

VSEBINA

- 5 Irena Štaudohar **VELIKI SANJAČ**
- 11 Svetlana Slapšak **PREVAJANJE GATSBYJA**
- 21 Željka Matijašević **UJEMI ME, ČE MOREŠ**
- 27 Jelena Svilar **EKRANIZACIJA KNJIŽEVNOSTI**
- 32 Fotografije z vaj
- 48 Skozi mlade oči
- 52 Nagrada

Francis Scott Fitzgerald

VELIKI GATSBY

The Great Gatsby

Prva slovenska uprizoritev

Premiera 6. novembra 2014

Prevajalka **GITICA JAKOPIN**

Avtor dramatisacije in režiser **IVICA BULJAN**

Avtorica uskladitve dramatisacije s knjižnim

prevodom in dramaturginja **PETRA POGOREVC**

Scenografa **NUMEN** in **IVANA JONKE**

Kostumografka **ANA SAVIĆ GECAN**

Avtor glasbe **MITJA VRHOVNIK SMREKAR**

Koreografka **TANJA ZGONC**

Lektor **MARTIN VRTAČNIK**

Oblikovalec svetlobe **DAVID OREŠIČ**

Asistent režiserja **ROBERT WATL**

Asistentki dramaturginje (AGRFT) **ANJA KRUŠNIK CIRNSKI** in **IRINA LEŠNIK**

Asistentka kostumografke **TEA BAŠIČ**

Vodja predstave **Borut Jenko**

Šepetalka **Neva Mauser Lenarčič**

Tehnični vodja **Jože Logar**

Vodja scenske izvedbe **Janez Koleša**

Vodja tehnične ekipe **Branko Tica**

Tonski tehnik **Sašo Dragaš**

Osvetljevalca **Boštjan Kos** in **Bogdan Pirjevec**

Frizerka **Ksenija Imerovič**

Garderoberki **Angelina Karimović** in **Tatjana Cirman**

Rekviziter **Sašo Ržek**

Sceno so izdelali pod vodstvom mojstra **Vlada Janca** in kostume pod vodstvom mojstric

Irene Tomažin in **Branke Spruk** v delavnicah MGL.

Sedežno garnituro so izdelali v podjetju **Prostoria, d. o. o.**

Igrajo

Jay Gatsby **MATEJ PUC**

Nick Carraway – pripovedovalec **JURE HENIGMAN**

Nick Carraway **JERNEJ GAŠPERIN**

Tom Buchanan **SEBASTIAN CAVAZZA**

Daisy Buchanan **TJAŠA ŽELEZNIK**

Jordan Baker **AJDA SMREKAR**

Myrtle Wilson, Filmska zvezda **NINA RAKOVEC**

George B. Wilson, Filmski režiser **GABER K. TRSEGLAV**

Henry C. Gatz, , Gatsbyjev strežaj, Doktor Civet **BORIS KERČ**

Meyer Wolfsheim **BORIS OSTAN**

Čukasta **JETTE OSTAN VEJRUP**

Gospa McKee, Lucille, Plesalka flamenka, Ženska na vlaku

ANA DOLINAR HORVAT

Gospod McKee, Klipspringer, Natarak, Vrtnar **JAKA LAH**

Catherine, Lucillina prijateljica **URŠKA TAUFER AGRFT**



Irena Štaudohar **VELIKI SANJAČ**

Ko je imel Francis Scott Fitzgerald sedem let, nihče od sošolcev in prijateljev ni prišel na njegovo rojstnodnevno zabavo. Čeprav so bili vsi povabljeni. Mama je razočaranemu dečku zato dovolila, da je sam pojedel vso torto s svečkami vred. Ni čudno, da je Scott začel sanjati o tem, da bo nekoč obiskoval največje zabave, na katerih bo najljubši gost. Postal je neusmiljeno ambiciozen. Ameriški sanjač. Želel je postati najboljši študent na Princetonu, najboljši športnik, in ko se je začela vojna, je sanjal o tem, da bo postal vojni heroj, junak. Vse je klavrno propadlo. Zato se je oprijel tistega, kar je znal najbolje: odločil se je, da bo bogat in slaven pisatelj. Zaljubil se je v lepotico in bogato dedinjo Ginevro King. Ko jo je nekoč obiskal na njenem razkošnem domu, mu je oče neprijazno dejal: »Revni fantje se ne poročajo z bogatimi dekleti.« Prav te besede je Fitzgerald kasneje vključil v *Velikega Gatsbyja* in do konca življenja je hranil Ginevrina ljubezenska pisma.

Nekaj let kasneje je našel svoje zlato dekle, po katerem so hrepeneli vsi moški. Zelda Sayre je bila hči vrhovnega sodnika. Bila je lepa, divja in dramatična, že pri sedemnajstih je kadila, pila in moške spravljala v blaznost. Fitzgerald je odšel v New York in delal v reklamni agenciji, vendar ni zaslužil toliko denarja, kot je sanjal, zato je Zelda prekinila zaroko. Tri dni skupaj je pil, se vrnil k staršem in začel pisati roman. Imel je neverjetno disciplino. Pisal je od šestih zjutraj do šestih zvečer. Prvo poglavje je obesil kar na zavese, da ga je imel ves čas pred očmi.

Roman *Tostran raja* je čez noč postal velikanska uspešnica. Govoril je o upanju in strahovih mlade povojne generacije, o zabavah, na katerih se fantje in dekleta poljubljajo, kar je bilo za tiste čase nekaj nezaslišanega. Prvemu poljubu je nekoč vedno sledila zaroka. Knjiga je bila razprodana, a vendar je triindvajsetletni Fitzgerald resnično slaven postal šele po različnih škandalih, v katere sta se zapletala z Zeldo, s katero sta se končno

poročila. Postala sta najbolj priljubljeni in najlepši ameriški par. Imela sta veliko denarja, saj je bil Fitzgerald eden najbolj plačanih pisateljev v državi, živela sta v najlepših hotelskih apartmajih, vendar sta se morala ves čas seliti, saj so bile njune zabave tako glasne, da so motile vse ostale goste. Ko ju je Dorothy Parker nekoč videla na ulicah New Yorka, je zapisala: »Videti sta bila, kot da bi pravkar stopila izpod žarečega sonca. Njuna mladost je bila presunljiva in vsi so ju želeli spoznati.« Plesala sta po mizah v hotelu Waldorf Astoria, oblečena sta skočila v vodnjak pred Plazo, se pol ure vrtela v vrtljivih vratih v hotelu Commodore. Ljudje so razgrabili časopise, v katerih so pisali o njunih ekscesih, novinarji so ju spraševali za mnenje o stvareh, o katerih nista vedela prav nič.

»Nihče drug ne bi mogel preživeti življenja, kakršno sva živela,« je govorila Zelda. Bila sta popzvezdnika. Živela sta za javnost. Fitzgerald je nekoč povedal, da ne ve več, ali sta z Zeldo resnična človeka ali le osebi iz romana.

Deset let kasneje je v eseju, ki ga je objavil v reviji *Esquire*, prezgodaj postaran in razočaran Fitzgerald opisoval življenje v dobi jazza. Njegovo pisanje je polno nostalgije in ironije. Kot pravi, mladih ljudi politika takrat sploh ni zanimala, saj je to bilo obdobje čudežev, umetnosti, ekscesa in satire. »Beseda jazz je najprej pomenila seks, potem ples in potem glasbo.« To je bil čas, ko je vsak, ki je imel talent, lahko postal junak, kot da bi prišel iz vojne, kot najpogumnejši heroj. In nič hudega ni bilo, če si bil brez denarja, saj so bili šarm, lepota in eleganca v tej družbi vredni veliko več kot denar. Borza je cvetela, vsak je lahko imel denar. Zgodilo se je, da je bil natak, ki mu je stregel, veliko bogatejši od najbolj slavnega pisatelja v državi. Fitzgeraldov brivec je na primer čez noč obogatel, saj je z delnicami zaslužil več kot pol milijona dolarjev, zato je pustil službo in odpotoval na Florido.

Fitzgerald se v eseju spominja, kako se je neke poletne noči, po eni od divjih zabav, na strehi taksija peljal po neskončni zapuščeni Peti aveniji. Na obzorju, med nebotičniki, je že žarela rožnata jutranja zarja, on pa je imel vse, kar si je kdaj koli želel, in vedel je, da nikoli več ne bo tako srečen, kot je bil v tistem trenutku.

A vendar je sreča še nekaj časa trajala – mlada zakonca Fitzgerald sta osvojila še Evropo. Najprej sta odšla v Pariz, ki je bil v tistem času zatočišče pametnih in nadarjenih Američanov, kasneje še pod vroče sonce Azurne obale. V Parizu je Fitzgerald spoznal Jamesa Joycea in se mu patetično vrgel pred noge: »Kako je biti tako velik genij? Tako vznemirjen sem, da sem vas srečal, da bi se lahko zjokal!« Pijan je gostom na zabavi zagrozil, da bo skočil z balkona, če mu ne bo Nora Joyce dejala, da ga ljubi. Joyce, ki je sicer tudi sam rad globoko pogledal v kozarec, je Sylvii Beach takrat zašepetal: »Ta mladenič je nor!«

Nekega dne je v baru Dingo spoznal še dokaj neznanega pisatelja Ernesta Hemingwaya in rodilo se je čudno tekmovalno prijateljstvo, polno divjih pijanskih preprirov. Mlademu pisatelju je Fitzgerald pomagal urediti roman *Sonce vzhaja in zahaja* (1926), kar je Hemingway rad zatajil; Fitzgeraldu je namreč zavidal njegovo slavo in izjemen pisateljski slog. Zelda je ves čas sumila, da imata Scott in Hemingway ljubezensko oziroma spolno razmerje.

V spominih na pariška leta, v knjigi *Pariz – premični praznik*, Hemingway zelo neprijazno piše o svojem prijatelju. Opisuje ga kot hipohondra in pijanca, ki slabo prenaša alkohol. Obtoži ga, da je vedno bil strahopetec, ki se je rad prilizoval tistim, ki imajo denar, da je damski kužek, ki se rad zvije v bogataška naročja, da ima prekratke noge in motne oči. Fitzgerald je v tistem času pisal kratke zgodbe za ameriške revije, za katere so mu izplačevali bajne honorarje. Hemingwayu se je to zdelo nezaslišano, popolna izdaja pisateljskega poslanstva: »To je navadno kurbanje!« Zdi se, da je Hemingway zgodbo napisal le zato, da bi lahko žalil Fitzgeralda. Ves čas o njem piše, kot da je poženščen slabič, češ da ima nežne irske ustnice, »ki bi bile, če bi jih imela ženska, lahko znamenje lepote«, ali pa da se, ko pijeta vino kar iz steklenice, tega veseli »kot dekle, ki gre prvič plavat v bazen brez kopalk«. Piše celo o tem, da mu je Fitzgerald priznal, da v postelji ne more zadovoljiti Zelde. A vendar je bralcu na koncu jasno, da je Hemingway le slab prijatelj, da se za vsemi temi besedami skriva nesamozavestni nasilnež, čigar duša je »temnejša kot granit iz Zimbabveja«.

Fitzgeraldova zvezda je počasi začinjala ugašati. Neutrudno je pisal novo knjigo, za katero je verjel, da ga bo znova pognala v orbito slave in da bo najboljši ameriški roman. Aprila leta 1925 je izšel *Veliki Gatsby*. Knjigo je najprej poslal v branje svojim prijateljem: Edith Wharton je bila navdušena, prav tako T. S. Eliot, Gertrude Stein mu je napisala, da ji je všeč, ker ima roman v sebi toliko lepote in nežnosti. A kritiki so roman raztrgali. Zdelo se jim je, da je bil Fitzgerald od nekdaj le modna muha, precenjen pisatelj. Zgodba se jim je zdela preveč zapletena, ženski liki nesimpatični, niso vedeli, ali gre za kriminalni roman, saj je v njem toliko nasilnih smrti in dirkanja z avtomobili, ali je to le zelo čudna ljubezenska zgodba. Nekaj let po izidu knjige je borza padla, bogastvo je izpuhtelo, Fitzgeraldov brivec se je vrnil v službo. Nikogar ni več zanimal roman o tem, kako živijo bogati ljudje in hodijo z ene zabave na drugo. Fitzgerald je začel še bolj piti; eden od znancev, ki ga je videl po dolgem času, ga je opisal kot uničenega človeka s trzajočim obrazom in izrazom kruto pretepenega otroka. Zelda je postajala vse bolj nepredvidljiva; odločila se je, da bo postala balerina, plesala je, dokler ji niso začele krvaveti noge, zbolela je za anoreksijo in doživela živčni zlom. Večkrat je poskušala storiti samomor, ponesreči je zažgala hišo, ki jo je najel Fitzgerald, zdravniki so ugotovili, da je shizofrenik, zato so jo poslali v sanatorij v Severni Karolini.

