

www.pgk.si
www.mpg.si

Florian Zeller

MAMA

(La Mère)



Koprodukcija
z Mestnim gledališčem Ptuj

PREŠERNOVOGLEDALIŠČE

Florian Zeller



MAMA

(La Mère)

Koprodukcija
z Mestnim gledališčem Ptuj

PREŠERNOVO
GLEDALIŠČE

mop MESTNO
GLEDALIŠČE
PTUJ

Premieri

V Prešernovem gledališču Kranj 1. oktobra 2021

V Mestnem gledališču Ptuj 26. novembra 2021

Prevajalka

Suzana Koncut

Režiser

Ivica Buljan

Umetniški svetovalec

Robert Waltl

Dramaturginja

Marinka Poštrak

Scenograf in kostumograf

Rudy Sabounghy

Skladatelj in avtor priredbe

songa **Parle-lui de moi**
glasbenika **Christopha**

Mitja Vrhovnik Smrekar

Lektorica

Barbara Rogelj

Oblikovanje svetlobe in videa

Sonda 13, Toni Soprano
Meneglejte

Oblikovalec maske

Matej Pajntar

Asistentka dramaturginje

Manca Majeršič Sevšek

Asistentka kostumografa

Bojana Fornazarič

Igrajo

Mama, Anne: **Darja Reichman**

Oče, Pierre: **Borut Veselko**

Sin, Nicolas: **Blaž Setnikar**

Dekle, Élodie: **Doroteja Nadrah**

Song *Parle-lui de moi*

francoskega glasbenika

Christopha v naši uprizoritvi poje

Blaž Setnikar

Tehnično osebje
PREŠERNOVEGA
GLEDALIŠČA
KRANJ**Tehnični vodja**

mag. Igor Berginc

Inspicent in rekviziter

Ciril Roblek

Šepetalka

Judita Polak

Lučni mojster

Nejc Plevnik

Tonski mojster

Tim Kosi

Frizer in masker

Matej Pajntar

Garderoberka

Bojana Fornazarič

Odrski tehniki

Robert Rajgelj, Jošt Cviki,

Boštjan Marčun,

Marko Kranjc Kamberov

Izdelava scenografije

Robert Rajgelj, Boštjan Marčun,

Marko Kranjc Kamberov

Tehnično osebje
MESTNEGA
GLEDALIŠČA
PTUJ**Tehnični vodja**

Sandi Žuran

Lučni mojster

Simon Medved

Tonski mojster

Danijel Vogrinec

Rekviziterka
in garderoberka

Irena Meško

Odrski in scenski mojster

Andrej Cizerl Kodrič



Darja Reichman
(fotografija z vaje)

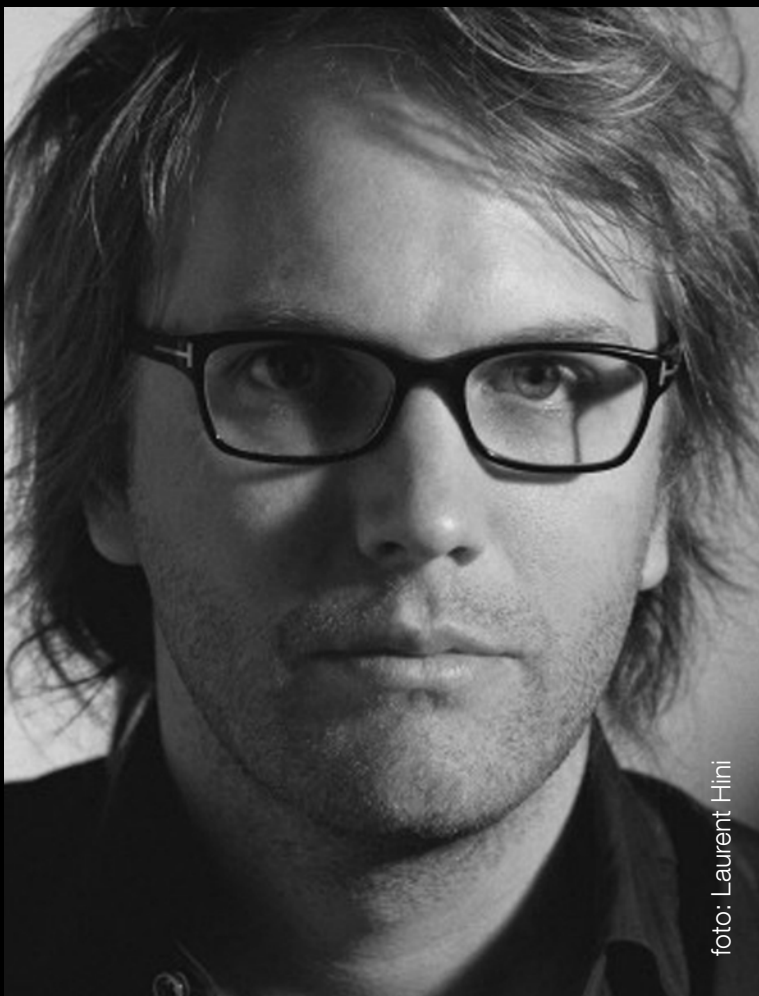


foto: Laurent Hlini

FLORIAN ZELLER

Florian Zeller, rojen 28. junija 1979 v Parizu, je pisatelj, dramatik in režiser. Kot mlad pisatelj je hitro zaslovel z romani, kot so *Neiges artificielles* (Umetni sneg*, 2002; nagrada fundacije Hachette), *Les Amants du n'importe quoi* (Brezvezna ljubimca*, 2003) in *La Fascination du pire* (Fascinacija nad najhujšim*, 2004, nagrada Interallié, ožji izbor za nagrado Goncourt).

