

Milan Ramšak Marković

DEŽEVEN DAN V GURLITSCHU



Koprodukcija
z Mestnim gledališčem Ptuj

PREŠERNOVO GLEDALIŠČE

Milan Ramšak Marković

**DEŽEVEN
DAN
V GURLITSCHU**



Koprodukcija
z Mestnim gledališčem Ptuj

**PREŠERNOVO
GLEDALIŠČE**

mgP MESTNO
GLEDALIŠČE
PTUJ

Premiera
27. marca 2023

Režiser
Sebastijan Horvat

Dramaturg
Milan Ramšak Marković

Scenograf in avtor videa
Igor Vasiljev

Kostumografinja
Belinda Radulović

Avtor glasbe
Drago Ivanuša

Oblikovalec luči
Aleksander Čavlek

Lektorica
Barbara Rogelj

Oblikovalec maske
Matej Pajntar

Asistentka dramaturga
Lučka Neža Peterlin

Asistentka scenografa
Jera Topolovec

Asistentka kostumografinje
Bojana Fornazarič

Igrajo

Peter
Aljoša Ternovšek

Ingrid
Vesna Pernarčič

David/Uli
Miha Nemec k. g.

Sofi/Dekle v baru
Živa Selan

Jockel/Urednik/
Starejši policist
Borut Veselko

Maruša/Marta
Darja Reichman

Petrova mama
Vesna Slapar

Detektiv/Glas/
Petrov oče/Mlad
policist/Fant v baru
Miha Rodman

Inšpektor/Natakar/
Čefur/Lovec/Ahmed/
Prodajalec/Micke
Blaž Setnikar

Tehnično osebje

Tehnični vodja
mag. Igor Berginc

Inspicent in rekviziter
Ciril Roblek

Šepetalec
Iztok Jereb

Lučni mojster
Nejc Plevnik

Tonski mojster
Tim Kosi

Frizer in masker
Matej Pajntar

Garderoberka
Bojana Fornazarič

Odrski tehniki
Robert Rajgelj
Boštjan Marčun
Marko Kranjc
Jure Pogačar
Jure Fon

Zahvala **ART OPTIKI KRANJ.**

Igralec **Miha Nemec** nosi v predstavi
očala ART OPTIKE KRANJ.



Aljoša Ternovšek
(fotografija z vaje)

Milan Ramšak Marković



Foto: Nada Žgank

Milan Ramšak Marković, dramatik, scenarist, dramaturg in performer, se je rodil leta 1978 v Beogradu. Po študiju na Fakulteti za dramsko umetnost v Beogradu je kot dramatik, dramaturg in scenarist sodeloval pri številnih projektih tako v institucionalnih gledališčih kot tudi na neodvisni sceni v Srbiji, Italiji, Sloveniji, Nemčiji, na Hrvaškem in Danskem. V obdobju od leta 2006, ko je napisal svojo prvo dramo z naslovom *Dobro jutro, gospod Zajec*, do danes je napisal številna odmevna dramska besedila, za katere je leta 2013 prejel nagrado Borislav Mihajlović Mihiz za dosežke na področju dramske pisave v Srbiji. Drame so bile uprizorjene v Srbiji, Sloveniji, na Hrvaškem, v Litvi in Angliji; prevedene so v številne jezike. *Deževen dan v Gurlitschu* je napisal po naročilu Prešernovega gledališča Kranj.



Aljoša Ternovšek, Živa Selan,
Vesna Pernarčič, Miha Nemec k. g.
(fotografija z vaje)

V zadnjih letih Ramšak Markovič uspešno sodeluje z gledališkim režiserjem Sebastijanom Horvatom, s katerim sta ustvarila številne odmevne predstave, med drugim *Mi, evropski mrliči* Simone Semenič (SMG, Ljubljana 2016), *V republiki sreče* Martina Crimpa (SNG Drama, Ljubljana 2015), Fassbinderjev tekst *Ali: strah ti pojé dušo* (SNG Drama, Ljubljana 2019) ter Müllerjev *Cement*, s katerim sta v različnih gledališčih na območju bivše Jugoslavije pripravila tri različice predstave, zadnjo v lanski sezoni v ljubljanski Drami. Kot dramaturg je Ramšak Markovič v minuli sezoni v ljubljanski Drami sodeloval tudi pri uspešni uprizoritvi Mrožkovih *Emigrantov* in v letošnji sezoni pri uprizoritvi *Ljubimk* Elfriede Jelinek v SMG, obe v režiji Nine Ramšak. Pred kratkim je podpisal tudi priredbo in dramaturgijo pri uprizoritvi Brechtovega dela *Strah in beda tretjega rajha* (koprodukcija med SMG in Kinom Šiška) v režiji Sebastijana Horvata.

Razen za gledališče Ramšak Markovič piše tudi scenarije za film in televizijo. Je eden od scenaristov priznane TV-uspešnice *Jutro bo spremeni* vse (*Jutro če sve promeniti*) in scenarist filma *Jugo Florida*, ki ga bodo snemali prihodnje leto. Leta 2021 je na 51. Tednu slovenske drame prejel Grün-Filipičevo priznanje za dosežke na področju dramaturgije in teatrologije. Je soustanovitelj ljubljanskega zavoda Melara. Trenutno živi in dela v Ljubljani.



Vesna Slapar
(fotografija z vaje)

Pogovor z Milanom Ramšakom Markovićem



Sebastijan Horvat

Sebastijan: Ker vem, da si pristaš konfliktne strukture gledališča: kje je glavni konflikt drame?

Milan: V razmišljanju o gledališču res najpogosteje izhajam iz vprašanja konflikta. To ni tako nenavadno, kajti če hočemo razmišljati o dramaturgiji (dinamiki ali strukturi), to zahteva neko vrsto diferenciacije, delanje razlik. Večje so te razlike, bolj se približujemo neki vrsti konflikta – ni nujno, da na ravni naracije, temveč tudi tistih na ravni forme, estetike ali preprosto afekta. To ne velja samo za dramaturgijo, s katero se midva po navadi ukvarjava – ki je osmišljena za vnaprej predpostavljen pogled –, temveč tudi za druge dramaturške principe. Primer je *landscape dramaturgy*, o kateri piše Ana Vujanović, kjer je – kljub temu da ne obstaja vnaprej določena in vsiljena perspektiva – konflikt še naprej prisoten, vendar pa se zdaj delegira na celoten nastajajoči simbolni prostor. V »Deževnem dnevu« lahko konflikt na ravni naracije opazujemo iz tradicije »resne« drame ali tragedije – kot napako, zaradi katere glavni junak, ne glede na to, kaj stori, samo pada vse globlje in globlje. Verjetno je o tem konfliktu še bolj plodno premišljevali tako, da sledimo tradiciji komedije, v kateri dramska oseba noče ali iz določenega razloga ne more sprejeti resničnosti, s katero prihaja v konflikt. »Deževni dan v Gurlitschu« ni komedija, vendar je v vedenju glavnega junaka nekaj, kar vsaj po njegovi nemoči, da bi se odpovedal *drajvu*, ki ga vodi v vse bolj absurdne situacije, spominja na nekatere klasične ali Molièrove komične dramske osebe. Vendar pa je zame najzanimivejši konflikt na ravni forme. Besedilo, ki sem ga napisal, je delno nastalo iz najinega skupnega zanimanja za *road movie* dramaturgijo, ki se je rodilo med delom pri predstavi »Moje ime je Medeja«¹. Razen pogovorov o nekem

¹ »My name is Medeja«, Milan Ramšak Marković, režija Sebastijan Horvat, NP Bitola, Makedonija.



Aljoša Ternovšek, Vesna Pernarčič
(fotografija z vaje)

splošnem področju zanimanja nama je bilo od začetka jasno, da bova še naprej razmišljala, na katere vse načine se v gledališču lahko ustvari občutek potovanja, fizičnega gibanja skozi različne prostore. Sam sem prišel do dramskega jezika, ki to omogoča, vendar pa je zelo odvisen od možnosti, da se v »nekaj potezah« ustvarijo dovolj močne vizualne (odrske) atmosfere, prav zato, da bi nam dal ta občutek potovanja. Zame je torej v tej predstavi najbolj vznemirljiv konflikt prav na ravni forme – med to potrebo, da se ustvarijo preproste, toda močne odrske slike, ki jim uspe, da nas vsaj za trenutek očarajo, in brutalno hitrimi in naglimi prehodi med njimi, ki to čarovnijo razbijejo.