Fitzgerald se je preselil v Hollywood, živel je v hotelu s poetičnim imenom Alahov vrt in začel pisati scenarij z naslovom *Šminka*, ki so ga producenti zavrnil. Posnel je tudi poskusno snemanje za eno od vlog v filmu, vendar je bil zelo slab igralec, zato so ga odpustili.

Ker je vedno bolj pil, ga je mučila nespečnost (tudi o tem je napisal izpovedni esej z naslovom *Sleeping and Waking*), ni več mogel načrtovati daljših zapletov, zato je bolj ali manj pisal le še kratke zgodbe. Leta 1934 je končal roman z naslovom *Nežna je noč* (*Tender is the Night*), ki je prav tako doživel porazne kritike. Romana *Ljubezen zadnjega tajkuna* (*The Love of the Last Tycoon*) ni nikoli dokončal.

Še vedno je veliko razmišljal o minljivosti svetlobe, o preteklem času, ko sta bili ljubezen in slava nekaj samo-umevnega. Spominjal se je, kako se je nekoč v dvajsetih letih vozil po vijugasti cesti nad Monte Carlom. Ni gledal svetlečega mesta v dolini, ampak mladega fanta, ki ga je videl nekje v zatilju svoje zavesti, videl ga je, kako reven, v čevljih, ki so imeli podplate iz kartona, hodi po newyorških ulicah. Zdelo se mu je, da je spet ta fant. Bil je srečen, da je z njim lahko delil njegove sanje, kajti sam jih ni več imel. Natančno je vedel, da nikoli več ne bosta ena in ista oseba, kot sta bila nekoč, »ko sta se izpolnjena prihodnost in izgubljena preteklost pomešali v čudovitem trenutku in se je življenje dejansko spremenilo v sanje«.

Pokaži mi junaka in napisal ti bom tragedijo, je eden najbolj znanih Fitzgeraldovih stavkov. Ko prebiramo Fitzgeraldove biografije, listamo njegove izjemne samoopovedne eseje, je jasno, da je v *Velikem Gatsbyju* veliko Fitzgeralda. Da je to roman o dečku, ki je ostal sam na zabavi za sedmi rojstni dan, o fantu, ki ni bil dovolj bogat, da bi se lahko poročil s svojo ljubeznijo, zato je z velikansko žlico zajel življenje. *Gatsby* je zgodba o romantiku, o ambiciji, o želji, o tem, da je življenje lahko izgubljeno, če imamo idealizirano podobo samega sebe. O tem, da je Fitzgerald v zadnjem desetletju svojega življenja sanjal samo še o preteklosti, ko je bil slaven in lep; bil je le čolni proti toku, ki ga je nenehno nosil nazaj v preteklost. Sam je dejal, da se sploh ne spomni, kako je napisal *Velikega Gatsbyja*, tako zelo je bil zatopljen v zgodbo.

Obožujem ta roman, vame vstopa s svojimi podobami, junaki in barvami, kot da bi se skozi njega peljala v odprtem rumenem avtomobilu. Vidim sobo, v kateri se vrtinčijo zavese in v kateri se zaradi tega zdi, da vsi navzoči lebdi pod stropom, gledam napudrano roko Jordan, skozi katero se še vedno vidi njena od sonca porjavela koža, blešči se mi od jabolčno zelenih, koralnih in nežno oranžnih srajc, ki jih Gatsby meče iz omar, da bi jih lahko videla Daisy, s kotičkom očesa opazim cele zaboje ožetih rumenih limon in oranžnih pomaranč, iz katerih so pripravljali koktejle in ki jih služabniki odnašajo z zabave. Fitzgerald namreč ta svet opisuje, kot da je režiser, hitro ali čisto počasi se glavni junaki oddaljujejo ali približujejo objektom svojega poželjenja,

vidimo jih iz ptičje perspektive, se do njih spuščamo iz oblakov ali pa jadramo po modrem morju vse do globine njihovih oči. Tako natančno opisuje obleke, pijače, hotele, popevke. Ali obstaja še bolj filmski in zabaven dialog od tistega, ko Jordan razlaga, zakaj vozi avtomobil tako hitro in neodgovorno? Fitzgerald je mojster slikanja z besedami. In kljub vse tej slikovitosti so nam jasni vsi kontrasti: med revnimi in bogatimi, željami in dolgočasjem, sanjami in praznino.

Umril je leta 1940 po težkem srčnem napadu. Star je bil komaj 44 let. Še njegov pogreb je bil tak, kot Gatsbyjev. Duhovnik ga ni želel pokopati v družinskem grobu v Marylandu, češ da ni bil nikoli dober katolik, zato so ga pokopali na protestantskem pokopališču. Duhovnik sploh ni vedel, kdo je, na pogreb je prišlo le petnajst ljudi. Močno je deževalo. Manj kot osem let po moževi smrti je Zelda umrla v požaru, ki je izbruhnil v umobolnici.

Drugi najbolj znani Fitzgeraldov stavek je, da v ameriških življenjih ni drugega dejanja. A njegov največji roman ga je vseeno imel. V skladiščih njegovega založnika so se že od izida kopicili neprodani izvodi *Velikega Gatsbyja*. Zadnji ček, ki ga je pisatelj dobil za avtorske pravice malo pred svojo smrtjo je znašal borih 13 dolarjev.

Ko se je začela druga svetovna vojna, se je skupina založnikov, tiskarjev in knjižničarjev zbrala v New Yorku. Odločili so se, da vojaki na fronti nujno potrebujejo dobro branje, da bodo lahko pozabili na vse strahote. Izbrali so 1000 različnih naslovov: od *Moby Dicka* do kriminalk, od *Odiseja* do *Velikega Gatsbyja*. Natisnili so več kot milijon žepnih knjig in jih poslali na fronto, letala so jih metala vojaškim ujetnikom v nemških in japonskih taboriščih. Eisenhower je poskrbel, da so vsi vojaki, ki so sodelovali pri izkrcaju v Normandijo, v svojem žepu nosili knjigo. Tik pred veliko bitko so mnogi brali *Velikega Gatsbyja*, ki ga po tem nikoli več niso prenehali tiskati.

In tista zelena luč na Daisyjinem pomolu, na drugi strani zaliva, se še vedno izmika, a nikoli ne ugasne.



Svetlana Slapšak

PREVAJANJE GATSBYJA

Veliki Gatsby Scotta Fitzgeralda je roman, ki je za bralce skoraj izgubljen: iz njega je kdove katerikrat narejen film in iz knjige za branje se je končno spremenil v knjigo za kupovanje, klubski uspeh na televiziji in drobiž za komuniciranje na družabnih omrežjih. Kot takšen je postal nenavadno zanimiv za sociologijo književnosti, saj ne gre za trženje nove, temveč za trženje stare knjige, in sicer precej časa po snemanju predhodnega filma leta 1974 – ki ni imelo niti takšnega namena niti takšnih posledic, četudi so se vsaj eno sezono po tistem nosile hlače, puloverji, krila in kape v slogu *Gatsbyja*. Dve zgodnejši filmski različici, od katerih je prva nastala le leto dni po objavi romana (in je danes izgubljena), nista imeli takšnega učinka. Po romanu je bila že prvo leto po izidu (1926) napisana tudi drama. Iz majhne knjige z razmeroma šibkim in jasnim zapletom ter vizualno privlačnim potencialom razkošja, norih zabav, vrhunskih avtomobilov in melodrame, ki ves čas visi nad zapletom, ni bilo težko napisati dramske različice, niti narediti filma.

Mislím torej predvsem na poguben učinek filma iz leta 2013, ki je knjigo obsodil na virtualno obstajanje: film sam je namreč virtualna igra, ki po avtentičnosti prostora, zgodovinskega konteksta in razumevanja časa daleč zaostaja za katero koli, kar zadeva tehniko že prazgodovinsko, filmsko epizodo *Vojne zvezd*. Kako je mogoče New York izpred skoraj stoletja prikazati kot virtualno rekonstrukcijo nečesa, kar zagotovo nikoli ni obstajalo, kako je mogoče tako zelo idealizirati bogastvo, kako je mogoče novim generacijam odvzeti osnovna spoznanja o mestu, ki je v marsičem središče sveta? Generacijam (ne samo v ZDA), katerih starši so rojeni dve generaciji po »norih dvajsetih«, preteklost prikazujejo kakor poljubno, zgodovinsko irele-

vantno »zgodovinsko fantazijo« (to je določilnica novega podžanra): privlačnost »zgodovinske fantazije« se opira izključno na neznanje, vsaka pripomba, ki posega v neznanje, povzroča agresivne odzive iz potrošniških klubov oboževalcev. Postavljanje kulture na glavo, da bi iz nje, v končni fazi, iztisnili še kakšen drobiž, postane posebno vidno v primeru zgodovinskih fantazij Georgea R. Martina, ki si z občutljivostjo motorista izmišlja srednji vek, s katerim kolonizira Evropo (v New Jerseyju srednjeveških spomenikov ni v izobilju): zaradi snemanja televizijske nadaljevanke na še vedno poceni lokacijah v Dubrovniku se na tisoče ameriških turistov izkrcava z ladij, ki uničujejo dubrovniški akvatorij (da o ulicah sploh ne govorimo), da bi prepoznali prizore iz nadaljevanke, ne pa zgodovine Dubrovnika! Knjige *Igra prestolov* so debele, s po petsto stranmi in več, ki prav tako kakor tudi notorični in v pop kulturi zgodaj preminuli *Harry Potter* zahtevajo branje predvsem kakor izraz privrženosti sekti, z obveznim »prepoznavanjem« podrobnosti in drugimi znaki resne akutne monobibličnosti – psihotičnega prebiranja ene same knjige v digitalni družbi enako mislečih privrženecv ...

Roman Scotta Fitzgeralda je književno še vedno zanimiv kot značilno ameriški žanrski vzor, v katerem se mešajo idealizem, mitologija mladosti in nedolžnosti, tragično dojetje kapitalizma in popolna odsotnost komunikacije s sodobnimi evropskimi avantgardami. Dodatno privlačnost je romanu vedno dajala usoda avtorja in njegove velike ljubezni, lahkotno povezovanje usode in pisanja. Ko smo bili mladi, nekje v sedemdesetih in osemdesetih, smo se, zahvaljujoč ruskim in češkim teoretikom jezika in književnosti in mlademu Ecu, naučili, da med avtorjem in delom ni veliko generično-kavzalnih povezav, to pa nam je pomagalo zavriniti uradne književne ocene z zgodovinskim sovjetskim poreklom, ocene o povezanosti biografije pisca z njegovim delom: mi smo to teoretično možnost veselo izrabljali, da bi branili književnike, umetnike in novinarje pred obtožbami za zloglasni »verbalni delikt«, in tako sodnike in režimske mislece včasih potegnili v norčave ali pogubne razprave, v katerih je, na papirju, vedno zmagal razum s pametjo in znanjem ... Ko se danes brez najmanjše zgodovinske odgovornosti vleče na dan nekaj – in žal ne zgolj tega –, kar smo imeli za dokončno »obdelano« in v kulturi še naprej nepotrebno, je kulturno depresijo mogoče pričakovati. Možnost, da vsaj poiščemo sledi in znake časa v Fitzgeraldovem romanu, tako za vedno odpade. In četudi je promocijski aparat novega filma doživel humorne in ironične odzive in pozive, naj se končno prebere nevelika knjiga, je branje še enkrat potolčeno do konca ...