Širše mednarodno priznanje je požel z gledališkimi deli kot dramatik in režiser, zenit slave pa dosegel z oskarjem 2021 za najboljši prirejeni scenarij, in sicer po svoji gledališki predstavi *Oče* (*Le Père*, 2012). Francoski tednik *L'Express* ga je razglasil za »najboljšega francoskega dramatika poleg Yasmine Reza«, britanski dnevnik *The Guardian* pa za »najzanimivejšega dramatika našega časa«. Je francoski avtor, ki je po svetu najbolj igran.

Gledališče

Med letoma 2004 (*L'Autre*, Drugi) in 2018 (*Le Fils*, Sin) je napisal ducat tekstov za gledališče in vsi so bili krstno uprizorjeni v pariških gledališčih, potem po vsem svetu. V njegovih predstavah so igrali največji francoski igralci, kot so Catherine Frot (*Si tu mourais*, Če bi umrla*, 2006), Pierre Arditi (*La Vérité*, Resnica, 2011; *Le Mensonge*, 2015 {Laž, SLG Celje, 2020}), Robert Hirsch (*Le Père*, Oče, 2012; *Avant de s'envoler*, Preden odideš*, angl. *The Height of the Storm*, 2016), Fabrice Luchini (*Une heure de tranquillité*, Urica tišine*, 2013), Daniel Auteuil (*L'Envers du décor*, V zakulisju*, 2016) ter Isabelle Huppert (*La Mère*, 2019 {Mama, PG Kranj, 2021}).

Že prva predstava, **L'Autre** (Drug, Théâtre des Mathurins, Pariz, r. Annick Blancheteau, 2004), je bila med kritiki in občinstvom dobro sprejeta. V tedniku *Nouvel Obs*: »V besedilu ni niti odveč niti ena beseda, nič ni leporečja, po čemer tako hitro prepoznamo mladega dramatika, nič neučinkovitega.« Regionalni dnevnik *La Provence* dodaja: »Zellerjeve replike so neverjetno človeške. V njih sta ujeti vsa radost in nesreča življenja v dvoje.« Tudi v časniku *Le Figaro* se razpišejo o avtorju, čigar »elegantna krutost in obup sta neposredna naslednika velikih avtorjev meščanskih dram 18. stoletja«. V reviji *Lire*, posvečeni besedni umetnosti, se Philippe Alexandre navdušuje: »Njegov slog je lahkoten, ironičen, melanholičen; skrajno očarljiv, brez vsakršnega besednega koketiranja. Koščki misli, zaplate stavkov, premolki, potem pa nekaj nenadnih eksplozij.« Kar že ob avtorjevem prvem dramskem tekstu napišejo o slogu, bo prav tako in še bolj veljalo tudi za njegova kasnejša besedila.

Sledile so predstave *Le Manège* (Vrtljak*, 2005), *Si tu mourais* (Če bi umrla*, 2006) in *Elle t'attend* (Čaka te*, 2008).

Leta 2010 s tekstom *Mama* (*La Mère*, Théâtre de Paris, september 2010, r. Marcial Di Fonzo Bo) začne pisati prvo dramsko trilogijo, ki ni zares trilogija. Gre za nepovezane drame, ki pa jih povezujejo naslovi z družinsko konotacijo: *Mama*, *Oče* (gledališče Hébertot, r. Ladislav Chollat, september 2012) in *Sin* (Comédie des Champs-Élysées, Pariz, r. Ladislav Chollat, februar 2018).

Dramsko besedilo **Mama** pripoveduje o bolečini in osamljenosti mame, ki se sooča z vse bolj praznim gnezdrom: otroci odraščajo in odhajajo, njo pa zapuščajo samo v veliki hiši. Pripoved ni linearna, temveč popelje gledalce skozi blodnjak maminih misli. Catherine Hiegel je za vlogo mame prejela nagrado Molière za najboljšo igralko, režiser Marcial Di Fonzo Bo pa je bil nominiran za najboljšega režiserja. V Londonu je bila predstava *Mama* nominirana za nagrado WhatsOnStage za najboljšo predstavo v celoti, kritik Mark Shenton pa je takrat napisal, da je *Mama* »vsekakor ganljiv portret ženske, ki izgublja stik z resničnostjo«. Februarja 2019 je *Mama* v newyorškem gledališču Atlantic Theatre režiral Trip Cullman, igrala pa sta Isabelle Huppert in Chris Noth.

Drugi tekst iz trojice »družinskih« besedil je **Oče**, subtilna pripoved o demenci, vse globljem vstopanju v to nepovratno stanje, montaža pa je podobno kot pri *Mami* nelinearna. Avtor gledalca popelje skozi labirintske resničnosti, v kateri je dogajanje nekoherentno, nelogično, tudi nepovezano, pa čeprav se ves čas zdi enako resnično in povsem verjetno.

Zadnji avtorjev dramski tekst, **Sin**, 2018, pripoveduje o najstniku, ki živi pri mami in je zapadel v depresijo. Njegov oče je pred kratkim z novo partnerico dobil še enega otroka, toda sin ga vseeno prosi, če lahko pride živeti k njemu. Oče to tudi sprejme, mu pomaga zamenjati gimnazijo in se začne na vsak način truditi, da bi sinu vrnil ljubezen do življenja.

V tem »družinskem« ciklu torej spoznamo mamo, očeta in sina iz treh različnih družin, čeprav se osebna imena lahko tudi ponavljajo.

Druga (ne)trilogija je trojica dramskih besedil *Resnica* (*La Vérité*, Théâtre de Montparnasse, Pariz, januar 2011), *Laž* (2015) in *V zakulisju** (2016), v katerih ga zanima predvsem dialektika laži in resnice.

Tudi predstavi *Une heure de tranquillité*, Urica tišine*, 2013, in *Avant de s'envoler*, Preden odideš*, 2016, sta bili krstno uprizorjeni v Parizu, prav tako ju je režiral Ladislav Chollat.