Sebastijan: Ali si želiš, da se gledalec poistoveti z glavnim likom drame, Petrom, in ali se ti istovetiš z njim?

Milan: Za pisanje lika Petra Winklerja sem dobil navdih v dogodku, ki sem mu bil priča, medtem ko sem z Nino sedel v neki dunajski kavarni; videla sva fino oblečenega moškega srednjih let, ki je panično brskal po kantah za odpadke v bližini kavarne, kjer sva sedela. Zdelo se nama je zanimivo fantazirati o nuji, ki je tako finega mladega gospoda prisilila, da tišči roke v ulične smeti. V poznejšem delu sem črpal navdih tudi iz filmov Rubena Östlunda; v nekaterih se ukvarja prav s sodobnim zahodnim liberalnim belim moškim, vendar pa sem glavni vir gradiva za to dramsko osebo iskal predvsem v sebi in moških iz svojega okolja, tako da – ja, vsekakor se vsaj v delu predstave istovetim z njim in želim, da bi se tudi občinstvo.

Sebastijan: Ko delava skupaj, pogosto kritiziraš moški pogled, spolne odnose moči ... si feminist?

Milan: Ne zanima me nobena vrsta identitete, ki bi v očeh kogar koli morala govoriti kaj dobrega o meni. Mislim, da je na to spremembo stališča odločilno vplivalo tudi moje življenje na



Miha Rodman, Blaž Setnikar, Aljoša Ternovšek
(fotografija z vaje)

Švedskem, kjer se vsaka vrsta političnosti začenja z identiteto, končuje pa z gradnjo majhnih izoliranih (»avtonomnih«) enklav, kar popolnoma ustreza vladajoči ideologiji. Tam mi je bila vsiljena identiteta heteromoškega, Srba, in čeprav sam sebe nikakor nisem videl na ta način, sem to identiteto na koncu sprejel. Danes v take – vsiljene in lažne – identitete ne verjamem. Kar pa se tiče feminizma, zame so ideali, v katere verjamem, neločljivi, tako da, na primer, ne morem ločiti feminizma od boja za brezrazredno družbo, boja proti vojni ali rasizmu. Ne gre za moderno idejo intersekcionalnosti, ker (kakor jo sam razumem) ta ideja izhaja iz ideje, da so vsi boji v bistvu povezani in jih je zato treba tako tudi obravnavati. Ne verjamem, da so povezani, temveč da gre za en boj, ki preprosto izhaja iz različnih življenjskih izkušenj, ki so pogosto vpisane na samih naših telesih. Od avtoric, kot sta Maria Mies in Silvia Federici, sem se naučil, da je bilo v buržoazni družbi pred akumulacijo kapitala treba najprej začeti z akumulacijo razlik, tako da so bili beli delavci postavljeni nasproti suženjskemu delu črncev, moški so odšli v tovarne, da so »svobodno« prodali svoje delo, ženske pa so pustili doma, da so »v ljubezni« svoje delo opravljale brezplačno itd. Tako so potem ti boji postali nekaj, kar je v osnovi postavljeno drugo proti drugemu. Prav tako pa verjamem, da se kot feminist lahko prepozna vsak, ki misli, da noben človek ne bi smel biti izkoriščen od drugega na podlagi česar koli. Vprašanje je le, v kolikšni meri je vsak od nas pripravljen videti strukture izkoriščanja, ki so skozi različne ideološke matrike normalizirane, niso pa nujno uperjene proti nam samim. Skratka, v praksi skušam živeti življenje, ki me osrečuje, to pa pomeni predvsem, da ne izkoriščam dela ljudi, s katerimi živim, in da me njihova življenjska (med drugim tudi seksualna) radovednost veseli, vendar ne ogroža. Ne mislim, da je kakšna posebna žrtev, ker kuham, vzgajam svojega sina in perem perilo. Živim življenje, ki me predvsem veseli, in če je v tem kaj feminističnega, potem to nikakor ni v namenu, temveč samo v posledicah. Torej ne v pisanju (identiteti), temveč v branju (odnosih).



Aljoša Ternovšek, Blaž Setnikar
(fotografija z vaje)

Sebastijan: Kako se dramaturgija prevare (kot najina glavna gledališka metoda) kaže in kako funkcionira v tej drami oz. kako bi si želel, da bi delovala?

Milan: Cilj dramaturgije prevare (ali dramaturgije *izdaje*, kakor jo raje imenujem) je, da čim bolj podaljša fazo »pogajanj« med določenim odrskim (ali drugim) delom in občinstvom, med katerim oder daje formalna navodila, *kako je treba določeno predstavo gledati*, občinstvo pa svojo pozornost ali drugo vrsto afektivne aktivacije. To je mogoče doseči na različne načine, vendar gre najpogosteje za postopek ustvarjanja prijetnega občutka pri občinstvu, da ve, *kakšno* predstavo gleda, pa tudi različnih pričakovanj, ki so potem izdana. Ta *izdaja* pričakovanj, *prevara*, ki od nas zahteva, ne samo da se angažiramo v zvezi s tem, *kaj* gledamo (kar se zgodi na ravni naracije), temveč tudi, *kako se gleda* to, kar gledamo, pripelje do zelo specifičnega občutka budnosti pri občinstvu. Najboljši primer za ta princip je seveda dobra komedija, v kateri je v vse spremembe, komične preobrate ... vedno vključen tudi naš pogled, ne pa samo dogajanje na odru. Samo po sebi je razumljivo, da jezik, v katerem je napisan »Deževni dan«, povzroča stalne zmešnjave, ki glavnemu junaku omogočajo, da se kakor v nekakšnih kratkih stikih giblje skozi prostor in čas. Nekajkrat se celo zgodi, da Peter vzporedno deluje v dveh popolnoma različnih situacijah, ki ju ločujejo desetletja. Pri pisanju tega besedila sem najbolj užival prav v teh zmešnjavah in kratkih stikih, ne samo zato, ker so mi dovolili dati glas različnim dramskim osebam z roba družbe, ki v simbolnem svetu človeka, kakršen je Peter, zavzemajo povsem drugačno (nepomembno) vlogo, temveč predvsem zato, ker sem začutil, da s tem ko spremljam njegovo zgodbo, čutim nekakšno nelagodnost tudi glede svojega življenja in tega, kako doživljam svet. Razen teh »zmešnjav« na ravni forme in strukture je očitna tudi izdaja pričakovanja na ravni naracije in potreba, da se reši vprašanje v zvezi z izginulo ogrlico.



Sebastijan: V zvezi z »ljudmi z roba«, ki jih omenjaš – v Sloveniji imamo vtis, da smo obsedeni s fašizmom, ki ga vidimo tudi v reprezentaciji popularne oz. predvsem domačijske kulture, ki jo razumemo skozi označevalca harmonike in narodnozabavne muzike, ki je od začetkov veljala za glasbo neizobraženih in spodnjih slojev slovenske družbe. V zadnjih letih se to spreminja – vedno več mladih, študentov posluša to glasbo.

Milan: Te nesmiselne razprave o fašizmu se najpogosteje ne uporabljajo za nič drugega, kakor za to, da bi skrile strah pred možnostjo, da bomo izgubili svoje privilegije. Vprašanje popularne kulture pa je po drugi strani res veliko in pomembno vprašanje, in če bi se z njim hotela resno ukvarjati, tukaj ni dovolj prostora, lahko pa rečem, da se strinjam, da imam vtis, da tukaj res obstaja nekakšna fobija pred slovensko popularno kulturo. Celo (ali še posebej) ljudje z leve scene bodo z veseljem poslušali kakšno kurdsko govejo, medtem ko se jim ob poslušanju Avsenikov obrača želodec. Jaz sem tukaj tujec in ne pretendiram na to, da imam vse odgovore, niti ne trdim, da poznam situacijo enako dobro kakor domačini, vendar pa kot oseba, ki ji je zaradi njenega neznanja prizaneseno tudi z ideološko kontaminacijo srednjega razreda, lahko rečem, da se mi tako imenovana goveja glasba zna zdeti zabavna. Najslabše, kar lahko rečem o njej, je, da je včasih nadležna in simbolno siromašna, vendar to ni zaradi kakšne njene inherentne pomanjkljivosti, temveč samo zato, ker je trg izredno majhen; zaradi dejstva, da je izključena iz uradnega mainstreama – in s tem zaprta vase –, nima prostora, da bi se naprej razvijala.