Zato bi bilo osnovno, kar je moč narediti ob vsaki naslednji reviziji – revizitaciji *Velikega Gatsbyja*, preveriti, ali obstajajo kakšne sodobne referenčne točke, ki so po definiciji bolj lokalne kakor globalne in bolj zgodovinske kakor paratemporalne. »Paratemporalnost« razumem kot imaginarno razvojno zgodovino, zasnovano na čitljivih etičnih (ali negirajoče-etičnih) temeljih. Po eni strani lahko o etiki paratemporalnega

teoretiziramo na podlagi del Emmanuela Levinasa, po drugi strani pa lahko paratemporalnost preberemo tudi kot čiste ideološke obrazce, vtihotapljene v razne diskurze in maskirane s splošno neobčutljivostjo in neprepoznavanjem ideoloških diskurzov preteklosti. Vsekakor jo je najlažje razumeti v medijskem premlenju splošne ignorance. Vendar pa je v zgodovino pisju veliko več, kakor si upamo prebrati. Čas se upogiba, zvija pod pritiskom zamišljenega razvoja dogodkov in s tem proizvaja paratemporalnost. Ko se zgodovinska perspektiva tako spremeni, je v njej mogoče, da sodobni *clubbing* zamenja zabavo iz dvajsetih let prejšnjega stoletja, revizionistična popustljivost pa zgodovino druge svetovne vojne in antifašizma. Paratemporalnost je lahko močno sredstvo za konstrukcije v drugih žanrih, recimo v znanstvenofantastičnem, in lahko poetično dovršeno ustreza distopijam. Če pa jo uporabimo v sivem območju neprebrane, zmanipulirane, ponarejene preteklosti, izključuje kritično raziskovanje preteklosti, negira odgovornost, uvaja nevarno etično arbitrarnost. Spoštovanja vreden projekt bi bil na odru rešiti *Gatsbyja* teh manipulativnih strategij.

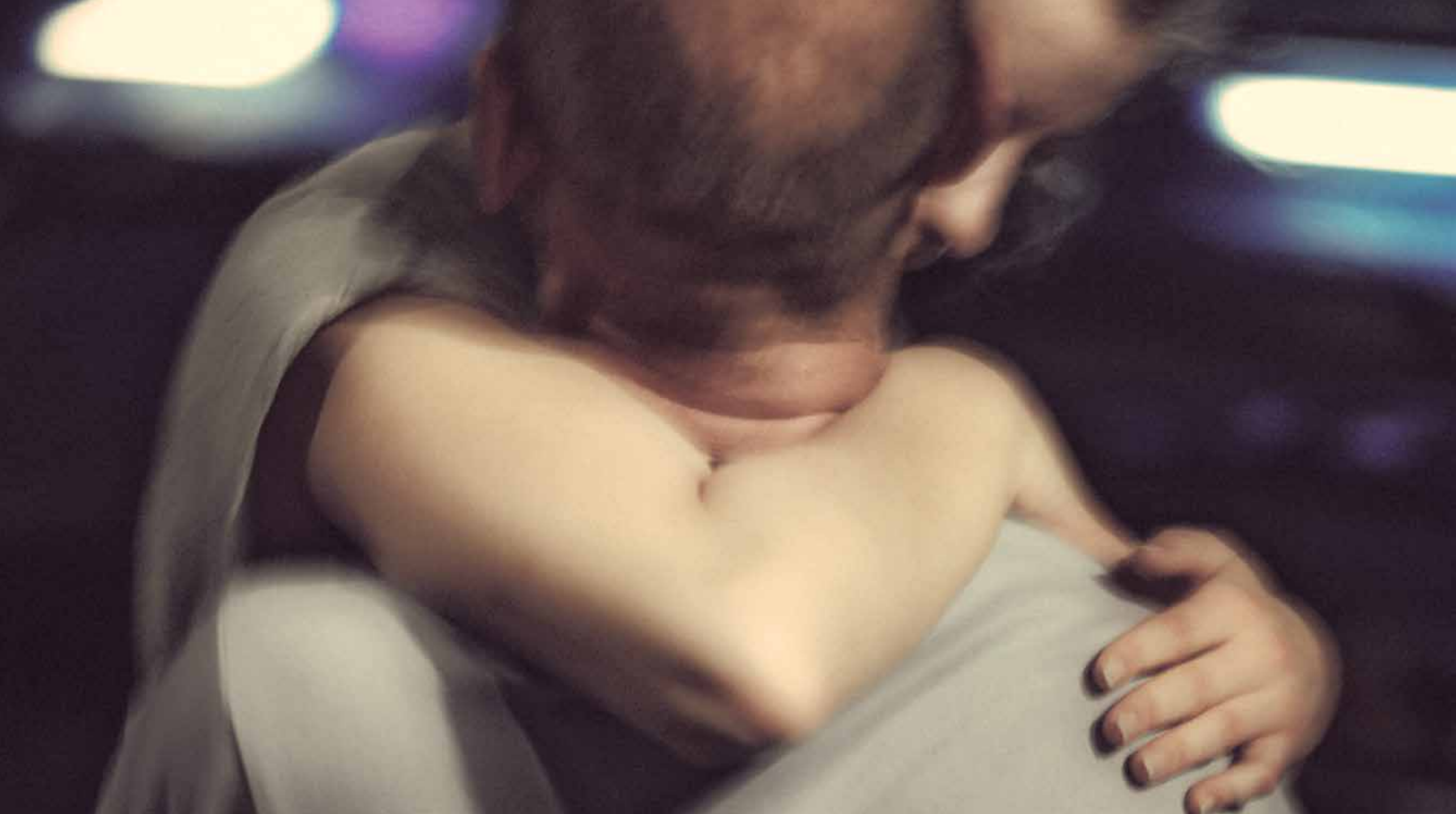
Scott Fitzgerald je s svojim romanom obnovil veliko in na veliko izrabljeno temo evropske književnosti 19. stoletja, spopad starega in novega denarja. Inovacija je lahko prišla samo iz popolnoma drugače razumljenega družbenega angažmaja, revolucionarnega, ali iz optike popolnega propada razredov na oblasti – ali oboje. V tem je velika razlika med Krleževimi *Gospodo Glembajevimi*, Mannovimi *Buddenbrookovimi* in *Velikim Gatsbyjem*. Pri Krleži se dramski zaplet, ki zajema veliko dramskih oseb, njihovih medsebojnih odnosov in konfliktov, maestralno začne pri *fait divers* in konča s katastrofo nekega sveta, zahtevajoč radikalne spremembe; tudi pri Mannu ima počasna »procesualnost« razpadanja družbenega tkiva svojega tragičnega junaka opazovalca. Pri Fitzgeraldu pa sta glavni junak opazovalec in njegov glavni junak aktant diskurzivno razdvojena ter dramsko popolnoma nekompatibilna. »Branje« *Gatsbyja*, ki omogoča edino možno distanco v romanu, se zvaja na njegovo obrambo in na njegov dramsko skrajno prisiljen status žrtve hinavščine, pokvarjenosti in brezdušnosti. Med Balzacovimi junaki in grofom Monte Cristom bi moral Gatsby pritegniti s svojo primordialno, pionirsko ameriško neposrednostjo in svežino, v nenehnem iskanju svoje izgubljene čistosti. Namesto prezira in maščevalnosti Gatsby do predstavnikov starega denarja vztrajno goji občudovanje in ponižnost. Pisec opazovalec od začetka *ve* za junakovo nesrečo in neprilagojenost in njegovo drvenje v propad vpisuje v nedolžnost, ki bi jo Amerika spet morala imeti. Obramba junaka pa počiva na zelo krhki podlagi: Gatsby je svoje bogastvo pridobil na skrajno sumljiv način. Prvi element krhkosti je Gatsbyjev položaj v odnosu z umrlim »dobrotnikom«, ki bi bil lahko, brez veliko dvoma, hierarhično-homoseksualen. Gatsbyjeva nora želja po posesti, po razkazovanju, po tem, da je »večji« v vsem, bi lahko bila preprosto kompenzacija za ogroženo moškost, ki je družba tistega časa preprosto ni sprejemala. Falične hiše s stolpi, falični kandelabri, falični avtomobili, faličen umor tujega izrabljenega

ljubezenskega objekta: Gatsby dela preveč, vendar se še vedno ne more enakovredno postaviti proti falični moči denarja. Drugi element krhkosti so njegove kriminalne zveze: še vedno je sluga, ne pa gospodar, in njegova moškost je tudi tukaj temeljito ogrožena. Od samega začetka je popolnoma jasno, da bo mladostna ljubezen trajno sprejela drugo, popolnoma falično družbeno varnost. Simpatija, ki jo pisec opazovalec razvija do Gatsbyja, še bolj podčrtava to falično interpretacijo: njegov položaj je inferioren do vsake, tudi Gatsbyjeve moškosti, in njegovo dramsko vodenje pripovedi ima dva močna erotična pomena, tj. fizično privlačnost do zdravega in velikega in empatijo do divjega, primitivnega, neizobraženega, na kratko, do »plemenitega divjaka« – v obeh primerih je to Gatsby. Opazovalec in priča, pisec, vnaša svoj odnos do junaka ne kakor nekakšen superiorni diskurz neke neodvisne, drugačne, kulturno radikalne in sprememb željne erotike, temveč kakor subjektiven vnos, nepojasnen, nedramatiziran in, končno, družbeno irelevanten. Kultura, iz katere pisec opazovalec izhaja, mešanica pionirske surovosti in napačno razumljene dekadentnosti – popolnoma drugačne od preobilja tankočutnosti, ki uničuje smisel v Evropi, ki dvajset let prej, v obdobju dandizma in dekadence, očitno onemogoča nadmočno sredstvo, ki bi povežalo vse nemogoče vogale – humor. Scott Fitzgerald ni Mark Twain. On resno premišlja stereotipe in jih preleva v dramske situacije zapleta. Ženske iz visokega in ženske iz nizkega sloja imajo popolnoma enako usodo – popredmetene so kot lastnina svojih mož. Fitzgeraldov roman je torej anahronističen glede na sinhrono evropske književnosti in mogoče je za izvirno ameriško književnost ravno zato tako emblematičen. Odsotnost distance, ironije, pastiša in različnih poigravanj z diskurzi se v ameriški književnosti in celotni kulturi za dolgo časa ustali in pusti *screwball* komedijo, abstraktni humor in satiro na drugi, manj obiskani obali ... Gatsby ni *dandy*, v bistvu je pendant nesrečnim junakom iz nižjih slojev, ki so označili neverjeten napredek psihologije v vseh evropskih književnostih: prepoznaven provinciallec. Tega ameriškega provincialca ne prepoznamo po tem, da se je »povzpел« v New York (*monter à Paris*), niti po odsotnosti družbene uglaženosti: prepoznamo ga samo po zgodovini njegovega denarja. Le nekaj let zatem, ko bo prišlo do velike gospodarske krize, bodo njegovi naduti znanci, ki so ga tiho ali glasno prezirali in izkoriščali, blodili po ulicah, ne pa po Hamptonih, prosili za kakšen cent in obiskovali javne kuhinje ter živeli v kartonskih škatlah na drugi strani brooklynskega mostu. Zato Fitzgeraldov roman zares prikazuje utopični trenutek ameriškega kapitalizma, v katerem ni predvidena prihodnja resnična kazen biblijskih razsežnosti. Natančneje rečeno, pisec je ne predvideva ... Gatsbyjev problem je izgubljen v času in spet najden šele, ko se je Amerika ustrašila moči nove populacije, tiste, ki je označila krizo in bila začasno sprejeta kot rešitev v družbi in kulturi: žensk.