*improvizirani prevedki naslovov

Nagrade

Florian Zeller je z besedili in predstavami požel številne nagrade in še številnejše nominacije:

nagrada sklada Hachette za prvenec *Neiges artificielles* (Umetni sneg), 2002

nagrada princa Pierra Monaškega za roman *Les Amants du n'importe quoi* (Brezvezna ljubimca), 2003

nagrada Interallie za roman *La Fascination du pire* (Fascinacija nad najhujšim), 2004

nagrada Francoske akademije za gledališče za *Si tu mourais* (Če bi umrla), 2006

nagrada francoskega društva avtorjev SACD 2019 za celotni opus

nagrada kritikov v New Yorku Outer Critics Circle Award 2020 za *The Height of the Storm* (Avant de s'envoler, Preden odideš)

za Očeta

nagrada Molière za najboljšo predstavo, 2014

nagrada Brigadier (francoska gledališka nagrada z najdaljšo tradicijo), 2014

nagrada Kikuta Kazuo (Japonska), 2019

nagrada Jessie Richardson (Kanada), 2020

nagrada občinstva na mednarodnem filmskem festivalu v San Sebastianu (Španija)

najboljši mladi režiser, Boston Society of Film Critics Awards (ZDA)

več nagrad za najboljši scenarij: Sunset Circle Awards (ZDA), San Diego Film Critics Society Awards (ZDA); Swedish Film Critics Circle Awards; Satellite Awards; BIFA; Nevada Film Critics Society Awards

za najboljši prirejeni scenarij: bafta in oskar

najboljši filmski prvenec, Hawaii Film Critics Society Awards

nagrada Goya (Španija) za najboljši evropski film

nagrada Sant Jordi (Španija) za najboljši tuji film

Mednarodna prepoznavnost

Predstava *Resnica* (SSG Trst, 2017) je bila uprizorjena že v več kot tridesetih državah. V Londonu je bila leta 2017 nominirana za nagrado Laurencea Oliviera za najboljšo komedijo leta.

Septembra 2018 so v londonskem gledališču Wyndham's theatre uprizorili dramo *Avant de s'envoler*, Preden greš, z Jonathanom Pryceom in Eileen Arkins, v režiji Jonathana Kenta, z angleškim naslovom *The Height of the Storm*. Predstava je bila izjemno uspešna, med drugim je bila izbrana za »najboljšo predstavo leta 2018«. Septembra 2019 so jo v istih vlogah uprizorili na Broadwayu. Časnik *The Guardian* jo je uvrstil med »najboljše predstave 21. stoletja«.

Tudi predstavo *Le Fils* (Sin) so v tujini najprej uprizorili v Londonu, leta 2019. Predstava je bila deležna veličastnih kritik. *The Times* je denimo o njej napisal, da gre za eno »najbolj briljantnih predstav desetletja«. Po londonski uprizoritvi je doživela še kakih petdeset uprizoritev po vsem svetu. Marca 2021 se je razvedelo, da Zeller pripravlja filmsko priredbo te predstave, in sicer s Hughom Jackmanom in Lauro Dern v glavnih vlogah.



Največje uspehe v tujini pa žanje Zellerjeva predstava *Oče* {Šentjakobsko gledališče Ljubljana, 2014, SLG Celje, 2018}. Londonsko uprizoritev je časnik *The Guardian* izbral za »najboljšo predstavo leta«. Štejejo jo celo za predstavo desetletja, ki je »požela največ navdušenja«. Uprizorjena je bila v več kot 45 državah, kot so Španija, ZDA (broadwayski MTC Friedman theatre, Frank Langella prejme nagrado tonyja za najboljšega igralca), Kitajska, Brazilija, Avstralija, Indija, Izrael, JAR, Nemčija, Italija, Poljska. Poleg številnih nagrad za scenarij ali najboljšo predstavo v celoti, nagrade dobivajo tudi glavni igralci, med njimi tudi Brane Završan za vlogo Očeta v slovenski uprizoritvi na sanktpeterburškem zimskem gledališkem festivalu leta 2018.

Leta 2019 Florian Zeller posname tudi svoj prvi celovečerni film, in sicer po predlogi, prirejeni po *Očetu*. V filmu nastopita Anthony Hopkins in Olivia Colman. Film predvajajo na številnih festivalih: Sundance, Toronto, Telluride, San Sebastian, Zürich. Februarja 2021 film dobi štiri nominacije za zlate globuse in šest za bafta; prejme nagrado Goya za najboljši evropski film. Aprila 2021 film prejme dva oskarja, in sicer za najboljši prirejeni scenarij in Anthony Hopkins za najboljšega glavnega igralca.

Zbrala, prevedla oz. priredila: Živa Čebulj



Borut Veselko, Darja Reichman
(fotografija z vaje)



Blaž Setnikar, Darja Reichman
(fotografiji z vaje, zgoraj)

Darja Reichman, Blaž Setnikar
(fotografija z vaje, spodaj)

Blaž Setnikar, Borut Veselko, Darja Reichman
(fotografija z vaje, spodaj)

MAMA

»Družinsko jedro je postalo asocialno. O dogajanju v domači hiši se ne govori in pogosto ostane prikrito. Ko pride v hišo tujec, si vsi nadenejo primerne maske, da ne bi razkrili dram, radosti in bolečin, ki jih doživljajo za svojimi dobro varovanimi zidovi. Varovanje zasebnosti postavlja družino prav v središče svojega senčnega stožca. Prepoved poseganja v zasebnost je sicer temelj naše osebne svobode, povzroča pa tudi obojestransko brezbržnost in torej zanesljivo vodi v osamljenost. /.../ V osamljenosti socialni stiki usahnejo; osamljena ženska se še močnejše oklene svojih ljubljenih, to pa so za njo otroci in mož.«

(Umberto Galimberti: Miti našega časa*)