Miha Rodman
(fotografija z vaje)



Darja Reichman
(fotografija z vaje)

Sebastijan: Ali je slovenska narodnozabavna glasba adekvatna turbofolku v Srbiji? Misliš, da je čustveni afekt turbofolka emancipacijski učinek, ki ga je treba prenesti tudi v gledališče?

Milan: Srbska in bosanska popularna glasba je izredno živahna in dinamična umetniška scena, ki jo podpira ogromen trg. Je zelo vplivna, vendar pa vedno odprta tudi za tuje vplive – tako z »Vzhoda« kot z »Zahoda«. Na tej sceni so ogromne razlike med izvajalci, njihovimi stališči, pogledi na svet itd. Največja razlika med slovensko in srbsko pop glasbo pa je, da srbsko, brez pretiravanja, poslušajo – vsi. Ta vrsta bolečine v želodcu, ki jo ljudje tukaj občutijo, ko slišijo harmoniko, je v Srbiji izginila v začetku tega tisočletja. Zdaj to, kar se je včasih imenovalo turbofolk, poslušajo vsi, vključno s slovensko in hrvaško mladino. Afekt, ki ga ponuja turbofolk, že obstaja v punku, trapu, prav tako pa tudi v gledališču, na primer v nekaterih predstavah Renéja Pollescha ali Oliverja Frlića. (Slišal sem, da v eni zadnjih produkcij v Mini teatru poje celo Ceca.) Potencialni emancipacijski učinek turbofolka izhaja iz dejstva, da je to (na določenem, velikem delu scene) nekaj, kar določeni deli družbe, ki so v patriarhatu/kapitalizmu potlačeni, lahko prepoznajo kot svoj glas. To so predvsem ženske, pedri in lezbijke, delavski razred ... Turbofolk je v veliki meri ženski in popularen. Gledališče se lahko od turbofolka (ali od Pasolinija ali komedije ali krščanstva ali erotike) nauči, da je delitev na visoko in nizko umetnost nesmiselna. Pravo umetnost, ki je sposobna vplivati na nas in premakniti naše telo, *znajo gledati vsi*.

Z Milanom Ramšakom Markovičem
se je pogovarjal **Sebastijan Horvat**.

Prevedla **Sonja Dolžan**

Željka Matijašević

Gurlitsch in dragocena ogrlica kot dobra notranja objekta

Gurlitsch kot simbol v naslovu drame predstavlja življenje, o katerem bi se lahko reklo, da ni samo življenje v narcističnem razrednem balonu, v katerega ne prodre nič grobega, umazanega ali nižjega reda, temveč bi se lahko celo imenovalo življenje v esteticističnem slonokoščenem stolpu, kajti drama prikazuje intenzivnost konflikta med življenjem v Gurlitschu in nevarnimi posledicami takega življenja za drugačne in različne ljudi. To je prizor visoko estetiziranega vsakdana mitsko lepega jezera in neskaljenega miru, katerega prebivalci so globoko v sebi ponotranjili idilo kot obliko obstajanja. Tako jih v prvem dejanju vidimo, kako se neobvezno družijo, kot temeljni problem pa se potem pokaže dejstvo, da je David v običajni krizi srednjih let zapustil ženo, ker se je zaljubil v svojo mlado študentko, ki nosi njegovega otroka, ki si ga on sploh ne želi, kajti hotel je samo mlado ženo oziroma ženo, veliko mlajšo od svoje.

Peter je na začetku videti kakor nekdo, ki svoja stališča izraža zelo jasno in v začetnih prizorih se dramske osebe poklicno in ideološko definirajo: to so izobraženi intelektualci, večinoma z diplomami s področja družbeno-humanističnih ved, Peter pa se na začetku kaže kot zagovornik socialne pravice. Skratka, na začetku se postavi okvir, ki daje slutiti, kako bo njihova deklarirana miselna širina nekje ostro trčila vsaj z enoumjem, pa tudi z neposrednim in brutalnim nasiljem do drugačnega. Vidik te drame je v konfliktu, ki dobesedno eksplodira med deklarirano in abstraktno generalizirajočo svobodomiselnostjo in eksistencialno ravno obstajanja, tistega konkretnega in snovnega.

Heterofobija ali strah pred različnim se v Petru, prebivalcu Gurlitscha, manifestira v ekstremni obliki oziroma zaključuje spiralo njegovega drsenja v strahove pred tistim, česar ni mogoče nadzirati.

Ironija je v tem, da Peter dobi prvo resno novinarsko nalogo, napisati mora prikaz begunske krize in pred prijatelji se zgraža nad načinom, kako z njimi ravnajo na bosansko-hrvaški meji. Zbira zgodbe, pričevanja, pogovarja se z migranti, deli svoje poglede z znanci, vendar pa besedila nikoli ne napiše.

Neskaljeni mir premožnega predela Celovca prekine izginotje ogrlice, ki razkirje, da je njen lastnik na strani simboličnega nad realnim kapitalom, kajti to je družinska ogrlica Petrove soproge, pripadala pa je osebi, ki je bila ena prvih avstrijskih feministk – ogrlica je predmet, ki nosi pomen dokumenta, ki legitimira njihov elitizem.

Peter za krajo ogrlice najprej osumi gospodinjo in služabnico Marušo, ki je nad njegovo obtožbo povsem zgrožena in zanika, da bi jo vzela, čeprav se na koncu izkaže, da si jo je res ona izposodila. Peter postaja bolj in bolj obseden z ogrlico in iskanjem; najprej se obrne na policijo, na koncu pa angažira zasebnega detektiva. Divje in obsesivno iskanje ogrlice ga odvede v podzemlje, v tako imenovani polsvet, kjer se sooči s čudnimi ljudmi, kakršnih še nikoli v življenju ni srečal in ki se za njegove standarde čudno vedejo in imajo čudna imena. Krepitev in intenziviranje njegovih strahov in njihovo postopno drsenje v tvegano območje nezavednega, na poti navzdol in proti zelo regresivnim afektom in nagonom, ga pripelje do tega, da v svoje bivališče vgradi nadzorne kamere. V tem trenutku ga njegova žena Ingrid poskuša prepričati, naj neha iskati ogrlico, ker pa on tega ni več sposoben storiti – ga zapusti. Mirno lahko rečemo, da je ogrlica zavladata nad Petrom.

Peter: Mene briga! Mene! Kaj je to, jebena ... jebena ... železniška postaja, da ljudje prihajajo, kakor hočejo in s seboj odnašajo, kar hočejo!? Tega ne morem ... ne morem prenašati, da, da, da stvari kar tako ... da preprosto ... izginejo. Stvari ne morejo izginiti, to se preprosto ne dogaja! Stvari ne morejo ... preprosto izhlapeti, se dematerializirati. Potem lahko, mislim, karkoli ... *(premor)* Utrujen sem.



Darja Reichman, Aljoša Ternovšek
(fotografija z vaje)

V tem trenutku Peter ostane sam s svojimi norimi idejami in odpravi se proti tistemu, kar bi freudovsko lahko imenovali »drugi oder« ali življenje v negativu. Vse tisto pozorno in skoraj antiseptično očiščeno in dezinficirano v njegovem življenju – moralna umazanija, moralno dno, razbojništvo, moralna nizkotnost – se nenadoma kakor na platnu naniza pred njegovimi očmi. Ključni kraj pri tem je gozd, sredi katerega bi morala biti temna koliba oziroma klub.

Mračen gozd z nikoli najdenim klubom je kraj, kjer Peter sreča svojo usodo, ki jo je sam povzročil. Prav temačnost tega drugega odra je v drami izvrstno prikazana s pomočjo skrivnostnih predelov gozda, v katerem se Peter oziroma njegova identiteta izgublja in sesipa kakor zadnja postaja potovanja ega v kraje, kamor zavest nima dostopa.

Po strašnem dejanju, ko Peter v gozdu ne samo ubije človeka, temveč ga brutalno in divjaško premlati do smrti, se zavedni in sončni svet Gurlitscha ter mračni svet temnega gozda končno in do konca razcepita.