Relativnost ameriškega uspeha po strašni gospodarski krizi, prozornost ameriške hinavščine v času prohibicije in nedvomno dobrodejen učinek evropske brezbriznosti (evropski režiserji v Hollywoodu) do družbenih vrednot in seksa so se v tridesetih letih srečno prekrili s prehodom k zvočnemu filmu: lahko

se je pojavila neodvisna, klepetava, pametna in hkrati norčava junakinja, ki sama izbira svoje moške in ki ji je popolnoma vseeno za denar (še posebej, če ga ima). V dragih toaletah je pila šampanjec (veliko šampanjca), vendar pa je bila med tekom za svojim izbrancem pripravljena v istih toaletah skočiti tudi v blato. Vozila je avto in se zaletavala v vse okrog sebe; štopala je s privzdignjenim krilom, lahko se je pretepalala, šla v zapor, krotila živali in bila v glavnem potujoča katastrofa. Njena največja privlačnost je bila v njeni popolni nepredvidljivosti pri vsem drugem in v popolni predvidljivosti pri lovu na moškega. Lahko je bila ločena, na poti do ločitve, na poti do poroke, na poti do ločitve, da bi se potem poročila z istim moškim – to je popolnoma nepomembno. Bila je poosebljenje spolne ženske svobode pri izboru družbenih okvirjev, ki so ji všeč.

Kako je sploh lahko prišlo do takšnega tipa ženske? Gospodarska kriza je pokazala, da ženske lahko delajo, in novo spoštovanje do njih se je prekrilo z negotovostjo moških v kapitalizmu. Ženske so v času krize, namesto da bi se metale skozi okna, poskušale rešiti vsakdan. Zaradi volilne pravice, ki so jo dobile po prvi svetovni vojni, so postale pomembne na političnem področju, zaradi medijske pozornosti so postale družbeno vidne, industrija je odkrila, da je ženska idealen potrošnik. Ženska je pokazala, da je s svojo ekonomsko in politično močjo sposobna marsičesa, vendar pa pri tem še naprej uživa v življenju. Lahko bi rekli, da je imelo konstruiranje takšne junakinje izrazito terapevtski cilj (in učinek) na potrte ameriške moške. In še enkrat, povratni učinek na Evropo je bil močan, ker je evropski šarm dobil moč pravic, ki jih veliko evropskih žensk še ni imelo. Z malo cinizma bi lahko rekli, da je takšna junakinja ostala varno nalepljena na platno, ko so navadni patriarhalni moški in podrejene ženske odšli iz kina domov. Vendar pa je takšna junakinja zagotovo vplivala na ženske in njihovo vedenje, kakor to uspeva medijskim in kulturnim simbolom. Z drugimi besedami, gre za eno najuspešnejših in za ženske najkoristnejših ikon množične kulture. V vseh teh filmih je, razen matematične natančnosti zapleta in duhovitih dialogov, najpomembnejši lik bogate, torej neodvisne, pametne, izobražene, elegantne in popolnoma neodgovorne mlade ženske, ki v življenju sme – in hoče – vse. To, da se ji je nemogoče upreti, ni niti malo usodno: topla je, humana, nesebična in simpatična v vsem, kar počne, in pri njej ni niti najmanjše vampovske grožnje. Preprosto jamči za uspešno zvezo, ki za moškega nikoli ne bo dolgočasna. Njeno politično stališče lahko beremo kot izrazito subverzivno: da je bogata, ji ne pomeni veliko, ker se ne brani stikov z navadnimi ljudmi, sovraži snobe in se jim posmehuje, denar daje vsakomur, ki jo zanj prosi, in ne zanimajo je bogati moški, če je bogastvo njihova edina prednost. Rada ima grob in smrdljiv vsakdan, v katerem se odlično znajde. Zakon in družina ji predstavljata samo enega od izzivov, medtem ko iz življenja ves čas dela praznik. Ona sama pa je največji izziv za moškega, ki se je naveličal biti patriarhalni satrap v hiši, obenem pa črv pod nogo sistemov zunaj nje.



Redko se zgodi, da bi ikona množične kulture imela tako zapleten utopični program, kakor je ta, in se zgodi, da bi kakšen utopični program fantazem tako ustrezal interesom in emancipaciji obeh spolov hkrati in skupaj. Njeno kratko trajanje, praktično samo eno desetletje, se je končalo s konservativnim udarcem moško patriarhalnega sistema v času druge svetovne vojne. Ko so ameriško množično kulturo preplavile nove, v glavnem utišane, popredmetene, nevrotizirane ali zlobne ženske, je bilo jasno, da so se moški še enkrat ustrašili svobode.

Kratko obdobje slave norčave in ločene junakinje je označilo strinjanje z modernim svetom in njegovimi hitrimi, zahtevnimi in zapletenimi pravili. V tistem svetu ogrožene moškosti je takšna junakinja ponujala še neznane prostore uživanja in subverzije sistema, izbiranja lastnih pravil in, končno, zmage nad sistemom. Poosebljala je kombinacijo inteligence in čustev, ki jo šele danes pravilno vrednotijo, in to ne samo psihoanalitiki, temveč tudi menedžerji. Navadnim filmskim gledalcem in potrošnikom množične kulture so par, neobremenjen s spolno dominacijo, kratek čas predstavljali kot pozitivno vrednoto. Takrat in nikoli več. Radikalno je bilo treba spremeniti izključno biseksualno spolno perspektivo, da bi v današnjem času lahko poskusili doseči nekaj podobnega. Dosežki iz tridesetih so bili samo lep spomin: v šestdesetih in sedemdesetih so se morale sestre za svoje pravice vojskovati z neusmiljenim nasprotnikom.

Ves ta ekskurz je bil namenjen temu, da bi pokazala, kako je Daisy, krhka, šibke inteligence in nerazvite senzibilnosti, ostala mrtva vsaj dve desetletji, potem pa je uspešno vstala od mrtvih v novem konservativizmu, kjer je ponovno našla svojega Gatsbyja, tokrat osvobojenega vsakršne odgovornosti, ker je postal vojni heroj ...

Kakšne bi bile torej možnosti prevajanja tega besedila danes, izhoda iz referencialnih okvirjev in po drugi strani postdramskega vstopanja v kožo današnjega časa, neprijetnega in neizbežnega? Gatsby je junak, ki ga prepoznavamo kot zločinca in profiterja v nezakonitih, izjemnih okoliščinah: če je v Ameriki šlo za okoliščino prohibicije z drugimi parakapitalističnimi tipi korporativnega služenja (s pomočjo zločina), bi v bližnjih krajih lahko to bili vojno zasedanje industrije na osvojenem ozemlju, kraja naprav, razpečevanje družbene lastnine in etično napačno zapisane lastnine, nasilje nad posamezniki, zlasti neoboroženimi; potem bi skupaj s tem šlo neokusno, primitivno razkazovanje ukradenega bogastva v obliki stavb, praznikov, družbenih razmer, interiernega in modnega hiperrazkošja, žensk, športnih klubov, kupovanja medijske priljubljenosti itd. Z drugimi besedami, pravi balkanski Gatsby približno našega časa bi bil – Arkan. Osnovni semiotični prostor prekrivanja bi bila kulturna nelagodnost obeh v svetu, ki ga približno prepoznava in v katerem pri potrošnji kulture nista sposobna ujeti koraka z izobraženimi. Obema »junakoma« se

dogajajo izpadi zaradi neznanja. Lahko si mislimo, da je Fitzgeraldov junak čistejši, bolj nedolžen, bolj iskren v svoji želji, da bi zaslepil svojo največjo ljubezen in jo zapeljal, da bi postala njegov najrazkošnejši objekt. Ampak do bogastva je zagotovo prišel umazan z nezakonitimi dejanji, nasiljem in mogoče umori. Arkan pri popredmetenju ženske ni imel nobene konkurence, on in njegova draga se zares zdita kakor groteskna različica Gatsbyja. Groteskna že zato, ker v realnem (preden so Arkana ubili) in mitičnem krototopu (potem, ko so Arkana ubili) imata dezodorante, silikone, mikrofone, večje hitrosti in ker doma gledata pornografijo in igrata videoigre; najbolj pa zato, ker v popolnosti uresničujeta Gatsbyjeve sanje o pripadnosti malomeščanskim vrednotam – ljubezen, družina, otročiči. Najpomembnejše od vsega pa je, da se še ni našel pisec opazovalec, ki bi na tem preizkusil kakšen zanimiv diskurzivni model. Vendar pa je vprašanje, ali lahko na Gatsbyja zunaj njegovega kulturnega in referenčnega okvirja danes sploh gledamo drugače kakor na farso. Položaj sveta je danes drugačen zaradi Arkana, vendar pa tudi v Ameriki: če hočemo brati *Gatsbyja*, moramo svojo izpahnenost med severnim Atlantikom in Pacifikom umestiti v fantazme tega prostora.

Prevedla **Sonja Dolžan**



Željka Matijašević
UJEMI ME, ČE MOREŠ

V disertaciji Donne Lynn Moder iz leta 1977 *A Psychoanalytic Study of Form in The Great Gatsby* je poudarek na razkrivanju dvojnosti forme Fitzgeraldovega romana, v katerem se prepletata pravljica kot proces rasti od otroštva do zrelosti in detektivska zgodba, povezana z mikavnostjo skrivnosti. Dihotomija same forme je povezana z oblikovanjem junakov, tako da forma romana posreduje podzavestni način izpolnitev želja pripovedovalca – protagonista Nicka Carrawaya, zato bi bila zgodba o Gatsbyju lahko v resnici zgodba o Nicku, ki se odloči, da se bo glede svojih seksualnih fantazij raje skrival za masko junaka Gatsbyja, kot da bi se posvetil raziskovanju lastnega ojdipovskega hrepenenja. Modrova trdi, da je pravi protagonist *Velikega Gatsbyja* v resnici Nick, ki se loteva raziskovanja romantičnih iluzij tega »skrivnostnega plemenitega zločinca«, na drugi strani pa izkazuje pasivnost, neznačilno za detektivsko delo, in je postavljen v položaj detektiva-voajerja. Cilj njegovega detektivskega preiskovanja ni dokazati Gatsbyjeve nedolžnosti, temveč odkriti, »kaj je storil, da je iz sebe naredil krivca« (Moder 1977: 27).

Še enkrat se vrnimo k vprašanju »Kdo je Jay Gatsby?«, ki mora že po naravi dobiti še pridevnik »veliki«, kar je vedno usoda tistih, ki so popolno utelešenje vsakovrstnih posamičnih projekcij in tarča afektivnih

obsedenosti. Odgovori različnih junakov v romanu na to detektivsko vprašanje imajo širok razpon in segajo od idealizacije do demonizacije, kar se pogosto dogaja z objekti, v katere vlagamo pretirana pričakovanja: »gangsterski morilec«, »nečak ali sorodnik kajzerja Viljema«, »oxfordski študent«, »gospod Nihče od Nikoder«, »mislim, da je nekoga ubil«, »on je tihotapec«.

Kaj pa o sebi pove Gatsby? »Sem iz bogate družine na Srednjem zahodu – zdaj so že vsi pomrli. Zrastel sem v Ameriki, študiral sem pa na Oxfordu, kjer so se šolali tudi vsi moji predniki ... Po tistem sem kot mlad radža obšel vsa evropska glavna mesta – Pariz, Benetke, Rim, zbiral sem dragulje, predvsem rubine, v Afriki sem lovil velike zveri, malo sem slikal« (Fitzgerald 1970: 101–102). V prvi svetovni vojni je dobil čin poročnika, zaradi junaštva so ga povišali v majorja. »Vse aktualne race, kakršna je bila na primer »podvodna zveza s Kanado«, so omenjali v isti sapi z Gatsbyjem« (ibid.: 129).

Obstaja pa seveda tudi druga stran fikcije: Jay Gatsby je človek s pravim imenom James Gatz, njegova starša sta bila siromašna kmetovalca, »toda v njegovi domišljiji to nikoli nista bila njegova mati in oče ... In tako si je zase umislil prav takega Jaya Gatsbyja, kakršnega si je lahko umislil sedemnajstletnik, in temu je ostal zvest do kraja« (Fitzgerald 1970: 130). Obstaja tudi njegov mentor, bogati Dan Cody, čigar resnična jahta se je po naključju znašla v Gatsbyjevem resničnem rojstnem kraju, toda na točki prešitja Gatsbyjevih projekcij je Dan Cody pokrovitelj, ki mu je omogočil ustvariti Gatsbyja. Ko Cody umre, Gatsby od njega ne podeduje denarja. »In tako se je moral zadovoljiti s tistim, česar se je bil v teh letih naučil v tej svojevrstni šoli; ohlapne obrise svojih prejšnjih predstav o Jayu Gatsbyju je zdaj lahko zapolnil s kleno moškostjo« (ibid.: 132). Vse te resnice Nicku Carrawayu pripoveduje sam Gatsby v trenutku splošne zbezanosti.