Prav to se zgodi tudi osrednji junakinji Anne v drami **La Mère** (*Mama*). Tudi ona se v stiski osamljenosti bolešno oklene moža in sina, toda namesto čustvene bližine naleti samo še na večjo čustveno puščavo in komunikacijsko blokado. In tako kot dramatik Florian Zeller v enigmatični drami z drastičnim snemanjem mask demitizira *mit o materinski ljubezni*, tudi filozof Umberto Galimberti spregovori o tej temi v svojem eseju z naslovom *Mit o materinski ljubezni**. V njem Galimberti s pronicljivostjo filozofa – tako kot Zeller s pronicljivostjo dramatika – izpostavi problem materine bolestne osamljenosti v urbani družbi in družini, ki se ne zmenita za njeno čustveno brezno, v katerem se izgublja v blodnjaku lastne psihe in izgube smisla za visokimi zidovi samotnega »doma«. Galimbertijevo izhodišče demitizacije *mita o materinski ljubezni* temelji namreč na preizpraševanju njegovega sociološkega in posledično tudi psihološkega vidika. In tako kot filozof Umberto Galimberti v svojem eseju ruši klišejski pogled na idealiziran mit o materinski ljubezni in ga na novo osvetli, ga postavlja pod vprašaj v drami *Mama* tudi dramatik Florian Zeller. Zato tudi ne preseneča, da je Zeller najprej dal drami naslov *Materinski dan*.

V »dramski trilogiji« s pomenljivimi naslovi **Mama, Oče** in **Sin** Florian Zeller brezsravno snema maske znotraj *skrbno varovanih družinskih zidov* in s kirurško natančnostjo razpira psihopatologijo sodobne meščanske družine, katere ded je bi dramatik Henrik Ibsen, »očeta« pa Harold Pinter in Jan Fosse. Pred nami se z osupljivimi variacijami in nepredvidljivimi obrati v naelektrinih in na videz skopih dialogih stavek za stavkom razprostirajo prikriti in spretno zatajevani labirinti čustvenih ran in travm. V njih blodijo *Mama, Oče* in *Sin*, dokler ventili ne popustijo in na dan privrejo dolgo zamolčani izviri laži in resnice, ki razpirajo osupljiv vpogled v brezna sodobne družine; vpogled v stisko osamljene *Mame*, ki se izgublja v labirintu izgube smisla z izgubo materinske vloge in lastne identitete; vpogled v stisko dementnega *Očeta*, ki se mu v labirintih izgube spomina razkroja in končno tudi razkroji vloga očeta in identitete; vpogled v stisko depresivnega najstniškega *Sina*, ki se izgubi v labirintu depresije kot posledice ločitve staršev (in hkrati tudi vpogled v stisko staršev, ki ostajajo nemočni ob neuspešnih poskusih, kako sinu pomagati). Ne glede na to, da avtor trilogije, kot sam zatrjuje, ni napisal z namenom, nas seveda v povezavo napeljujejo ob intrigantnih družinskih temah (v *Mami* in *Sinu* še tema samomora) tudi identična imena akterjev vseh treh dram, ki očitno niso naključje: Anne, Pierre, Nicolas.

Psihopatologija sodobne družine, ki je posledica razkroja medčloveških odnosov v družbi in seveda obratno, prepletanje zunanjega in intimnega sveta, realnega in fiktivnega, sveta živih in mrtvih ter ekstremni čustveni ekscesi kot krik po čustveni bližini v svetu brez čustev – vse to so v Zellerjevih družinskih dramah teme, s katerimi se soočajo njegovi junaki in s katero se soočamo tudi sami. In prav zato nas Zellerjeve drame zadenejo v obdobjih našega življenja natanko tja, kjer tisti hip smo. Kar je skupno vsem dramam in kar je tisto, v čemer nas nagovarjajo, je nedvomno prikaz razpada družine v svetu zahodne civilizacije in njegove tragične posledice.

V prvi drami družinske trilogije **Mama** nas Florian Zeller (tako kot tudi v nekaj let kasneje napisanem **Očetu**) postopoma, prizor za prizorom, zapelje v *središče senčnega stožca Annine* psihe, njene izpraznjene osamljenosti, žalosti, strahov in izgube smisla vse do skrajnih robov mračnih deviacij zapeljive matere

in vse do poskusa samomora, da bi na koncu osupli in zmedeni spoznali, da je edina stvarnost tista, ki pripada njenemu oziroma našemu pogledu. V *Mami* prizor za prizorom padajo maske konvencionalne partnerske in meščanske družinske konverzacije kot tudi maske konvencionalne dramske strukture, da bi spregovorilo nezavedno v notranjih dialogih. Brutalno in neizprosno! Neizrečeno tako postane izrečeno, potlačeno vidno. Materina stiska ima celo klinični naziv, ki ga je psihiatrična stroka poimenovala kot »sindroma praznega gnezda«. Ta prizadene predvsem tiste matere v sodobnem svetu, ki so bile prepričane, da so se v popolnosti posvetile vlogi matere. Prav te trpijo za izgubo smisla, ko otroci odrastejo in odidejo od doma:

»Še posebej lahko 'praznjenje gnezda' prizadene matere oziroma tiste matere, ki so svoja življenja usmerjale samo v vzgajanje otrok. Pri teh se lahko pojavljajo globoki občutki žalosti in dlje trajajoča čustvena praznina, ki lahko resno ogrozi občutek lastne vrednosti in pomembnosti oziroma koristnosti. Ob odhodu otrok je prizadeta samopodoba, ki je temeljila večinoma na starševski vlogi in prepričanju, da je edino prava potrditev v dajanju in žrtvovanju. Starši, ki doživljajo tovrstne občutke, lahko zato v tem času doživljajo resno krizo. Prav tako ti starši le težka razvijejo prijetne, zdrave in sproščene odnose s svojimi otroki, saj imajo občutek, da so jih zapustili.«