Ker je v drami tudi sloj fantastičnega in nadrealnega prav v metaforiki gozda, mračnih predelov, bi lahko, če sledimo Jungu, rekli, da je ta gozd samo poosebitev in pozunanjenje Petrove notranje teme, tiste sence, ki je bivala v njem tudi v času sreče, imenovane faza Gurlitscha. V tej drami je presenetljiv minimalni sprožilec oziroma minimalni udarec resničnosti, ki, ko se zgodi, kot tak, minimalen, zadostuje, da Peter postane obsesiven in skrajno agresiven. Ta sprožilec je izginotje ogrlice.

Uli, eden od likov, ki jih Peter sreča v baru v mračnih predelih gozda, takole opisuje Gurlitsch:

ULI A mi verjameš, da si ti prva oseba, ki sem jo spoznal, da živi v Gurlitschu. Sem prihajajo v glavnem lokalci. Kje si, tam nekje pri jezeru?

ULI To je creepy kraj. Kadar koli se vozim skozi te dele mesta okrog jezera, mi nič ni jasno. Kaj je to, stari, eno vikend naselje ... puščoba, neka ... zombi apokalipsa ... Nič mi ni jasno. Kakor da bi prišel v set za nek film. Creepy, stari. (*premor*) Ampak imate zelo lepe rože, vrtove na splošno. Čisto v redu. Lepo vam uspevajo hortenzije.



Blaž Setnikar
(fotografija z vaje)

Ker sta ravni zavednega in nezavednega pri Petru popolnoma ločeni in živita vzporedni, vendar nepovezani življenji, ne moremo verjeti, ko beremo njegovo lastno pojasnilo motiva za zločin, ki se lahko zvede na osnovno poved kot: »Bil sem v gozdu in tam se je pojavil neznan človek.« To je drugi minimalni sprožilec razdiralnega nezavednega, kar pomeni, da zadostuje, da zapustiš svoje območje udobja in se znajdeš v območju oziroma lokusu relativnega neudobja, in vsak človek, ki se tam pojavi, je po definiciji smrtni sovražnik. Ki ga je treba pobiti kot vola.

Petrova ubijalska in morilska agresija je samo najnižja raven njegove dobro zadovoljene in kultivirane pojavnosti. Zanimivo je, da Peter svojega dejanja ne more do konca povezati s svojo osebo in noče sprejeti, da je to storil prav on; prepričuje svojo ženo in od nje zahteva priznanje, da je on človek, ki nikomur ne bi mogel škodovati. Prav tako poskuša prepričati policijskega inšpektorja, ki ga po umoru zaslišuje, da so mu v baru nekaj stresli v pijačo, da so ga drogirali ali, preprosteje rečeno, svoje brutalno dejanje poskuša pripisati začasni neprištevnosti.

Ljudje, ki nikomur ne bi mogli škoditi, tega običajno ne morejo, dokler so v svojem območju neskajenega udobja, brez kakršnih koli vpadov pohujšljive resničnosti. Vendar pa jih bo minimalen vdor resničnosti spremenil v brutalne manijake, slabše od živali. Petrova deklarirana empatija, ki se nikjer ne manifestira na ravni komunikacije človeka s človekom, na ravni »jaz-ti«, temveč se deklarira izključno v slogu samoprepričevanja o lastnem pravilnem ravnanju, je splošna bolezen tako imenovanih salonskih levičarjev, ki deklaracije o enakosti in socialni občutljivosti izražajo tako dolgo, dokler se tisti, ki jih te deklaracije ščitijo, ne pojavijo na njihovem dvorišču, v njihovi hiši oziroma – v njihovem nezavednem.

V drami so tudi deli, ki nas vračajo v Petrovo otroštvo, v disfunkcionalno družino psihično nestabilne matere, nagnjene k pijači, in očeta, ki jo fizično zlorablja.

PETROVA MAMA Svet je božje igrišče, Peter. Ti misliš, da se igraš, da skačeš po lužah, da loviš žabe, skratka, da si ti tisti, ki opazuje svet, v resnici pa si ti tisti, ki ga opazujejo. Vsak korak, ki ga narediš, gleda na stotine oči. (*premor*) A tega nisi opazil? (*premor*) Vsak korak, ki ga narediš v tem mestu, bogu za hrbtom, nekdo evidentira. Nekdo to vidi. Imajo majhne črne zvezčke, kamor zapišejo vsak korak, ki ga narediš. A si to vedel?

Mati že od zgodnjega otroštva v Petra vsaja prepričanje, da je svet skrajno nevaren kraj, da je bližnji sam po sebi sovražnik in da se pot skozi življenje odvija po obrazcu »uničiti ali biti uničen«. Paranoična, ne pa tudi psihotična mati je v Petrovem nezavednem vzpostavila dimenzijo in obliko distopičnega orwelovskega velikega brata ali foucaultovskega panoptikona, ki nas vedno opazuje in vidi, mi pa njega nikoli ne moremo niti videti niti doumeti, od kod nas opazuje, kar pomeni, da nikoli ne moremo locirati središča moči, ki upravlja naše ravnanje. Petrov superego je maternalističen in skrajno destruktiven.

Izginotje ogrlice je šok resničnosti in prva faza, ki Petra potisne v temne prostore. V svojem nezavednem ima veliko željo, da bi obdržal strogo omejen prostor čistoče okrog svojega doma, da bi ga očistil zunanjih vplivov, da bi bil podoben mirnemu in kristalno čistemu jezeru Gurlitsch, tako da sta jezero, najmočnejša metafora notranjega miru, in temen in deževen gozd – ena najmočnejših metafor notranjega kaosa – dve lokaciji, kjer se odvija drama.

Vse, kar se dogaja v gozdu in okrog gozda, vključno s kolibo, je fantastično in pravljico. Petrovo potovanje je potovanje v središče lastnega sebstva, tisto, kar pa je v njem, je – homocidna in brutalna žival. Carl Gustav Jung in posebno jungovci so radi psihoanalitično razlagali pravljice, mite in legende, ker se v njih dobro in slabo najmočnejše profilirata, pa naj gre za avtorske ali ljudske pravljice.

V baru mu človek z imenom Jockel pripoveduje o črni luknji, o območju, ki je tako temno in neskončno, da vsesa ne samo vso svetlobo, temveč tudi vso snovnost, in se vanj lahko samo pogrezneš. Prav to najbolje opisuje pot brez povratka, po kateri se bo odpravil Peter.

JOCKEL Tako. Predstavljaš si tipa, enega takega, meščana ... intelektualca. Vstane on tako ponosno, recimo, da ga je prijelo scat, recimo scat ga je prijelo in on vstane, odmah se tako omotičen v

kopalnico, tam pa, kolega, kaj? Črna luknja. Prava, tista, kozmična, na tleh njegove kopalnice se je odprla jebena črna luknja, ki samo požira in požira in požira, okej, težka u pičku materinu, veš, kakšne so črne luknje, in samo požira, vse okrog sebe ... kozmetiko, ščetke, brisače ... toaletni papir plahuta na vetrcu nastajajočega vakuumu ... ena lepa majhna apokalipsa, si lahko predstavljaš?



Aljoša Ternovšek, Miha Nemec k. g., Blaž Setnikar
(fotografija z vaje)

Paradoks je v tem, da je tisto, kar imamo za normalno, kraj ob jezeru – pravzaprav pravljico in skrajno idealizirano, tisto pa, kar je resničnost, je resničnost temnega gozda in nikoli najdene kolibe oziroma vsekakor bolj prisotno v resničnosti. Tukaj gremo od pravljice in pridemo do jedra ali bistva zla v Petrovem bestialnem dejanju – prav tako, kakor je odkritje prebivališča kakšne stare čarovnice v pravljicah, čarovnice, ki si lase krasi s kačami.

Ta dramsko upodobljena prispodoba o konfliktu med svetlobo in temo oziroma narcističnem predstavljanju svetlega moralnega lika in moralne vertikale nasproti brutalni notranjosti je sijajen prispevek k fenomenologiji agresije v smislu, da se agresija ponavadi pojavi tam, kjer jo najmanj pričakujemo, in pri tistih, ki se bahajo s svojo moralno držo in se predstavljajo kot stebri socialdemokratskih družb.

V Petrovem prečiščenem in sanitiziranem življenju, v katerem je drugi prisoten samo na papirju kot subjekt časopisnega, vendar ne tudi analitičnega članka, ima ta drugi pošasten značaj, ker je vsakdanja komunikacija s tem drugim popolnoma onemogočena, po lastni volji. In ko se ta drugi pojavi v vsej svoji drugačnosti, je razumljen kot smrtni sovražnik, ki ga je treba uničiti, saj gre za primarni nagon po samoohranitvi.