Gatsbyjev odnos do Daisy Fay je globoko povezan s ponavljanjem preteklosti, ki niti ni preteklost, temveč trajna sedanost, zato se v tem odnosu še najbolj zrcali vsa njegova samoustvarjalna utvara. Nastani se v West Egg, od koder lahko hrepeneče zre proti East Egg – tako blizu, a vendar tako daleč, kajti East Egg simbolizira star denar, ugled, tradicijo, odličnost. In vse to je značilno tudi za Daisy.

Kaj Gatsby pričakuje od Daisy? Ne le, da bi zapustila moža Toma Buchanana in pobegnila z njim v Louisville ter bi se takoj po ločitvi poročila z njim. Ne! Gatsbyjeva zahteva je totalna: »Nič manj ni zahteval od Daisy, kot da bi šla k Tomu in mu rekla: »Nikoli te nisem ljubila.« In potem ko bi Daisy s tem stavkom izničila vsa tista leta, bi skupaj odločila, kaj naj bi se stvarnega ukrenilo dalje« (Fitzgerald 1970: 140). Gatsby je prepričan, da se preteklost lahko ponovi in da bi Daisyjina hrepeneča izjava izbrisala tok dejanskega časa ter dogodke vrnila v domišljjski čas oziroma tekstualni čas zgodbe, ki se je zapletla že na samem

začetku. Toda dogaja se nekaj groznega, kajti Daisy izgovarja morilske besede, ki sesujejo in povsem spodkopljejo Gatsbyjev avtoreferenčni okvir: »>Oh, preveč zahtevaš!< je kriknila Gatsbyju. »Ljubim te zdaj – ti to ni dovolj? Za tisto, kar je bilo, ne morem nič.« Bridko je zahtevala. »Nekoč sem ga ljubila ... toda ljubila sem tudi tebe« (ibid.: 159). Očitna je tudi njegova nejevera, ko prvič uzre Daisyjinega in Tomovega otroka, nejevera, da otrok resnično obstaja – otrok je namreč krut vdor realnosti v njegovo projekcijo.

Daisy, bogata, lahkomiselna in povsem običajna ženska, ustoličena in okronana prebiva v Gatsbyjevem avtofikijskem zapletu, navdana s silno močjo njegovih projekcij, povzdignjena v jamstvo, da se bo fiktivni razplet uresničil. Ko se Daisy in Gatsby štiri leta pozneje srečata v Nickovi hiši, Nick komentira: »Že tisto popoldne je moral doživljati trenutke, ko je začutil, da Daisy ni čisto izpolnila njegovih sanj – ne po svoji krivdi, temveč zato, ker so bili njegovi prividi tako neznansko živi. Prekašali so celo njo, prekašali so vse. Gatsby jih je izoblikoval z ustvarjalno strastjo, in ves čas jim je še dodajal, jih še krasil s slehernim pisanim peresem, kar mu jih je življenje prineslo na pot. Še tak ogenj, še taka svežina se ne moreta kosati s sanjami, ki jih človek nakopiči v svojem pošastno zahtevnem srcu« (Fitzgerald 1970: 127).

Vrnimo se za hip k študiji Modrove in k njenemu koncu, kjer ugotavlja, da je Gatsby Nickova pozunanjena samoprojekcija, na katero lahko Nick projicira želje, ki morajo biti zadovoljene, tesnobe, ki jih je treba obvladati, ali strahove, ki se jih je treba osvoboditi (Moder 1991: 63); torej gre za tehniko podvajanja, ki ego varuje pred razpadom, v tej razcepljenosti, ko je treba ohraniti Nickov ego, pa Gatsby predstavlja id in Nick superego.

Na tem mestu moramo omeniti voluntaristično psihoanalizo Alfreda Adlerja, vendar ne zato, ker je – povsem po sledih Nietzscheja – predpostavil, da je hlastanje po moči temeljno gonilo psihične dinamike in vsenavzočen podzavestni motiv delovanja, ta želja po moči pa izvira iz strahov, negotovosti in manjvrednostnih občutkov. Za nas je tukaj pomembnejša Adlerjeva ideja o fiktivnem cilju osebnosti. Adler je značaj razumel kot nekaj, na čemer je mogoče in treba delati, tako kot je vse življenje treba izpopolnjevati umetniško delo, pri čemer ustvarjanje pomeni tudi obračun z lastnim otroštvom. Med terapijo je bilo ključnega pomena demaskirati temeljne fiktivne življenjske črte pacienta, t. i. vodilne ideje, kar se imenuje teleološki fikcionalizem. Gatsby je, če ga razumemo v adlerjevskem smislu, tudi vrhunski, vendar zgrešen umetnik, čigar edino umetniško delo je besedilo oziroma načrt lastnega življenja, pri čemer je avantgardist, ki korenito pretrga s tradicijo (družino), začne iz nič in poraja samega sebe v procesu absolutnega samooboževanja, v katerem se besedilo in človek prekrivata. Razen telosa in fikcije v njegovem življenju ne obstaja absolutno nič drugega. Gatsby je v ustvarjanju samega sebe preprosto pretiraval. Napisal je samo

eno knjigo, avtobiografijo z vidika prihodnosti. Gatsby je resničen, eskcentričen *homo faber*, stvarnik ne samo svoje prihodnosti, temveč tudi preteklosti.*

To je resnično vrhunska zgodba, samozaplet, ki se konča z ironičnim, grotesknim *quid pro quo*. Povožena Myrtle, Gatsby, ki prevzame nase Daisyjino krivdo, zmotno obtožen za nesrečo, umorjeni Gatsby in mrtvi Wilson. Tragedija zmešnjav, Gatsby umorjen po čistem naključju, on, ki je vse življenje poskušal nadzorovati svoj samoustvarjeni zaplet v fantastičnem demiurškem dejanju.

In končno – kakšna dinamika se vzpostavlja med Gatsbyjem in Nickom? Gatsby v resnici predstavlja točko najčistejšega hrepenenja, hrepenenja po smrti, komprimirani id – uresničitev enega in edinega koprnenja briše vse parametre resničnosti ter vse naloge superega. Zato je tako enostavno in lagodno nanj projicirati vsa svoja hrepenenja, se elegantno skrivati in pričakovati, da bo nekdo drug namesto nas rešil vprašanje prepoznavanja lastnih želja. Fitzgeraldov »izgubljeni« Nick Carraway ne poskuša odkriti, kdo je Gatsby, temveč katera je tista gonilna sila in katero je tisto hrepenenje, ki ga tako močno ženeta naprej brez slehernih moralnih pomislov ali samospraševanja, brez tesnobe in kakršnih koli nevrotičnih neumnosti. Ko je T. W. Adorno po Le Bonu in Freudu analiziral vlogo voditelja v množični psihologiji fašizma (Adorno 1991) kot temeljno prvino – ki je nobeden od prej omenjenih ni postavil v ospredje –, ni izpostavil vprašanja, katere so lastnosti voditelja, temveč kaj je tisto, kar podanike tako zelo privlači na voditelju, »velikem malem« človeku, kakor ga je poimenoval. Človek, ki mora biti »majhen«, da bi se lahko istovetili z njim, in hkrati »velik«, da bi kot materino naročje sprejel težo vseh naših projekcij, vsega tistega, česar se bojimo, po čemer skrivaj hrepenimo, a si tega sebi ne drznemo priznati, in naš neskončni strah, da bi se soočili s katerim koli vidikom lastnega hrepenenja.

Gatsbyjeva zgodba kot mrtvo tekstualno telo, presajeno v nepredvidljivost življenja, kot groteskna Prokrustova postelja, ki seka, žre in kastrira vse, kar v to besedilo ne sodi, se konča šele s koncem njegovega življenja. Ali tukaj sploh lahko uporabimo besedo »življenje« – ali pa smrt – za zgolj snovni konec nekoga, ki je bil živi mrtvec, bitje, podobno voščeni lutki ali prikazni, pravi Leteči Holandec, živa legenda ali legendarni mrtvec?

* Peter Brooks je v svoji odlični knjigi *Reading For the Plot* morda še najbolje obdelal vprašanje odnosa med psihoanalizo in naracijo. V analizi Stendhalovega romana *Rdeče in črno* trdi, da roman govori o človeku, ki ustvarja lastno zgodbo. Ključni trenutek te zgodbe je, ko markiz de la Mole Julienne Sorelu dodeli nov priimek »de la Vernaye«, da bi bil vreden poroke z njegovo hčerko Matildo de la Mole. Julien se začne spraševati, ali ni nemara ta utvara o nezakonskem aristokratskem izvoru resnica in ali ni on morda sin kakega plemiča, ki ga je Napoleon pregnal v gore. V tem primeru bi bilo njegovo sovraštvo do lastnega očeta mizarja upravičeno in ne bi bil več »pošast«.

V resnici dvomim, ali se je kateri bralec kdaj vprašal »Mi je ta Gatsby sploh všeč, mi je simpatičen ali antipatičen?«, kot se tudi Nick tega nikoli ni vprašal, temveč ga je zanimal samo Gatsbyjev »rokopis«. In ne nazadnje – Nickovo zanimanje za Gatsbyjev rokopis izvira iz dejstva, da je bil nadvse slab pisec, človek, ki ni bil zmožen ustvarjalno poroditi niti svojega sebstva niti hrepenenja, nesposoben sploh začeti zgodbo lastnega življenja in napisati prvi stavek – nekakšno invalidno, nemočno bitje. In zato se lahko vprašamo, kdo je torej tukaj sploh kriv.

Prevedla **Lili Potpara**

Viri

- Adorno, Theodor, 1991: Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda. J. M. Bernstein (ur.): *The Culture Industry*. London: Routledge.
- Adler, Alfred, 1984: *Individualna psihologija*. Beograd: Prosveta.
- Brooks, Peter, 1984: The Novel and the Guillotine, or Fathers and Sons in *Le Rouge et le noir*. *Reading for the Plot*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Fitzgerald, Francis Scott, 1970: *Veliki Gatsby* [*The Great Gatsby*]. Iz angleščine prevedla Gitica Jakopin. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Freud, Sigmund, 1987: *Budučnost jedne iluzije*. Zagreb: Naprijed.
- Moder, Donna Lynn, 1977: *A Psychoanalytic Study of Form in The Great Gatsby*. Dostopno na: <https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/9585/1/fulltext.pdf>.



Jelena Svilar

EKRANIZACIJA KNJIŽEVNOSTI

Književnost, ki je od nekdaj vsebovala inherentno filmičnost, je že stoletja pred pojavom filma težila k združitvi čutnega in domišljjskega sveta, ko je poskušala z jezikovnimi sredstvi pričarati vsako podrobnost, ki si jo je mogoče predstavljati, za mnoge ugledne pisatelje, kakršna sta bila D. H. Lawrence in Yeats, pa je sinestezijska predstavljala neizsanjane sanje. Z rojstvom filma so vse te možnosti doživele hitro in eksponentno revolucijo, zato so mnogi književniki začeli pisati zavestno »filmsko«, hkrati pa so filmarji iskali literarne predloge, ki so že vsebovale takšne prvine in so bile zato popolno gradivo za ekranizacijo.

Že na samem začetku filmske zgodovine v Evropi, ko film še ni razvil svojih specifičnih izraznih sredstev, je obstajala težnja, da bi intelektualnemu knjižnemu občinstvu kot svojevrstno nadaljevanje književnosti približali tudi ta novi osupljivi medij in da bi gledališko publiko zvalili v kino. Ta zamisel se je udejanjala s snemanjem gledaliških predstav, uprizorjenih po velikih delih iz književnega kanona, v katerih so nastopali znani gledališki igralci, snemali pa so brata Lumière in režiser Méliès, toda to posneto gledališče je bilo v času, ko je bila montaža neznan pojem, še vedno videti kot gledališka predstava, pri čemer je samo snemanje gledališču odvzemalo le element minljivosti, lasten prav gledališkim izvedbam.