Anne v drami *Mama* doživlja natanko to »čustveno praznino«. Prepričana je, da v pokroviteljskem in čustveno odsotnem možu Pierru (ki ga, utemeljeno ali tudi ne, sumi, da jo vara) nikoli ni imela opore in je tudi zdaj nima. Zasuje ga z očitki, ki se v vrtincu variacij njenega dialoga odvijajo pred nami. Postopoma, prizor za prizorom, *Annina* izguba stika z realnostjo zaradi osamljenosti, tabletomanije in alkohola zapelje v vrtoglavo samomorilno blodnjo, ki boleče in tragikomično razkriva njen krik po čustveni bližini. *Anne* na nek brutalno poseben način celo nadaljuje in seveda »presega« tradicijo slovenske in evropske matere s to razliko, da demitizira mit samožrtvujoče cankarjanske kmečke matere, pa tudi mit samozatajevane ibsenovske meščanske matere, kar pa seveda ne pomeni, da njena pot ni prav tako boleča in samodestruktivna kot pot njenih dramskih predhodnic. In čeprav je cankarjanska *mati* zaradi samožrtvujoče vloge in mitske podobe zgarane ter predane matere popolnoma iz drugačnega sveta

in »testa«, kot je Zellerjeva *Mama*, ju kljub časovni in socialni razliki družita dve skupni točki: ljubezen do sina, ki ga zaradi odhoda od matere seveda preveva občutek krivde (o katerem je v enem izmed intervjujev spregovoril tudi Zeller, da o Cankarju ne govorimo), ter seveda tudi tema čustveno in tudi fizično bolj ali manj odsotnega očeta ... da o simbolni skodelici kave, ki se pomenljivo pojavlja po Cankarju tudi v Zellerjevi *Mami*, sploh ne izgubljam besed. Toda, če je bila cankarjanska *mati* sinonim za mater, ki je svoje življenje v brezpogojni ljubezni popolnoma posvetila otrokom in predvsem Ivanu (v katerem je prepoznala genialnost in pisateljski talent), se Zellerjeva *Mama* nikakor ne more sprijazniti z izgubo materinske vloge kot tudi ne s funkcijo žrtvujoče, predane in »zavržene« mame. Zato poskuša v obupanih poskusih na mesto odsotnega očeta postaviti prav *Sina* in tako nadaljevati patološko simbiozo z njim. Svojo vlogo matere in smisel svojega življenja je namreč doživela v idealizirani simbiozi z otrokoma, sinom *Nicolasom* in s hčerko *Saro* (v času, ko sta bila oba otroka še majhna in ona očitno tudi še kot »otrok« že tudi mama). To v drami tudi jasno poočita možu, ko mu med vrsticami pove, da je bila pri dvaindvajsetih letih premlada za vlogo matere, in več kot očitno je, da ni uspela v vseh teh letih ob odraščanju svojih otrok tudi sama emocionalno odrasti in se postarati z njima, kot se tudi njena otroka očitno nista znala in zmogla na manj brutalen in boleč način izviti iz njenega (pre)tesnega objema.

Anne namreč po petindvajsetih letih čustveno izpraznjenega zakona spozna, da je z možem ne veže nič, razen pretvarjanj in laži. *Anne*, obsedena z utemeljenimi sumničeni – ali pa tudi ne –, da jo mož vara in zapušča, da je od doma odšla hčerka in da jo je zapustil tudi njen ljubljani sin (ki niti ne odgovarja na njene telefonske klice), v agoniji osamljenosti, alkohola in tablet v kriku na pomoč pred poskusom samomora pomeša vlogi osamljene, zavržene in ljubosumne žene z vlogo zavržene, osamljene in zapuščene mame. Iz nje, prizor za prizorom, zmeraj bolj drastično izbijajo materinski narcizem, čustvene manipulacije, infantilnost in posesivnost. Iz osamljene in zavržene matere se Zellerjeva *Mama*, prizor za prizorom, levi v obsesivno, samodestruktivno in zapeljivo mamo, ki hrepeni le še po simbiozi s sinom, ki bi ji končno nadomestila čustveno ohlajenega in pokroviteljskega partnerja. In prav na tem mestu se demitizacija *mita v o materinski ljubezni*



v Zellerjevi tragikomični črni farsu ali, bolje rečeno, (psihodrami) razpre v vsej vrtoglavosti difuznih prizorov, ki imajo na prvi pogled dramsko strukturo realnosti in ki nam jo dramatik Zeller s spodmikanjem trdnih tal pod nogami izpelje v končni suspenz, ki potrjuje tudi Galimbertijevo tezo, da »ljudje namreč ne živimo v svetu, ampak v lastni predstavi o njem«. Na koncu namreč ugotovimo, da moramo *Mamino* zgodbo »zavrteti« nazaj in jo znova rekonstruirati. Mamina blodnja se tako v naši glavi odvije še enkrat, tako kot se je pred nami odvila med predstavo. V njej *Anne* pred poskusom samomora v svoji glavi obupano preigrava vse mogoče »scenarije«, kako bi zadržala *Moža*, priklicala *Sina* ter odgnala njegovo *dekle* Élodie (ki »nastopa« tudi v podobah *Moževe* ljubice, medicinske sestre in celo hčerke *Sare*), saj jo ovira na poti patološke simbioze z »izgubljenim« sinom. V tej sanjski blodnjavosti podzavesti, ki spominja na prizore iz filmov Davida Lyncha, se *Anne* poslužuje čustvenih manipulacij tako do *Moža* kot tudi do *Sina* in njegovega *Dekleta* v obupnem strahu pred samoto in osamljenostjo, ob tem hlepenju po bližini pa se ji odpirajo mračni uvidi v brezna njene zapletene psihe.