Pošastni značaj drugega nam omogoča, da v pomanjkanju neposrednega stika z njim vanj projiciramo vse svoje strahove – strahove, da bomo končali umazani, oslabljeni ali psihično razklani.

Raven psihološkega razkola, ki se pojavi tukaj, sugerira, da posledic razkola nikoli ne bo mogoče nevtralizirati. Najprej zato, ker je Peter ubil človeka, pa tudi zato, ker svoje brutalnosti nikakor ni sposoben razumeti kot dela sebe, temveč o njej govori kakor o povsem odtujenem in tujem delu

lastne psihe, ker »on tega ni mogel storiti«. Morda on res ni mogel izvesti tako brutalnega dejanja, vendar pa ga njegovo nezavedno zagotovo je, in to je bilo tudi storjeno. In to je tisti del sebstva, ki ga Peter ves čas potiska od sebe, saj mu ne pripada, njegova narcistična slika ne more sprejeti obstoja zveri v sebi. Človek, ki ga brutalno pretepe sredi deževnega gozda, mu ni rekel nič drugega kot samo to:

LOVEC Hej, kam pa si se ti napotil!

Obstaja še ena raven interpretacije, ki se nam vsekakor zdi najgloblja, nanaša pa se na Petrove notranje objekte, na ponotranjeno paranoično mater kot slab objekt, ki zastruplja in uničuje Petrovo porajajoče se sebstvo, in drama vsekakor ponuja veliko možnosti za interpretacijo po razdelitvi psihoanalitičarke Melanie Klein na dober in slab objekt. Materin paranoični strah pred neznanci, spodbujanje agresije do neznanih, prepričevanje, da je svet strašen in sovražno naraven kraj, v Petru oblikujejo prvobitni objekt kot slab objekt, pred katerim je ena od metod obrambe – idealizacija.

Da bi se odstranila razdiralna in destruktivna moč slabega notranjega objekta, ki je shizoidno-paranoičen in ki Petrovo sebstvo očitno nepovratno umešča na področje skrajno silovitih in agresivnih impulzov, se dobri objekt kaže kot tisti, ki bo zmožni ne samo popolnoma nevtralizirati delovanje

slabega notranjega objekta, temveč tudi reparirati, popraviti slabi objekt. Tako da tudi Gurlitsch in ogrlica funkcionirata kot dobra notranja objekta, ponotranjene podobe, ki morajo biti idealne, da bi se eliminiralo delovanje razdiralnega notranjega objekta. Vendar pa v takem položaju dobri in slabi objekt ostajata na popolnoma nasprotnih si ravneh, dobri objekt je barve nedotaknjenega snega, slabi objekt pa je demonsko temen, njuno soobstajanje je nemogoče. Prav to obstajanje objekta na ravni ali-ali je tisto, kar opredeljuje Petra. Kadar prevladuje njegov beli pol, je plemenit in svobodomiseln človek, ko pa se aktivira slabi notranji objekt, postane paranoidno disociativen. Prav disociacija bi označevala njegovo nesposobnost, da svoji dve strani, ki izhajata iz dveh tipov objektov, uskladi in spravi. Zato njegov dvom o zločinu, ki ga je storil.

Sila zanimivo je, da Peter v drami ravno piše oziroma dela na raziskovalnem članku o migrantih, piše o mejah, prav njegove notranje meje in meje sebstva pa so postavljene v ostri in neomajni dimenziji ali-ali, v kateri ni sivih con pogajanja med dvema popolnoma nasprotnima tendencama nezavednega. To so, na Petrovo nesrečo, meje, ki ne združujejo, temveč razdružujejo.

Željka Matijašević je redna profesorica na zagrebški Filozofski fakulteti na Katedri za zgodovino književnosti (Oddelek za primerjalno književnost) ter avtorica štirih knjig s področja Lacanovske psihoanalize.

Prevedla **Sonja Dolžan**



Darja Reichman, Aljoša Ternovšek, Blaž Setnikar
(fotografija z vaje)



Aljoša Ternovšek, Miha Nemec k. g.
(fotografija z vaje)



Živa Selan, Vesna Pernarčič
(fotografija z vaje)

Tri besede: varnost ... zig zig ... udobje ... zig zig... zasebnost



Aljoša Harlamov

Deževni dan v Gurlitschu je buržujska psihološka srhljivka, ki ubeseduje največjo grozo v življenju zahodnega liberalnega srednjega razreda – nepojmljivo izgubo lastnine in varnosti. Peter in Ingrid Winkler sta samozadovoljni par srednjih let z udobnim meščanskim življenjem, ki ju zaposluje predvsem nakup novega avtomobila in izbira vsebin na Netflixu. Medtem ko gostita prijateljski parček (prijatelji parčkov so vedno nujno drugi parčki), Petra in Sofi, njihovi pogovori izjemno pretanjeno karakterizirajo vse štiri – predvsem pa jih razredno opredelijo. Teme pogovorov, ki jih odpirajo, so skrajno hipotetične, filozofske, saj v pravo nasilje (neonacistov) ne verjamejo – kot ne verjamejo v pravo možnost družbenih sprememb, zato jih nelegalni prijemi hrvaških obmejnih policistov prizadenejo samo na zelo osebni, čustveni način, za njihovim odzivom pa ni nobene politične misli, kaj šele akcije. Še vztrajni valovi beguncev varno ostajajo na hrvaški meji, kakor da to ni v resnici zunanja meja skupne Evropske unije in kakor da nasilje hrvaških policistov ni nasilje naših rok.

Edina travma tega popolnega para, ki odpira prostor nezadovoljstvu in prizadetosti, je spet tipično meščanska: naj se še tako trudita, jima ne uspe ustvariti potomca, ki bi lahko podaljšal njuno banalno življenje in mu tako podelil smisel. Ingridin čustveni izbruh ob odkritju, da je izginil družinski nakit, ki je pripadal daljni sorodnici, sestri njene prababice, Augusti Fickert (1855–1910; resnična avstrijska feministka in družbena reformatorka), zato najprej deluje kot prenos frustracije zaradi izdane »sreče« Sofi in Petra (ki se v nadaljevanju sicer hitro izkaže za iluzorno). Isti motiv potem najprej pripišemo tudi Petru in njegovi naraščajoči, histerični



Vesna Slapar, Miha Rodman, Aljoša Ternovšek
(fotografija z vaje)

obsedenosti z iskanjem izginule verižice. Toda na nekaj globljega namiguje že sama struktura dramskega teksta, ki se točno ob tem odkritju prvič razlomi – čas preneha biti linearen in najprej smo priča okruškom iz Petrove preteklosti oziroma prizorom iz njegove primarne družine; fragmentacija pa začne kmalu delovati še v drugo smer, v prihodnost (glede na časovno točko, na kateri se dogaja večerja), kjer sledimo Petrovemu iskanju, ki zelo hitro pridobiva eksistencial(istič)ne in vse bolj absurde, grozljive in tragične oblike.

Peter se ujame v tipično zanko grške tragedije, ki jo ponavlja že moderna drama. Bolj ko išče zunanjega krivca za zlo, bolj potuje vase, a bolj ko potuje vase – namesto kakršnega koli spoznanja – bolj se izgublja v sebi (in v lastnem zlu). Kot napove že Sofi na večerji: »Ukvarjaš se z nečim, kar tud, če ni realno, ma potencialno zlo stvarne posledice.« In res, v strukturi paranoične duševnosti se prikazni sčasoma materializirajo. Petru tedaj ne morejo več pomagati ne policija ne zasebni detektiv, ne tatovi ne preprodajalci. Zanimarja službo, napada Ingrid, fragmentarna narava drame pa vse bolj simulira fragmentarno naravo njegovega spomina – znajde se na neznanih krajih ob najbolj čudnih urah, a ne ve, kako je prišel tja, izgublja čas, doživlja mrke. Petrovo udobno življenje ob Ingridinem odkritju počni, nato pa se z njegovo naraščajočo paranojo raztrešči in na koncu liberalni novinar pristane na socialnem dnu, ki ga predstavljajo tla stranišča neke beznice, kjer poriva oziroma skuša porivati zanemarjeno pijanko. To je razredno dno; človeško dno je brutalni uboj lovca in posledično aretacija.