Zelo hitro je stopil v ospredje D. W. Griffith, dotelej dramatik, od rojstva filma pa pionir napredne uporabe kamere in narativnih tehnik, za njim pa še drugi režiserji, ki so intuitivno zaslutili velikanske možnosti filmskega izraza in začeli v zelo kratkem obdobju ustvarjati kratke, potem pa tudi dolgometražne filme, ki so

postajali vse manj podobni gledališkim predstavam, bolj ko so se razvijala specifična izrazna sredstva, v katerih so bile tudi prvine drugih umetnosti, na primer književnosti, drame, fotografije, arhitekture, glasbe in slikarstva. Film je tako na neki način v 20. stoletju podedoval značaj opere, ki je bila v 19. stoletju umetnost sinteze celega niza že omenjenih vej umetnosti, in sicer na skoraj enak način, na kakršnega so televizijske nanizanke nove, t. i. zlate dobe televizije, podedovale značaj romana iz časa realizma. Ni bilo redko (danes pa je to že skoraj pravilo), da so se prozni velikani, ko so uvideli potencial filma kot medija ter razliko med pristopom k pripovedi v prozi in v filmu, začeli lotevati pisanja scenarijev, na primer William Faulkner, ki se je proslavil tudi kot scenarist nekaterih Hawksovih filmskih klasik (*Imeti ali ne imeti*, *Dežela faraonov* in *Globoko spanje* po kulturnem romanu Raymonda Chandlerja) in Renoirjevega *Južnjaka*.

Z razvojem filma in tehnologije je postalo jasno, da je film kljub prilaščanju elementov iz drugih vej umetnosti samostojna umetnost z lastnimi specifičnimi izraznimi sredstvi ter da vsebin in izraznih načinov z drugih umetniških področij ne privzema mehanično, tako kot na samem začetku, temveč te sestavine vključuje vase po določenih zakonitostih, pri čemer te ne obstajajo več samostojno, ampak s svojim sobivanjem tvorijo novo filmsko sozvočje. Neposreden in povsem avtentičen način, na kakršnega film v človeku hkrati vzbuja zapletene miselne procese in močne čustvene odzive, nam težko pričara katera koli druga oblika umetnosti; tega ne zmore niti književnost, ki je v nekem smislu glede oživljanja zamišljenega neodvisnejša od filma, ker so svetovi, ki jih pisatelj ustvarja, plod njegove domišljije, tisti, ki jih režiser prenaša na film, pa so omejeni z dano resničnostjo pred objektivom kamere, ne glede na to, ali film nastaja po literarni predlogi ali po samostojnem scenariju. A je književnost kot zgolj jezikovni medij v primerjavi s filmom kljub temu omejena z odsotnostjo vizualne ravnine in pri tem prenosu v filmski medij se odpira možnost zapolnjevanja praznin, ki se lahko ustvarjajo med branjem in individualnimi predstavami prizorov, ti pa v filmu niso več poljubni in odvisni od osebne bralske domišljije, temveč so za vsakega gledalca enaki.

Danes lahko brez slehernega dvoma zatrdimo, da je film vodilni medij sodobne kulture, filmi, posneti na podlagi literarnih del, ki danes tvorijo približno polovico celotne filmske produkcije, pa vsebujejo dodaten izziv primerjave z literarno predlogo. Na začetku filmske zgodovine, v obdobju *film d'arta*, so adaptacijo književnosti doživljali kot enostaven proces prenosa iz jezikovnega v vizualni medij. Šele z razvojem filmskih izraznih sredstev in režiserskih postopkov so se odprle možnosti, da knjižna predloga ni bila več obravnavana kot norma, kar je bilo v začetku filmske zgodovine pravilo brez izjem, zaradi česar so vse ekranizacije književnosti zvesto in skoraj brez slehernih poskusov poseganja v besedilo spoštovale predlogo.

V sodobni in postmodernej filmski produkciji se je odnos do knjižne predloge korenito spremenil in ta ni več nekakšno božanstvo, v integriteto katerega ni dovoljeno posegati, temveč znotraj te razigrane in arbitrarne intermedialnosti in intertekstualnosti poteka kulturološki dialog, ki odpira razpravo o specifičnih kulturnih in estetskih pristopih ter zahtevah občinstva določene dobe. Medijsko neskladje med literarno predlogo in njeno filmsko realizacijo je pogojeno in zaznamovano tudi s časovno oddaljenostjo med njunim nastankom in zgodovinskim neskladjem. Zato ni nič neobičajnega, da lahko naletimo tudi na ustvarjalno priredbo renesančnega klasika, umeščeno v povsem drug čas, v sodoben milje, v kontekstu katerega le še pripoved ostaja nedotaknjena, vse drugo – od scenografije, kostumografije in glasbe do dramaturgije – pa je prilagojeno sodobnemu okolju; takšna je na primer Luhrmannova režijska priredba Shakespeareove klasične drame *Romeo in Julija*, ene od premnogih adaptacij tega književnika, ki je bil v vsej zgodovini največkrat prenesen na film.

V stoletni filmski in polovico krajši televizijski zgodovini je bil ekraniziran velik del literarnega kanona, nekateri romani celo večkrat, zlasti ameriški klasiki. Še več, neredko so nekatera od teh književnih del šele po odlični filmski ali televizijski priredbi doživela široko prepoznavnost ali brezčasno slavo, na primer *Let nad kukavičjim gnezdrom* Kena Keseyja, ki ga je režiral Miloš Forman, *Ubiti ptico oponašalko* v priredbi Roberta Mulligana ali *Škratna barva* Alice Walker, ki jo je zelo uspešno priredil Steven Spielberg. V televizijski, ali natančneje, serijski produkciji je podobno usodo doživel monumentalni roman Alfreda Döblina *Berlin Alexanderplatz*, klasika nemške moderne, katerega zahtevne priredbe in režije se je lotil Rainer Werner Fassbinder.

V novejši televizijski dramski produkciji, ki – odkar je tehnologija televizijsko sliko dvignila na raven filmskih podatkov – uživa status »novega filma« in v zadnjih dvajsetih letih doživlja pravi razcvet, s katerim si ponovno pridobiva tisti stari, pozabljeni prestiž z začetka svojega obstoja, so v zadnjem času pogoste priredbe povsem neznanih romanov, ki jim prav ekranizacija zagotavlja opaznost, na primer nadvse popularnih *Oranžna je nova črna* ali *Dexterja*. Mnoge današnje serije, zlasti znanstvenofantastičnega in fantazijskega žanra, temeljijo na manj znanih literarnih predlogah, kakršna je *Igra prestolov* Georgea R. R. Martina, ali manj znanih romanov Stephena Kinga, enega najpogostejše ekraniziranih sodobnih piscev sploh, kakršna je neuspela adaptacija *Ujeti pod kupolo*. Nič redkega niso niti priredbe uspešnic skorajda brez literarne vrednosti, iz katerih si scenarist ali producent pri ustvarjanju svoje pripovedi izposodita le nekatere odlomke; primer tega je zelo priljubljena vampirska nadaljevanka *Prava kri* avtorja Alana Balla, ki delno temelji na nizu romanov Charlaine Harris o natakariici Sookie Stackhouse. Nadaljevanka je neprimerno uspešnejša od predloge, ker je v nasprotju z njo parabola o globoki razdeljenosti ameriške družbe, nestrpnosti pod

krinko demokracije, boju manjšin za svoje specifične pravice, ki so v kriznih časih vedno odrinjene daleč na rob, in – če jo gledamo »novokritično« pozorno – lahko v morju predvidljivih, skoraj limonadnih elementov opazimo tudi subverzivnost v subtilni strukturi besedila, ki na globinski ravni dekonstruira ideološki diskurz resnične družbe, medtem ko ga na površinski konstruira v okviru domišljajske, distopične skupnosti, v kateri je človek le ena od vrst, ki se borijo za svoje pravice.

V sodobni scenaristiki je morda še najbolj zanimiv odnos, ki sta ga film oziroma televizija vzpostavila z grafičnim romanom, ki pa ga je treba razlikovati od klasičnega stripa. Glede na to, da govorimo o mladem literarnem žanru, ki je razcvet doživel šele nedavno in se od klasičnega romana razlikuje prav po tem, da je okleščen odvečnih opisov v korist slike, je zaradi tega skoraj logična izbira za priredbe. Režiser filma ali serije po grafičnem romanu ima pred seboj svojevrstno snemalno knjigo in edino, kar ga zanima, je, kako ga pretočiti čim bolj realistično in čim bolj zvesto izvirniku, na katerem temelji. Najpogosteje gre za fantazijske trilogije in najnovejši tak primer je serija *The Strain*, za katero se je zahtevne priredbe lotil Guillermo del Toro, soavtor istoimenske trilogije, ki jo je napisal in narisal skupaj s Chuckom Hoganom. Stripovska dramaturgija je v nedavni produkciji postala že skoraj prevladujoča, ne glede na to, ali konkreten film ali serija dejansko izhajata iz samega stripa.

Uveljavljena književnost se je v novejšem času kar nekako izgubila pod valom novih televizijskih trendov. Tudi če se kdo loti priredbe kakega literarnega klasika, to pogosto stori s prenosom pripovedi v drug čas, v sodobnost; takšna je na primer najnovejša priredba *Sherlocka Holmesa*, ki je umeščena v 21. stoletje, v katerem si slavni detektiv pri reševanju svojih znanih primerov in v boju proti svojemu arhetipskemu sovražniku Moriartyju pomaga z moderno tehnologijo, junaki pa so obremenjeni s problemi, značilnimi za življenje v nevrasteničnem postmodernem svetu.

Novoodkrita priljubljenost serij temelji predvsem na nenehnem odlaganju konca, s čimer se najnovejša serijska produkcija rada poigrava: pri odlaganju konca kot referenčno točko uporablja odziv občinstva in s tem gledalcem omogoča, da se lahko dlje časa istovetijo z junaki. To je verjetno tudi temeljni razlog, zakaj skoraj nihče več ne snema nanizank po literarnih klasikih, ker se po nekakšnem tihem dogovoru klasikov pač ne sme spreminjati, vsaj ne v tolikšni meri, da bi posegali v njihovo narativno integriteto. Kljub temu pa se filmski režiserji, postmoderno razpoloženi in neobremenjeni s strahom pred kanonom, občasno še vedno drznejše poigrati s katerim od monumentalnih književnih del, kakršna je na primer ena od klasičnih knjig ameriške književnosti *Veliki Gatsby*, pomembna stvaritev F. Scotta Fitzgeralda, najdoslednejšega predstavnika ameriške »izgubljene generacije«. Roman je od svoje prve izdaje doživel že kar šest ekranizacij,

eno celo nemo, toda na žalost se najzgodnejša ni ohranila, vse pa so zelo zvesto sledile predlogi, še zlasti najslavnejša različica Francisa Forda Coppole iz leta 1974. Pod najnovejšo priredbo te klasike je podpisan Baz Luhrmann, ki – čeprav se natančno drži pripovedi predloge in dogajanja ne premešča v sodobno okolje, kakor je to storil pri *Romeu in Juliji* – kljub temu z minimalnim, toda nadvse opaznim postopkom izbire sodobne glasbe zgodbo prenaša v sedanost, s čimer ustvarja nenavadno bližino, v kateri gledalec pozablja, da je dogajanje umeščeno v nora dvajseta leta. S tem pristopom si je prislužil precej negativnih kritik, hkrati pa odprl znotrajkulturni dialog o univerzalnosti tega romana, katerega zgodbo si zlahka predstavljamo tudi v današnjem kontekstu nove dekadence zahoda, ki prav tako izvira iz znova nepravilno porazdeljenih gospodarskih odnosov med novopečenimi bogataši in tako imenovano elito, ki si je bogastvo in prestiž zgradila na industriji strahu pred vojno in terorizmom. Poleg univerzalnih motivov – človeškega pohlepa, prijateljstva, neuresničene ljubezni in nesrečnih romantičnih bogatašev – je *Veliki Gatsby* eden tistih romanov, ki so imeli že samo s svojo strukturo velik vpliv na scenaristiko in dramaturgijo. Fitzgeraldova inovacija in prispevek h književnosti, posredno pa tudi k scenaristiki, je pripovedovalec, ki hkrati tudi dejavno sodeluje v dogodkih, o katerih pripoveduje. Zaradi svoje simpatije do Gatsbyja in celo očaranosti nad njim je sicer kot pripovedovalec nezanesljiv, verodostojnost njegovih spominov niha in poleg tega brez oklevanja išče tudi druge vire informacij o protagonistu, celo čenče, da bi ustvaril kolaž različnih pričevanj o človeku v središču zgodbe, ki se šele naknadno ponovno zgradi čez leta, ki so verjetno spodkopala točnost spominov. Takšen, skoraj preslikani model pripovedne strukture najdemo tudi v zelo priljubljeni nedavni kriminalni nanizanki *Pravi detektiv*, v kateri se dogodki sestavijo šele po več letih z osredotočenostjo na dva glavna junaka, ki sta bila hkrati udeleženca v dogodkih in o njih tudi pripovedujeta. Fitzgerald – čeprav ni napisal kriminalke – je torej s svojo pripovedno strukturo vplival na celoten žanr na enak način, kot je z opisovanjem svojega časa odprl premnoga družbena vprašanja in podrezal v nekatere tabuje.