In prav na tem mestu se mit o materinski ljubezni v Zellerjevi dramu razpre v vsej svoji kontroverzni ambivalentnosti. Kdo je torej *mama*, ki v svoji vrtoglavi blodnji prestopa mejo, ki jo je v grški dramatik

začrtal že Sofoklej, in želi »*oditi daleč, veliko predaleč*«? Kdo je ta novodobna mama, ki tako brezsravno sprevrta Freudovo teorijo Ojdipovega kompleksa in stopa na področje tabuja incesta? Kdo je ta mama, ki ji ni uspela presekat simbiotične zveze s svojim sinom? Kdo je ta ljubezni željna punčka v *Mami*, ki v strahu pred osamljenostjo želi zapeljati lastnega sina in še zmeraj sanja o vrnitvi v srečno obdobje, ko jo je družina še potrebovala? Kdo je *Mama*, ki želi sina narediti za svojega čustvenega partnerja? Zakaj tej pretresljivo osamljeni in zapuščeni ženski, ki se izgublja v iskanju okruškov svoje izgubljene materinske vloge, ni uspelo ustvariti harmonične zveze s svojim otrokom in kje so korenine tega? Kdo je pravzaprav ta presunljivo nesrečna mama, ki hrepeni, da bi znova zaživela v srečni podobi izgubljene družinske idile? Na ta vprašanja Florian Zeller v svojih besedilih in še posebej v vrhunsko napisani dramu *Mama* ne želi ponuditi končnega odgovora. Predvsem pa, kot pravi v enem izmed intervjujev, »*želi v gledalcu izzvati potres: tla niso več trdna, o vsem lahko dvomimo in vse je mogoče. Gledalec se mora odločiti sam.*«

Marinka Poštrak

*Umberto Galimberti: Miti našega časa, založba MODRIJAN 2015; prevedel Matej Venier



Darja Reichman, Blaž Setnikar
(fotografija z vaje, zgoraj)

Darja Reichman, Blaž Setnikar, Doroteja Nadrah
(fotografija z vaje, spodaj)

Darja Reichman, Blaž Setnikar, Doroteja Nadrah
(fotografija z vaje, zgoraj)

Blaž Setnikar, Doroteja Nadrah, Darja Reichman
(fotografija z vaje, spodaj)

Materino hrepenenje po simbiozi in rešeni pobegli sin

Vloga matere je njeno hrepenenje. To je temeljnega pomena. Njeno hrepenenje ni nekaj, kar se zlahka prenese, da bi do tega lahko bili ravnodušni. Mati je velik krokodil in vi ste v njenih ustih. Nikoli ne veste, kaj bi se lahko nenadoma sprožilo in te čeljusti zaprlo. To je hrepenenje matere.

(Jacques Lacan, *Seminar XVII: L'envers de la psychanalyse*, Paris: Seuil, 1991, str. 129)

Že po samem naslovu črne farse Floriana Zellerja lahko sklepamo, da preprosto hlasta po psihoanalitični interpretaciji. Mati, mama, mami, mamica je prva ali druga laična povezava s freudovsko psihoanalizo tako, kot je tudi popularna kultura prepolna šal na račun psihoanalize in njene obsesije z materjo. No, na tem mestu že na začetku propadejo popularne šale na račun Freuda, zamaje se dejstvo, kako stvari v resnici stojijo. A ravno to je tisto zloglasno dejstvo, da je prav oče psihoanalize materi, materinstvu in ženskam posvetil precej manjši del svojega opusa, kot ga je namenil očetu in moškemu.

V popularni kulturi se je Freudov Ojdipov kompleks vzpostavil kot ključno področje psihoanalize. To pot je začrtal že sam Freud, ko je Ojdipov kompleks začel obravnavati kot enega od petih ključnih točk psihoanalize v obliki brezmejnega izkoriščevanja lastne formulacije erotičnega poželenja do matere, ki je tik pred razrešitvijo Ojdipovega kompleksa in ki hkrati predstavlja sovraštvo do očeta, nastalega kot posledica prebujenega poželenja do matere. Ojdipov kompleks se po Freudu rešuje z namišljeno grožnjo kastracije, pri čemer se otrok moškega spola odreče libidalni posesti materinskega objekta in ga zamenja s poistovetenjem z očetom kot nosilcem zakonske zveze.

Zato nas bo Zellerjeva farsa izrazito presenetila in očarala, ker vse to, kar je bilo že zapisano, ne velja niti za lik matere niti za odnos matere in sina na tak način, kot jih je avtor predstavil v drami. Zato se lahko brez dvoma vprašamo, ali je psihoanalitični pristop sploh opravičljiv.

Ravno Zeller je s svojo dramo odprl povsem drugo dimenzijo lika matere, materinstva in starševstva kot tisto običajno, ki bi jo pričakovali ob pristopanju k drami z naslovom *Mati*. Pomisel na dramo, ki nosi besedo *mati* v naslovu in ni globoko psihološka, je nemogoča. Da bi lahko opredelili položaj matere pri Zellerju, se moramo vrniti k postfreudovski psihoanalizi in k naključni povezavi med psihoanalizo in teorijo spola.

Ta sugestivna, intenzivna drama ima toliko dramskih oseb, kolikor jih je potrebnih za ustroj nuklearne družine: očeta Pierra, mater Anne in sina Nicolasa. V drami sobiva še en dramski lik tujke ali vsiljivke: Élodie, Sinovo dekle. Na začetku se jasno začrtajo parametri tradicionalne družine. Oče služi, hrani, je zmeraj odsoten, njegove konference in seminarji trajajo cel vikend in s svojim razvlečenim trajanjem nakazujejo na priljubljeno zabavo tradicionalnih moških: ljubimkanje z drugimi ženskami ali osvajanje libidalnega prostora zase zunaj okvirov družine.