Vesna Pernarčič, Aljoša Ternovšek, Vesna Slapar
(fotografija z vaje)

Če začetek nekoliko asociira na filmsko *Praznovanje* Thomasa Vinterberga, ki so ga predelali v dramsko besedilo in zdaj igra tudi na naših odrih, potem nadaljevanje s fragmentarizacijo, stopnjevanjem prefinjene psihološke napetosti, a vztrajanjem pri relativni odprtosti psihopatoloških motivov in povodov ter z nekaterimi zgodbenimi motivi nedvomno v misli prikličje filmografijo Davida Lyncha. Še najbolj lynchevska je Koča, zasebni klub, ki ga Peter morda nikoli ne odkrije (sploh obstaja?), nič manj pa Oaza bar, špelunka, v katerem se zgodi Petrov končni propad, ter neprestano omenjanje dežja – kot nekakšne zlohodne (vse)prisotnosti. (Tole je precej avtobiografsko, a sam sem ob zloveščosti dežja večkrat pomislil na komad *Preveč* z drugega albuma Pasjega kartela.) Relativna odprtost, sem zapisal, ker fragmenti iz Petrove družinske preteklosti seveda dokaj nazorno namigujejo na bolezenski vzrok njegovega obnašanja. Petrova mama je paranoična alkoholičarka, žrtev družinskega nasilja, paranoja, alkohol in nasilje pa so tako Petrova dediščina, njegovo naturalistično prekletstvo, ki mu preprečuje mirno živeti naprej svoje udobno življenje, saj mu je izginula verižica podrla navidežno srečo in varnost – tako kot to v Jockelovi zgodbi intelektualcu oziroma meščanu stori nepričakovana, požrešna črna luknja v kopalnici. Črna luknja je vdor Realnega v simbolno strukturo in zavedanje konca: »Svet se para po šivih, to je ziher. Apetiti so veliki ... Sam ... e ... in to je zdej za teh 20 evrov ... stvar je v tem, da to ni nič novga, svet je šel že stoookrat v kurac. To se je že stokrat zgodil in vsi to vejo.« Peter ne ve. Marsičesa. Ničesar več. Paranoični strah ga požira kot črna (zajčja) luknja. Neznane, tuje mu sile – »umazani, blatni ljudje«, kot jih



Aljoša Ternovšek, Miha Nemec k. g., Borut Veselko
(fotografija z vaje)

imenuje njegova mati – so vdrle v njegov varni mehurček meščanskega doma, njegove zasebnosti ter mu odtujile njegovo lastnino. Dogodek, ki si ga ne zna razložiti oziroma ki ga je na videz mogoče razložiti samo z dvema racionalnima, a grozljivima razlagama: bodisi mu laže žena bodisi ne more zaupati samemu sebi. In morda je to temeljno nezaupanje vase, posledica otroške travme, tisto, kar sproži njegov spiralni padec. Strah pred ponovitvijo materine bolezni, ki deluje kot samoizpolnjujoča se prerokba (kot v vsaki grški tragediji, ki da kaj nase). Kot tako deluje tudi neprestano drgnjenje zapestja, kakor da ga roka že vnaprej boli, ker bo nekoga z njo potolkel do smrti. Kakor da ga je lastno telo že izdalo. Na videoposnetku nadzorne kamere zagleda senco, ki je najbrž kar on, vendar se zaradi disociacije ne prepozna več. Pozneje trdi, da je lovca ubil, ker so mu nekaj podtaknili v pivnico in je bil zadrogiran, kar je verjetno sicer samo poskus logične razlage dogodka samemu sebi, toda njegova zmeda je očitna – sočasno trdi, da ga ni ubil in da ga je ubil v samoobrambi. V resnici je zgolj nasilje (zlo) v njem našlo hipen izhod in je izbruhnulo iz njega v brutalnem napadu na nekoga, ki se je ob nepravem času znašel na nepravem kraju. Lovec je v tem kontekstu seveda tudi tisti, ki vnaša človeški, logični red v divjo naravo, ki skuša vzpostavljati oziroma ohranjati krhko ravnovesje. Ravnovesje med nezavednim in zavestnim, ki je v Petru porušeno, saj so mu zavladale paranoične fantazije.

Popolno življenje je samo prebeljen zid, videz; toda videz je v meščanski družbi edino, kar šteje – kot pri avtomobilu bolj kot vsa funkcionalnost šteje, da »zgleda top«. Nedvomno



Aljoša Ternovšek, Borut Veselko
(fotografija z vaje)

je drama namerno postavljena v avstrijsko družbo, ki je globoko vpeta v tradicijo, v tisti globini pa so tudi številne potlačene želje, ki jih ima družba, ki nikoli ni opravila resne denacifikacije (in morda niti priimek Winkler ni naključje in namiguje na »prekletega« koroškega pisatelja Josefa Winklerja). Zlaganost liberalne buržuazije pa pravzaprav paradoksalno in mojstrsko razkriva prav Petrova nezmožnost, da bi kraje odkrito obtožil hišno pomočnico Marušo (Slovenko?), ki je »praktično del družine«, toda samo toliko, kot je lahko del družine nekdo, ki dela zate. Politična korektnost, lažno sočutje in pokro-viteljska enakopravnost, iztrgana iz razrednega konteksta, mu preprečijo, da bi razkril tatico družinskega zaklada, ki je simbol njegovega mesta v strukturi – kot pravzaprav vedno preprečujejo resnično soočenje z družbo in svetom. Medtem ko paranoja odkriva zapletene teorije zarote, ki v ozadju obvladujejo svet, vršijo nadzor nad nami, je kruta resnica ta, da v ozadju ni ničesar, nobenega načrta, nobene zarote – nikoli ne izvemo, zakaj je hišna pomočnica vzela verižico (v drami je eksplicitno rečeno, da jo je »vzela«, ne ukradla). Ko jo vrne, je že prepozno, drame je za Petra konec. Z zaporno kaznijo pa mu bo dokončno vzeto tisto, kar je liberalni buržuj na vse pretege skušal ohraniti, a ga je ravno strah pred izgubo privedel do tega, da je to dokončno zares izgubil – kot poje N'toko v *Zig Zig*, absolutni obsodbi meščanske sredinskosti: »varnost ... zig zig ... udobje ... zig zig ... zasebnost ... zig zig heil ...«

Aljoša Harlamov je glavni urednik
Cankarjeve založbe in publicist.



Foto: Nada Žgank

REŽISER

Sebastijan Horvat se je rodil v Mariboru leta 1971. Velja za enega izmed najuspešnejših in največkrat nagrajenih slovenskih režiserjev. Leta 1997 je s scenografko in umetniško sodelavko Petro Veber ter igralko Natašo Matjašec Rošker ustanovil neodvisni gledališki zavod E.P.I. center, v katerem je v sodelovanju z različnimi institucionalnimi gledališči ustvaril številne raziskovalne projekte, ki so vidno zaznamovali slovensko gledališko krajino. Od leta 1993 je režiral v domala vseh gledališčih v Sloveniji, leta 2012 tudi odmevnega Cankarjevega *Jakoba Rudo* v Prešernovem gledališču Kranj. Za svoje režije je prejel številne prestižne nagrade in priznanja, med drugim kar tri nagrade za najboljše uprizoritve na festivalu Teden slovenske drame v Kranju: leta 1999 veliko nagrado 29. Tedna slovenske drame za uprizoritev *Ion*, Šeligovo nagrado za Cankarjeve *Romantične duše* na 38. Tednu slovenske drame ter leta 2016 znova Šeligovo nagrado za Cankarjeve *Hlapce*.