Zato ni pretirano trditi, da je filmska – in še zlasti nedavna serijska produkcija – dandanes na neki način prevzela vlogo usmerjanja javne razprave o najpomembnejših družbenih vprašanjih, pri čemer se ne boji posegati v stvari, ki so bile še do nedavna tabu. In glede na to, da so bila vsa ta vprašanja že nešteto postavljena v književnosti, ki je od rojstva filma nekoliko zapostavljena in potisnjena v ozadje, sta zdaj na potezi film in televizija, da to razpravo vodita še naprej s spoštovanjem, kakršnega si zaslužijo matere.

Prevedla **Lili Potpara**

A photograph capturing a lively moment at a party. Several people are seen from the chest up, with their arms raised in the air. The scene is dimly lit, with warm, ambient lighting that creates a sense of energy and movement. The background is dark, making the subjects stand out. The overall mood is festive and joyful.

FOTOGRAFIJE Z VAJ



Tjaša Železnik, Nina Rakovec, Ajda Smrekar, Jaka Lah, Boris Kerč, Jette Ostan Vejrup, Matej Puc, Boris Ostan



Nina Rakovec, Ana Dolinar Horvat, Urška Taufer



Matej Puc, Urška Taufer, Gaber K. Trseglav, Nina Rakovec, Jernej Gašperin, Ajda Smrekar, Jure Henigman



Matej Puc, Jernej Gašperin, Ajda Smrekar



Jernej Gašperin, Ajda Smrekar, Nina Rakovec, Jure Henigman (spredaj), Boris Kerč, Gaber K. Trseglav, Urška Taufer, Tjaša Železnik (zadaj)



Boris Ostan, Jernej Gašperin



Gaber K. Trseglav, Ajda Smrekar, Tjaša Železnik, Jernej Gašperin



Jure Henigman, Sebastian Cavazza, Jaka Lah, Ana Dolinar Horvat, Nina Rakovec, Urška Taufer, Jernej Gašperin



Ana Dolinar Horvat, Jernej Gašperin, Urška Taufer



Ana Dolinar Horvat, Nina Rakovec



Urška Taufer, Tjaša Železnik, Jure Henigman



Ana Dolinar Horvat, Boris Kerč, Tjaša Železnik, Nina Rakovec, Jaka Lah, Ajda Smrekar



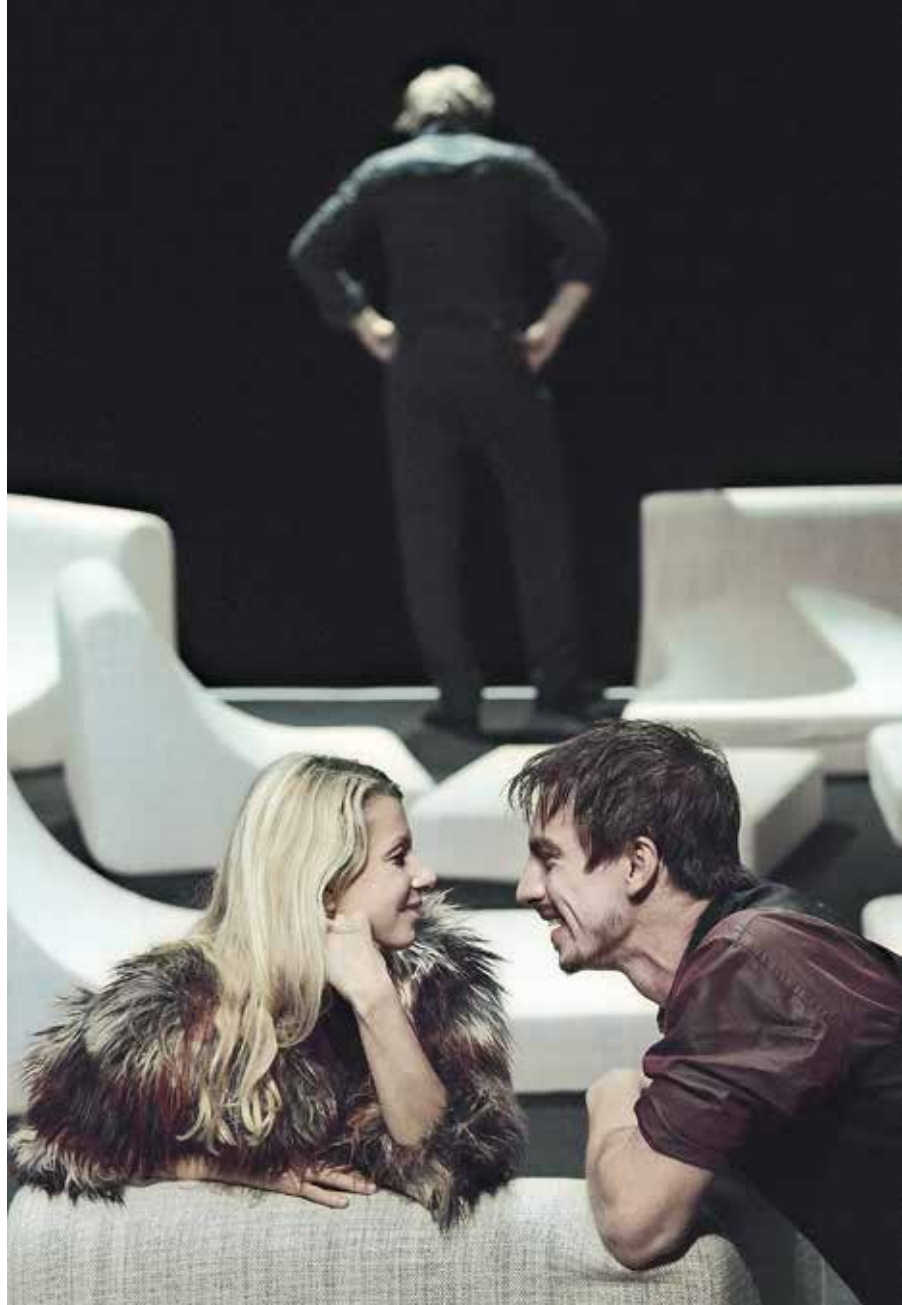
Jernej Gašperin, Tjaša Železnik, Matej Puc



Matej Puc, Tjaša Železnik, Sebastian Cavazza



Ajda Smrekar, Sebastian Cavazza, Jernej Gašperin, Nina Rakovec, Matej Puc, Tjaša Železnik



Tjaša Železnik, Jure Henigman (spredaj), Matej Puc (zadaj)

prostoria



www.prostoria.eu

SKOZI MLADE OČI

Pišejo študenti dramaturgije z AGRFT

Anja Krušnik Cirnski

OD HOLANDSKIH MORNARJEV DO OŠKRBLJENEGA ROBČKA VESOLJA

»In ko je luna zaplavala više, so se začele že tako neresnične vile razblinjati, tako da sem nazadnje pod seboj začutil prastari otok, kakršen je davno nekoč vzniknil pred očmi holandskih mornarjev. Za bežen, začaran trenutek je moral človek zadržati dih vpricho nove celine, nehote zaverovano strmeč nad lepoto, ki je ni ne razumel ne želel,« pripoveduje Nick po Gatsbyjevi smrti. In tako se je začelo: Amerika je postala zemlja boljšega jutri, zemlja upanja, zemlja lepote, zemlja bogastva, zemlja sreče. Tako se je začel ameriški sen, zgodba o uspehu.

Fitzgeraldov in Gatsbyjev čas, dvajseta leta dvajsetega stoletja, je bil čas prohibicije, mafije, preprodaje alkohola, tehnološkega napredka, večje tolerance in sprejemanja marginalnih osebnosti, obenem pa je tudi povojni čas, ki je ustvaril novo »izgubljeno

generacijo«. Dve osnovni lastnosti naj bi bili dezorientacija in brezciljnost, ljudje brez Gatsbyjeve zelene lučke (lahko bi ji rekli tudi težnja po izpolnitvi ameriškega sna ali upanje). Kakor opisuje Nick na začetku: »In kmalu po tistem sem se udeležil zapoznelega germanskega preseljevanja narodov, ki je znano kot prva svetovna vojna. Srednji zahod se mi ni več zdel toplo središče sveta, ampak samo še oškrbljen robček vesolja.« Njegova percepcija sveta se je spremenila in s tem tudi njegova vloga v svetu. Gatsbyju pa vojna ni pomenila drugega kot nekaj stopničk višje na lestvici družbenega vzpona – kakor vse, kar je počel.

Gatsby je svoje življenje namenil enemu samemu cilju: uspehu, predstavi o popolnem življenju. Njegova odločenost je za Nicka in nas fascinantna:

»Pa vendar, izžareval je nekaj izrednega, nekakšno stanjšano občutljivost za življenjske obete, nenačuden dar za upanje, romantično odprtost srca /.../« Vendar je treba pomisliti, koliko odpovedi, žrtev in samodiscipline je potrebno za takšno obsesivno usmerjenost k cilju. Ameriški sen, ki ga Gatsby uteleša, pomeni prav to: trdo delo, predanost in determinacijo, česar ne Tom, ne Daisy, ne Nick ne potrebujejo, oni so *old money*, verjetno so v svojem okolju tudi dokaj vplivni ljudje. Oni trije so se v tem rodili, za razumevanje Gatsbyja pa je bistveno, da doumemo njegovo okolje: revno, nesofisticirano in verjetno tudi ne najbolj ambiciozno. Veliko bolj cenjeno je do bleščočih uspehov in velikega bogastva priti iz nič ali pa to zahteva vsaj več truda (vsaj v taki percepciji živimo).

Gatsby je uspel uresničiti svoje sanje in upe. Je bogat, celo nove kolekcije mu pošiljajo za vsak letni čas, namesto hiše ima dvorec, ima največje zabave v mestu, a denar mu kar ne skopni. Do vsega tega se je prikopal, ker je vodja mafijske združbe. Kar pa ne pomeni le preprodaje alkohola, temveč verjetno tudi umore. To je v romanu sicer potisnjeno ob stran, ni v fokusu, le skrivnostni pogovori nam dajejo dokaj konkretno informacijo o njegovem delovanju.

Scorsesejeva nova serija *Imperij pregrehe* (*The Boardwalk Empire*, 2010) pokaže tisto, kar je v romanu samem nekoliko zakrito: govori o mafijskih združbah v dvajsetih, ko so delovali Al Capone, Lucky Luciano, Arnold Rothstein (po katerem je Fitzgerald ustvaril lik Wolfsheima), Johnson. Vsi naštetih v prej omenjeni seriji pijejo, kadijo, se drogirajo, spijo s prostitutkami. Prav po tem vzorcu bi moral živeti tudi Gatsby, mafi-

jec v dvajsetih. Vendar Gatsby ne pije alkohola, le redko kadi, ne spi s prostitutkami, sam se udeležuje svojih lastnih zabav zgolj kot opazovalec.