V trenutku, ko se spoznamo z družino, ta deluje v svoji spreminjeni obliki. Ena temeljnih funkcij Matere – starševska funkcija – izgublja svoje področje delovanja. Jasno je, da so otroci odrasli, se odselili, se ne vračajo več in poredko pokličejo domov. Že na začetku vidimo Mater v njenem globokem obžalovanju nad dejstvom, da je Sin sploh ne pokliče več. Tukaj imamo torej drugačno situacijo, nasprotno od tiste, ki zapoveduje globoko navezanost sina na mater, čeprav govorimo o materini emotivni odvisnosti od sina. Ne gre za spreobrnjeni Ojdipov kompleks, niti za karkoli temu podobnega, temveč za psihološke kompleksnosti, ki so jih oblikovali teoretiki, ki so delovali po Freudu.

Mati v Zellerjevi drami ne more sprejeti dejstva, da je njen ptiček zapustil domače gnezdo. Zatorej tudi ne prenese njegovega dekleta in aktivno, tako v realnosti kot v svoji fantaziji, dela na tem, da bi ju razdvojila. Razvijati se začne po prepiru med Sinom in Dekletom, ko se on vrne (ali ne vrne?), da bi prespal v rodni

hiši, Élodie pa pride (ali pa ne pride?) trkat na vrata. Mati ji takrat pove, da sina ni doma, in strga kos papirja, na katerega je dekle napisalo sporočilo zanj.

Mati, ki sinovo izbranko doživlja kot teknico, hrepeni po vrnitvi Sina v domače gnezdo in grozovito trpi zaradi prekinitve simbiotske zveze z njim, in čeprav jo je prekinil prav on, je tista Mati, ki že ima mesto tako v popularni kot v rock kulturi. Toda tukaj govorimo o materah, ki jim je uspelo sinove obdržati v simbiozi in so jim preprečile nadaljnji psihološki razvoj, kar je povzročilo vsesplošen tragičen izid.

Dve takšni materi lahko najdemo v pesmih zasedb Pink Floyd in The Smiths, obe z naslovom *Mother*. Kako lepo je skupina Pink Floyd opisala in prepevala na albumu *The Wall*: »Hush, hush, little baby, don't you cry, mamma's gonna make all of your nightmares come true, mamma won't get anyone dirty get through ... mamma's gonna help you build the wall ...«
The Smiths so na albumu *The Queen Is Dead* prepevali o strašljivi prikazni matere. Pesem se opravičljivo imenuje *Mother*. Gre za dobro uglasbitev pesmi o ambivalentni materi, ki je tako dobra kot zla, ki nikoli ne prevladuje v enem ali drugem objektu ...
Je mati, ki proizvaja polarizirana čustva, dobra in zla, ljubezen in sovraštvo. Kot da so ustvarjalci v pesem preslikali objektivizirano mater po modelu Melanie Klein: »It's so easy to love, it's so easy to hate, it takes strength to be gentle and kind.«
In nato mati reče svojemu sinu: »Love is natural and real, but not for you, my love, not for us, my love; love is natural and real, but not for such as you and I, my darling.«

Ta strašljiva preganjavka, ki golta pošasti, bi bila lahko Freudova mati Meduza, vsemogočna ženska, ne šibka, ampak obsesivna in posesivna megera. Ali pa mama krokodil, po Lacanu. Lacan se je navduševal nad sliko matere v podobi krokodila zato, ker krokodilja samica svoje mladiče varuje tako, da jih drži v svojem gobcu, med zobmi. Si lahko zamislimo natančnejšo sliko absolutne zaščite mladičev pred zunanjim svetom, ki je hkrati tudi simbol za absolutni strah pred materinim zaužitjem taistih mladičev? Ta mati je otroka zagrabila pred zunanjim svetom – ti zidovi simbolizirajo strah pred zaužitjem objekta za njimi in pomenijo negacijo avtonomije.

Predojdipovska faza, faza simbiotske navezanosti na mater, kjer delovanje očeta še ni relevantno, po Freudu postane osrednji interes odmevne analitičarke Melanie Klein, pa tudi psihoanalitičnega feminizma nasploh. Najbolj impresiven premik v delih Melanie Klein je premik proti liku matere, in to s preučevanjem motenj, ki so predhodne Ojdipovemu konfliktu z očetom. To pomeni premik od freudovskih problemov na ojdipovski ravni k problemom na predojdipovski ravni – k ločitvi in individualizaciji, ki bivata v ambivalentnem, diadičnem odnosu z materjo, ki je tik pred vzpostavitvijo samega Ojdipovega trikotnika.

V žarišče stopijo fantazije in identifikacije, ko Melanie Klein začne raziskovati, kako otrok projicira svoj nastajajoči Jaz na materino telo in na drugi strani tisto otrokovo nezmožnost, da bi jasno ločil svoje telo od materinega. Pri psihoanalitičnih feministkah je predojdipovska mati osrednji lik, ki je sposoben strukturirati temeljni občutek individuacije in spola, obravnavana je kot lik, ki rojeva izrazito ambivalenco, torej tak učinek, ki otroka spravlja v grozo, saj mu vzbuja strah, da bi mati zaužila njegovo telo. Da bi ga vsesala, in tako izničila svoje hrepenenje po simbiotičnem, oceanskem občutku nemotene enotnosti.

Tudi dramsko delo meša različne ravni resničnosti in domišljije, tako da je popolnoma odprto za našo interpretacijo, hermenevtične ali režiserske posege. V dramskem delu je celo poučeno, da Mati jemlje uspavalne tablete in druga zdravila. Obstaja tudi intenziven prizor, v katerem jo odnesejo na bolniških nosilih. Vendar je težko z gotovostjo reči, ali je, kar Mater najbolj preganja – odhod Sina –, resničen ali ne. Ali se Sin vrača vsaj za kratek čas ali je to le plod njene domišljije? V zadnjem prizoru se Oče in Mati pogovarjata tako kot vsak dan. Mati se sprašuje, ali se bo Sin oglasil, ali bo morda tokrat le prišel na nedeljsko kosilo in podobno, na koncu pa izgovori misel, da dokler ne pride, ji ostajajo spomini, fantazije in sanje o zlatem obdobju njegovega otroštva, ko je bila mama z velikim M, ki je svojim otrokom pripravljala zajtrk in jih poslala v šolo.