Miha Rodman, Vesna Pernarčič, Miha Nemec k. g.
(fotografija z vaje)

Leta 1999 je na Borštnikovem srečanju v Mariboru prejel Borštnikovo diplomu in posebno nagrado po presoji žirije za Ionescovega *Makbeta*, na festivalu Salzburger Festspiele leta 2005 nagrado za mladega režiserja za uprizoritev *Alamuta* Vladimirja Bartola, leta 2008 nagrado Prešernovega sklada in istega leta še Borštnikovo nagrado za idejni in receptivni premik za uprizoritev Borovih *Raztrganec*, leta 2019 za uprizoritev Fassbinderjeve klasike *Ali: strah ti pojé dušo* prestižno nagrado za najboljšo režijo na festivalu Bitef v Beogradu, za isto predstavo pa tudi nagrado časnika Politika ter na 54. Borštnikovem srečanju posebno nagrado žirije za umetniško gesto. Leta 2022 je prejel Borštnikovo nagrado za režijo predstave *Cement* Heinerja Müllerja. Z dramatikom in dramaturgom Milanom Ramšakom Markovičem sta uprizoritev *Cementa* zasnovala kot »trilogijo« treh gledaliških predstav v treh mestih: v Zagrebu, Beogradu in Ljubljani. Po dramskem besedilu *Cement* sta skupaj pripravila še plesno predstavo *Hidra* kot epilog omenjene trilogije. Pred kratkim je prav tako v sodelovanju z Milanom Ramšakom Markovičem nastala odmevna uprizoritev Brechtovega dela *Strah in beda tretjega rajha* v koprodukciji med SMG in Kinom Šiška.

Veliko uspešnih režij je podpisal tudi v tujini. Kot izredni profesor, ki že vrsto let deluje tudi na ljubljanski AGRFT, je številnim generacijam predal svoje bogato znanje in pedagoško-režiserske izkušnje.

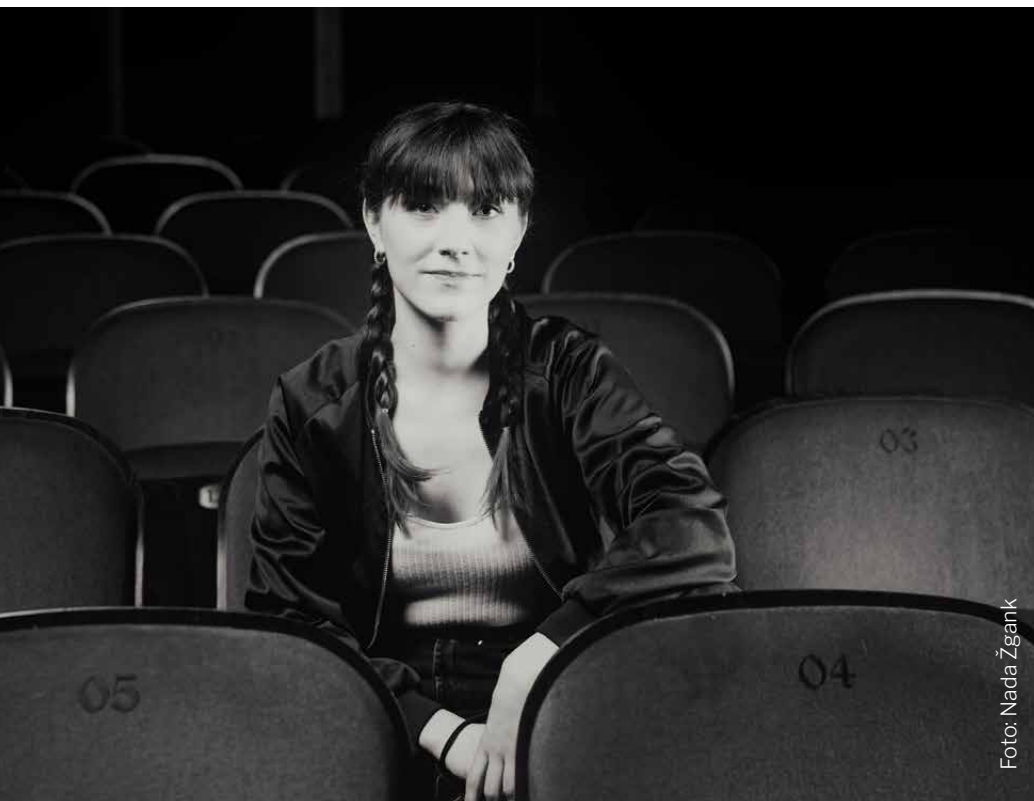


Foto: Nada Žgank

NOVA ČLANICA IGRALSKEGA ANSAMBLA

Živa Selan se je rodila 25. julija 1995 v Kranju, odraščala pa v Notranjih Goricah in Brezovici pri Ljubljani. Po maturi na poljanski gimnaziji se je leta 2014 vpisala na študij dramske igre pod mentorstvom Borisa Ostana in Vita Tauferja na ljubljanski AGRFT. V času šolanja je sodelovala z Mestnim gledališčem ljubljanskim, Slovenskim narodnim gledališčem Maribor in Slovenskim ljudskim gledališčem Celje, igrala v celovečernih filmih in serijah. Diplomirala je leta 2019 in v istem letu postala članica ansambla SLG Celje. V sezonah 2018/2019 in 2019/2020 je prejela Večerovi nagradi za igralske dosežke, leta 2018 pa *vesno* za najboljšo stransko vlogo na Festivalu slovenskega filma za vlogo Suzi v filmu *Ne bom več luzerka* v režiji Urše Menart. Naslednje leto je bila na istem festivalu tudi članica žirije. Od začetka leta 2020 je delovala kot igralka na svobodi, z januarjem 2023 pa postala članica igralskega ansambla Prešernovega gledališča Kranj, v katerem se je prvič predstavila leta 2022 v uprizoritvi *Meja sneženja* Marka Sosiča v režiji Gorana Vojnoviča.



Miha Nemec k. g., Živa Selan
(fotografija z vaje)

Gledališke vloge: **Marie** v uprizoritvi *Zimski sončev obrat* v režiji Juša A. Zidarja (MGL, SSG Trst), **Nicola** v uprizoritvi *Tisti občutek padanja* v režiji Janusza Kice (Drama SNG Maribor), **Lydia** v uprizoritvi *Mučenik* v režiji Borisa Kobala (SLG Celje), **Timike** v uprizoritvi *Naše skrivnosti* v režiji Nikole Zavišiča (SLG Celje), **Napad** v uprizoritvi *Alarmi!* v režiji Nine Ramšak (SLG Celje), **Heidi** v uprizoritvi *Heidi* v režiji Ivane Djilas (SLG Celje), **Andreja** v uprizoritvi *Vsak glas šteje* v režiji Ajde Valcl (SLG Celje), **Aliide Truu** in **Mlada Aliide Truu** v uprizoritvi *Očiščenje* v režiji Jarija Juutinena (SLG Celje), **Igralka** v uprizoritvi *Marjetka, str. 89* v režiji Andreja Jusa (SLG Celje), **Hči moje prijateljice** v uprizoritvi *Izginem* v režiji Jake Smerkolja Simonetija (AGRFT, Gledališče Glej).

Filmske in televizijske vloge: **Nika** v seriji *V dvoje* v režiji Juša Premrova in Klemena Dvornika (Pro Plus), **Maja** v filmu *Posledice* v režiji Darka Štanteta (Temporama), **Suzi** v filmu *Ne bom več luzerka* v režiji Urše Menart (Vertigo), **Maja** v seriji *Srečno samski* (Mangart) in **Rina** v filmu *Zbudi me* (delovni naslov) v režiji Marka Šantića (Vertigo).



Foto: Boštjan Lah

NOVI ČLAN KOLEKTIVA PREŠERNOVEGA GLEDALIŠČA

Rok Bozovičar je na Filozofski fakulteti v Ljubljani diplomiral iz filozofije in primerjalne književnosti, doktorski študij književnosti pa je nadaljeval na Filološki fakulteti v Beogradu. Od leta 2012 je bil dejaven kot gledališki kritik, sprva na Radiu Študent, nato je kot novinar in kritik sodeloval z Radiem Slovenija in časopisom Dnevnik ter portalom Kritika. Deluje tudi kot urednik, pisec, moderator in dramaturg. Bil je selektor 55. Festivala Borštnikovo srečanje (leta 2020), leta 2021 je sklenil selektorstvo 11. Bienala lutkovnih ustvarjalcev Slovenije, v letu 2022 pa je bil selektor 53. Tedna slovenske drame. Sodeloval je tudi v strokovnih žirijah in komisijah (Prešernove nagrade, Ministrstvo za kulturo RS, Teden slovenske drame, Mestna občina Maribor). Leta 2021 je sodeloval pri urejanju revije Maska in spletnega portala Neodvisni. Je član Društva gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije ter Društva za sodobni ples Slovenije. S 1. marcem je v Prešernovem gledališču zasedel mesto pomočnika direktorja za poslovanje in Teden slovenske drame.

Roku želimo uspešno delo v našem kolektivu!