Gatsby pa naredi še nekaj, kar nam da vedeti o njegovem ameriškem snu. Sprememba imena se nam mogoče ne zdi velika stvar, pa vendar – in ne govorim o sentimentalni navezanosti na ime. Govorim o navadi, govorim o avtomatizmu: ime nam je pač vsem dodeljeno, je naš osebni označevalec. S spremembo imena pa popolnoma zavrže svoj dom, družino in korenine ter se na novo ustvari, a ne z natančnim poustvarjanjem osebne zgodovine, temveč z lažmi, ki jih je mogoče takoj razkrinkati. Vseeno mu je, kakšne in katere podatke o njegovem življenju imajo ljudje, prav zato je mističen in izmuzljiv. Izbrisal je zase nepomembno preteklost, vse daje v prihodnost.

Edino, kar je ostalo, je Daisy. Ona je zanj želja po sreči. Gatsbyjeva ljubezen do nje pomeni ljubezen do vsega, kar ona predstavlja; zaljubljen je v idejo, hkrati pa gre za univerzalni primer proizvajanja želje. Težava je le v tem, da je Daisy drugačna od njegove predstave o njej. Ona je zanj idealna neizpolnjena ljubezen. V trenutku, ko se je dotakne, izpuhti; ko Gatsby pride preblizu, ko zahteva preveč, se prikaže vsa njena realnost, drugačna od njegovih pričakovanj.

Daisy pada na njegov denar in blišč, na vse, kar je naredil zanj. Ob njem opazi, kaj je zamudila, kaj vse bi lahko imela, če se ne bi poročila s Tomom. Celo razjoče se ob srajcah, ob tako lepih srajcah. Gatsby se zaveda, da jo privlači sijaj bogastva: »Njen glas zveni po denarju. Nepresahljivi čar, ki podhrteva v njem, je žvenket, je cingljanje denarja ... Visoko v beli palači

je kraljeva hčerka, zlato dekle ... « In potem ji vse na mah vzame. Zabave, strežnike, blišč, vse, kar zveni po denarju. Odvzame ji dražljaj blišča in s tem pride med njima do kratkega stika.

Po drugi strani imamo tukaj drugo razmerje: Tom in Myrtle. Tom je, prav tako kot Daisy, predstavnik socialne skupine *old money*. Z Daisy sta se poročila, kot je bilo od njiju verjetno pričakovati. A Toma privlačijo ženske nižjega socialnega sloja (sobarica, Myrtle), še več: lovi jih, kot one lovijo njega in njemu podobne, saj si želijo denar, obleke, nove kužke, možnost, da si stvari lahko privoščijo. Myrtle nam celo uprizori svojo naravnost nesrečno življenjsko zgodbo, kako jo je Wilson nalagal in ujel. Na površini bi jo lahko mogoče primerjali z Gatsbyjem, vendar nihče od ostalih likov ni narejen, da bi se lahko kakor koli kosal z njim, celo Nick ne. Gatsby je edinstven.

Ameriški sen sestavljajo pot k bogastvu, koncept individualnega, vztrajnost, predanost, želja po sreči. Myrtle vidi samo, kako prehoditi pot do bogastva, nikakor pa ne do uspeha. Gatsby, ki se je vedno zanašal le nase in na svoj trud, je tako drugačen od Myrtle, ki pričakuje, da jo bodo dvignili drugi, ona pa bo uživala v sadovih samoumevno danega. Myrtle je pragmatična in surova ženska, ki ji dano življenje pač ne diši. Potem je tukaj še Jordan, ki je uspešna in bogata in mlada, vendar na to ni emocionalno navezana. In tukaj je Tom, ki meni, da mu z rojstno pravico stvari kar pripadajo.

A vse like gledamo iz pripovedovalčeve perspektive, v kateri je Gatsby lep in čist. Nick Gatsbyju reče »Sami pokvarjenci so! Vi ste vredni več kot vsa tista prekleta svojat skupaj!«, saj v Gatsbyju vidi

več kot mafijskega šefa, več kot bogatuna. Gatsbyja si opraviči pri sebi, saj je v vsem, kar naredi, iskren. Ne Tom, ne Daisy, ne Jordan niso takšni. Nick na začetku pravi: »Ko sem bil mlajši in bolj občutljiv, mi je oče dal nasvet: »Kadar bi rad koga kritiziral, pomisli, da vsem na svetu ni tako lahko kakor tebi.« Nick ima do Gatsbyja neverjetno toleranco, saj Gatsby verjame v zeleno lučko, česar Nick sam ne zmore več. Tudi selitev z Zahoda v New York je bila zunanja sprememba, s katero si je po vojni hotel pomagati. Potem pa doživi Gatsbyja in predvsem njegovo smrt.

Že ko umre Myrtle, vidimo Nickovo občutljivost. Ženska, ki jo je poznal, je umrla. Sicer mu ni nič pomenila, pa vendarle je bilo truplo, ki ga je videl, najbolj kruta realnost, najbolj krut poseg v življenje. Za nekaj trenutkov vse izgubi vrednost, vse, kar se je zgodilo. Zato v Nicku mogoče zasledimo kanček obsojanja Daisy in Gatsbyja.

Po Gatsbyjevi smrti se preseli nazaj v »oškrljen robček vesolja«, gre tja, od koder je zbežal. Ob pripovedovanju nam daje občutek, da je veliko starejši, veliko bolj zrel, kot je pričakovati. A do trenutka pripovedovanja je že preveč doživel in preveč videl. V pogovoru z Jordan reče, da je »star trideset let. Pet let prestar, da bi si lagal in potem temu rekel čast.«



Foto Asiana Jurca Avci

PRIMOŽ PIRNAT

Dnevnikova nagrada za najboljši umetniški dosežek se podeli igralcu MGL Primožu Pirnatu za vlogo Jaga v tragediji *Othello* v režiji Jerneja Lorencija.

Obrazložitev nagrade:

Primož Pirnat v vlogi Jaga v Shakespearovem *Othellu* s svojim pristopom in izpeljavo pooseblja vlogo igralca v današnji družbi. Njegova magična igralska paleta nam ponuja vpogled v to, da smo iz mesa in krvi, da pa je naša moč v nas samih. Pri tem nas izziva k premisleku, ali sploh razumemo stvarnost, ki nas obdaja, in ovedenju tega, kako minljivi pravzaprav smo.

Othello režiserja Jerneja Lorencija je predstava, ki jo gledalec v sodobnem gledališču pričakuje in potrebuje: sveža, drugačna, drzna. Z večno dilemo, kako v sodobnem jeziku brati velikega Shakespeara, se protagonisti uprizoritve spopadejo na videz lahko, strnjeno, gibljivo, skoraj filmsko, in že prvo dejanje je pregneteno do te mere, da gledalca pravzaprav osupne: izpraznjena scena, ki jo podolgem in počez, s kredo v roki, v celoti obvladuje Othellov praporščak Jago v odlični interpretaciji Primoža Pirnata.

Jago ne pooseblja le nizkih strasti, manipulacij in lastne demoničnosti, ampak je lik številnih osebnosti in cele pahljače čustev, ki jih sam tudi režira, postavlja v različna razmerja in občutja, se z njimi poigrava – in to nelagodje do konca stopnjuje. Celovitost in silovitost Pirnatovega Jaga bo v zgodovini MGL nedvomno ostala zapisana z velikimi črkami; to je stvaritev, ki jo v prvi vrsti zaznamuje posebna senzibilnost, izza nje pa se izkazuje trdo delo, nenehno iskanje, nepopustljivost do sebe in nepristajanje na utečene vzorce.

»Ni šlo toliko za Shakespeara ali *Othella* kot za možnost, da bi se z njima spopadel z nekaterimi igralci iz MGL. V prvi vrsti s Primožem Pirnatom ... On je zame prototip vsega, kar naj bi teater bil; fenomenalen je v skoku na glavo, ki ga oder nalaga igralcu,« je med procesom ustvarjanja predstave poudaril režiser Jernej Lorenci. Tako sta se v nekem trenutku srečala režiser in dramski igralec, oba v življenjski formi, in pri tem ni bilo naključij.

Sestava žirije:

Ingrid Mager, novinarka kulturne redakcije *Dnevnika* (predsednica)

Blaž Peršin, direktor Muzeja in galerij mesta Ljubljana (član)

Rajko Bizjak, abonent MGL (član)

Francis Scott Fitzgerald

THE GREAT GATSBY

First Slovene Production

Opening 6 November 2014

Translator **GITICA JAKOPIN**

Author of dramatization and director **IVICA BULJAN**

Dramatisation and translation coordinator and dramaturg **PETRA POGOREVC**

Set designers **NUMEN** and **IVANA JONKE**

Costume designer **ANA SAVIĆ GECAN**

Composer **MITJA VRHOVNIK SMREKAR**

Choreographer **TANJA ZGONC**

Language consultant **MARTIN VRTAČNIK**

Light designer **DAVID OREŠIČ**

Assistant to director **ROBERT WALTL**

Assistants to dramaturg **ANJA KRUŠNIK CIRNSKI** and **IRINA LEŠNIK**

Assistant to costume designer **TEA BAŠIČ**

Stage manager **Borut Jenko**

Prompter **Neva Mauser Lenarčič**

Technical director **Jože Logar**

Stage foreman **Janez Koleša**

Technical coordinator **Branko Tica**

Sound master **Sašo Dragaš**

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

Hairstylist **Ksenija Imerovič**

Wardrobe mistresses **Angelina Karimović** and **Tatjana Cirman**

Property master **Sašo Ržek**

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 the Ljubljana City Theatre.

Modular sofa was made by the company **Prostoria Ltd.**

Cast

Jay Gatsby **MATEJ PUC**

Nick Carraway – narrator **JURE HENIGMAN**

Nick Carraway **JERNEJ GAŠPERIN**

Tom Buchanan **SEBASTIAN CAVAZZA**

Daisy Buchanan **TJAŠA ŽELEZNIK**

Jordan Baker **AJDA SMREKAR**

Myrtle Wilson, Film Star **NINA RAKOVEC**

George B. Wilson, Film Director

GABER K. TRSEGLAV

Henry C. Gatz, Gatsby's Butler, Doctor Civet

BORIS KERČ

Meyer Wolfsheim **BORIS OSTAN**

Owl Eyes **JETTE OSTAN VEJRUP**

Mrs McKee, Lucille, Flamenco Dancer,

Train Passenger **ANA DOLINAR HORVAT**

Mr McKee, Klipspringer, Waiter, Gardener

JAKA LAH

Catherine, Lucille's Friend

URŠKA TAUFER as guest

The Great Gatsby is considered the best work by American writer Francis Scott Fitzgerald. It is a suggestive story about an unrealised love set against the background of the American society in the Roaring Twenties that brought first an economic boom but then a painful downfall of the great American dream. The novel portrays the glamour of the rich elite on the one hand and its opposite on the other. The huge disparity brought about the stock market crash and the severe recession in 1929, which the story, however, does not cover.

The main character of the novel is Jay Gatsby, an ambitious man who hates poverty. He experienced it when growing up in North Dakota, being too poor to go to university. Before the First World War, when he was a young officer, he fell in love with Daisy. Afraid that she would otherwise leave him, he told her he came from a rich family. When Gatsby was sent to the front, Daisy found another man, who was truly wealthy, and married him. After returning from the war, Gatsby is determined to do anything to make Daisy come back to him. He seizes opportunities opened by the prohibition, gets rich by illegal business, builds a lavish mansion and throws extravagant parties. He is a myth before he even makes his first appearance. Rumours circulate about him, but nobody is certain about anything.

The other major character of *The Great Gatsby* is Nick Carraway, Daisy's distant cousin. He moves to New York from the Midwest to take a job as a bond salesman. He accidentally becomes Gatsby's neighbour and confidant. Socialising with Gatsby, Daisy and her husband Tom, he is introduced to the world of the rich. Although attracted to it, Nick is increasingly aware of its dark sides. Gatsby's tragic destiny brings a painful awakening. Nick becomes aware of the superficiality, falsity and emptiness dominating the glamorous world of the elite.

INFORMACIJE O PREDSTAVAH MGL DOBITE

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