TRI NAGRADE PROLETARSKI KOMEDIJI VSE ZASTONJ! VSE ZASTONJ! DARIA FOJA NA DNEVIH KOMEDIJE V CELJU

Strokovna žirija 31. Dnevov komedije v sestavi režiserke in igralki **Alenke Kraigher** (predsednica), dramaturginje **Evelin Bizjak** in režiserja **Tina Grabnarja** je podelila tri nagrade uprizoritvi **VSE ZASTONJ! VSE ZASTONJ!**, in sicer za **ŽLAHTNO KOMEDIJO**, **ŽLAHTNO KOMEDIJANTKO** in **ŽLAHTNO REŽISERKO**.

Odločitev je sprejela soglasno.

Foto: Jaka Babnik



ŽLAHTNA KOMEDIJA PO IZBORU STROKOVNE ŽIRIJE

Vse zastonj! Vse zastonj! je uprizoritev, ki ji uspe ustvariti učinkovito, polnopomensko in družbenokritično odsko doživetje. Enostavna gledališka postavitve omogoča razigrane igralske kreacije, v katerih lahko zaživi vsebina dramske predloge. Z natančnim razumevanjem besedila, bistro zastavljenimi odorskimi situacijami in dinamičnim ritmom uprizoritve so ustvarjalci vzpostavili pripoved o delavkah in delavcih, ki se zaradi lastne ekonomske stiske odločijo za državljansko nepokorščino. Humorni zapleti situacijske komike so natančno premišljeni ter v nas poleg smeha sprožajo tudi družbenokritični premislek. Komika tukaj ni v funkciji smešenja posameznih likov in situacij, temveč z danes izjemno relevantno subverzivno močjo razbija in problematizira zastarele družbene vzorce. Ženske so tako postavljene v središčno vlogo sprevačanja konvencij patriarhalne družbe in upora proti izkoriščevalskemu sistemu kapitalizma. Uprizoritvi *Vse zastonj! Vse zastonj!* uspe dokazati, da je z večjim obvladovanjem principov klasične komedije, za katere se zdi, da v našem prostoru počasi izginjajo, mogoče ustvariti gledališki presežek.



Foto: Jaka Babnik

ŽLAHTNA KOMEDIJANTKA VESNA PERNARČIČ

Vesna Pernarčič je z vlogo Antonie v uprizoritvi *Vse zastonj! Vse zastonj!* ustvarila zaokroženo in polnokrvno igralsko stvaritev. V svoji interpretaciji spretno preigrava različna čustvena stanja in vešče uporablja igralska orodja komedije. Njen nastop odlikujejo natančno odmerjen ritem, razgibana govorna in telesna izraznost ter vseprisoten igralski užitek. S karakterizacijo iznajdljive in drzne ženske, postavljene v težko finančno situacijo, gradi na specifikah komičnega, hkrati pa nikoli ne zapade v površinskost ali stereotipizacijo. Z izrazitim občutkom za komedijo je Vesna Pernarčič izoblikovala avtentičen lik, ki bogati režijske strategije in podpira sozvočno kolektivno igro.



Foto: Jaka Babnik

ŽLAHTNA REŽISERKA AJDA VALCL

Aida Valcl je z režijo uprizoritve *Vse zastonj! Vse zastonj!* dokazala, da mojstrsko obvlada žanr klasične komedije. Z natančnim razumevanjem dramske predloge ji je uspelo sestaviti celo paleto učinkovitih dramskih situacij, ki vseskozi držijo gledalčevo pozornost. Skrbno je načrtovala ritmiko uprizoritve, ki je pri komedijah izjemnega pomena, in pri tem hkrati pustila dovolj prostora za močne igralske kreacije. Na prvi pogled preprosta režijska ideja se kmalu izkaže za izjemno učinkovit poligon, ki omogoča, da vsebinski poudarki besedila zasijejo v vsej svoji moči. Pri tem ves čas ostri družbeno kritične vidike dramskega besedila in vse komične situacije vzporeja z današnjim časom. S svojim ustvarjalnim delom nam je pokazala, da je režija komedije lahko večplastna, poglobljena, družbeno kritična in ustvarjalno navdihujoča.

Bravo in iskrene čestitke vsem!

**Javni zavod Prešernovo
gledališče Kranj/
Prešeren Theatre Kranj**
Glavni trg 6
4000 Kranj

Telefon/Phone:
+386 (0)4 280 49 00

E-pošta/E-mail:
pgk@pgk.si

Spletna stran/Website:
www.pgk.si

Blagajna/Box office:
+386 (0)4 20 10 200,
blagajna@pgk.si
Blagajna je odprta
od ponedeljka do petka
od 10.00 do 12.00 (v času
sobotnih matinej tudi ob
sobotah od 9.00 do 10.30)
in uro pred začetkom predstav.

The box office is open from
Monday to Friday from
10:00 to 12:00; during the period
of Saturday Matinees, also
Saturdays from 9:00 to 10:30
and an hour before the start
of the show.

**Spletna prodaja vstopnic/
Online tickets:**
www.olaii.com

**Spletna omrežja/
Social media:**



**Direktor in umetniški vodja/
General manager and
artistic director:**
Jure Novak
jure.novak@pgk.si

**Pomočnik direktorja
za poslovanje in TSD /
Assistant manager:**
Rok Bozovičar
rok.bozovicar@pgk.si

Dramaturginja/Dramaturge:
Marinka Poštrak
+386 (0)4 280 49 16
marinka.postrak@pgk.si

**Marketing in odnosi
z javnostmi/Marketing and
public relations manager:**
Eva Belčič
+386 (0)4 280 49 18
info@pgk.si

**Koordinatorica programa
in organizatorica
kulturnih prireditev/
Production coordinator:**
Barbara Bohinc
+386 (0)4 280 49 13
organizacija@pgk.si

Računovodkinja/Account manager:
Irena Jaklič
+386 (0)4 280 49 15
irena.jaklic@pgk.si

Tehnični vodja/Technical manager:
mag. Igor Berginc
+386 (0)4 280 49 30
igor.berginc@pgk.si

**Poslovna sekretarka/
General secretary:**
Gaja Kryštufek Gostiša
+386 (0)4 280 49 00
pgk@pgk.si

Blagajničarka/Box office:
Katja Bavdež
+386 (0)4 20 10 200
blagajna@pgk.si

**Oblikovalec maske in frizer/
Make up and hair artist:**
Matej Pajntar

**Garderoberka/
Wardrobe manager:**
Bojana Fornazarič

Inspicienta/Stage managers:
Ciril Roblek
Dominik Vodopivec

Šepetalki/Prompters:
Judita Polak
Iztok Jereb

Lučni mojster/Lighting engineer:
Nejc Plevnik

Tonski mojster/Sound engineer:
Tim Kosi

**Mizarji in odrski tehniki/
Carpenters and stage technicians:**
Robert Rajgelj
Marko Kranjc
Jure Pogačar
Jure Fon

Oskrbnik/Attendant:
Boštjan Marčun

**Čistilec/
Facilities maintenance:**
Jošt Cvikel

**Igralski ansambel/
Actresses and actors:**
Vesna Jevnikar
Vesna Pernarčič
Darja Reichman
Miha Rodman
Živa Selan
Blaž Setnikar
Vesna Slapar
Aljoša Ternovšek
Borut Veselko

**Svet zavoda/
Board of Prešeren
Theatre Kranj:**
mag. Drago Štefe
(predsednik/President)
mag. Igor Berginc
Joško Koporec
Ana Černe
Peter Šalamon

**Strokovni svet/
Professional Board of
Prešeren Theatre Kranj:**
Barbara Rogelj
(predsednica/President),
Esad Babačič
Igor Kavčič
Darja Reichman
Borut Veselko

Gledališki list

Prešernovo gledališče Kranj

Sezona 2022/23, uprizoritvev 4

Za izdajatelja: **Jure Novak**

Urednica: **Marinka Poštrak**

To številko uredila: **Marinka Poštrak**

Lektorirala: **Barbara Rogelj**

Fotografije: **Nada Žgank**

Oblikovanje: **Tina Dobrajc in Ana Bassin**

Tisk: Tiskarna Oman, Peter Oman, s. p.

Naklada: 700 izvodov

Kranj, Slovenija, marec 2023



MESTNA OBČINA
KRANJ



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



triglav

LAYER

Gorenjski Glas



TAM TAM