Drug intenziven prizor je tisti, v katerem Dekle Materi brutalno in sadistično pove, da bo ostala sama in sama umrla, da je to večno, da je njen Sin odšel in da ga nikoli več ne bo videla; ta prizor spominja na odlomek iz dobre psihološke grozljivke.

Zlahka je sprejeti razlago, da je celotna zgodba Materinega poskusa »ugrabitve«, da bi pridobila nazaj svojega Sina, nastala zgolj v njeni domišljiji, zaradi katere je morda zbolela in od katere je bila morda tudi ozdravljena. Ali bolje rečeno – pozdravljena? Mogoče se Sin nikoli ni pojavil v hiši in ni prespal v svoji sobi? Na takšno razlago nakazuje začuden Oče, ki svojega Sina v sobi niti ni videl niti ni opazil, da bi prišel.

Vprašanje, ali hrepenenje po simbiozi s Sinom poteka le v fantaziji ali Mati aktivno »požira« Sina, tako da ga ne loči od sebe, ampak od druge ženske, ostaja odprto. Nezmožnost strogega in nepreklicnega ločevanja ter razvrščanja prizorov, ki se pojavljajo v materinih sanjah v budnem stanju, od tistih, ki se pojavljajo v dramski resničnosti, naredi Zellerjevo dramo skrajno zanimivo, meje fantazije in resničnosti pa izjemno porozne, krhke in nestabilne.

Njihovo prekrivanje je Zeller oblikoval tako, da nam je dal vedeti, kako lahko afektivna, čustvena travma, v tem primeru odhod Sina, rodi izredno moč afektov, ki lahko vodijo v moteno dojetje resničnosti. Če se za nekatere matere odraščanje otrok preobrazi v neopisljivo travmo – in ne v praznovanje otrokovega psihofizičnega napredka in rasti –, lahko, ne glede na to, kako razumemo ravni domišljije in resničnosti, to upravičeno štejemo za »izkrivljeno« materinstvo; ob tem ne gre pozabiti, kako so različne oblike materinske oskrbe in takšne materinske ljubezni izredno zapletene in večplastne – so družbene in globoko psihološke.

Željka Matijašević



Doroteja Nadrah, Blaž Setnikar, Darja Reichman
(fotografija z vaje)



Darja Reichman, Doroteja Nadrah
(fotografija z vaje)

Gledalci imajo zmeraj prav

Intervju s Florianom Zellerjem

V gledališču Hébertot uprizarjajo *Mamo* Floriana Zellerja, najboljšega francoskega dramatika ob Yasmini Reza. V medijih se ne pojavlja pogosto, z *l'Expressom* pa razmišlja o skrivnostih in sencah avtorja za gledališče.

V začetku se izkaže z opisi sodobnih ljubezenskih peripetij, ki so kakor čipka prefinjen preplet poželenj, pokaže izjemen občutek za zgradbo in ritem; kasneje se uveljavi s komedijami, polnimi preobratov; in nazadnje se z Očetom in Mamo, s katerima koplje po bolečinah, dotakne težkih, resnih, a točnih tonov življenja.

Na oder spet postavljate Mamo, ki je bila uprizorjena že leta 2010: je ponovna postavitev neke predstave njena ponovna invencija?

Florian Zeller (FZ): V gledališču je vsak večer znova invencija: to, kar je na odru, je edinstveno, tega ne bomo videli nikoli več. Ponovna postavitev je torej podaljšanje samega gledališkega značaja in nenehne stvariteljske pogodbe z občinstvom.

Pa nimate kot avtor nobene skušnjave ob tem česa napisati na novo?

FZ: Razmišljal sem o tem, ja. Z režiserjem Marcialom Di Fonzem Bojem sva se med ustvarjanjem veliko pogovarjala o tem, kar se je na vajah kazalo kot nedorečeno v tekstu. Toda nazadnje sva ugotovila, da to pravzaprav ni potrebno.

Pa mislite, da bo tako tudi ob morebitni ponovitvi Očeta čez nekaj let, o starosti, morda je to tema, na katero bomo ob napredovanju medicine in prava gledali drugače?

FZ: Tekst mora preživeti tudi ob spremembi našega pogleda na reči. Če ne preživi, to pomeni, da ni dovolj močan. Bomo videli ...

Ali je to glavna razlika med deli, ki jih uniči čas, in večnimi umetninami?

FZ: Vsak gledališki tekst mora biti zrcalo svojega časa, življenja ljudi. S to jezikovno izkušnjo se gledalci sprašujejo o sebi. To pridemo iskat v gledališče, od samih začetkov. Nisem preveč navdušen nad gledališčem idej, konceptov, saj je po obliki preveč zaprt, preveč se nanaša na eno samo dobo. Oder me privlači, ker je to prostor vprašanj, ne odgovorov, brezen bolj kot gotovosti. Ne želim pa kovati političnih orodij.

Mama ni prav simpatična oseba, veliko bolj sočustvujemo z Očetom, ko ga potegne v noč spomina ...

FZ: Predstavi imata sicer svoje posebnosti, vendar obe želita pritegniti gledalca v glavo tega lika, želita mu prikazati resničnost skozi njegove oči. Hotel sem vstopiti v labirint Očeta, pokazati, kaj vidi on, da podoživimo, kar doživlja on, to resničnost, ki se izmika, kot v izkušnji neke subjektivne kamere. V *Mami* zaporedje podobnih prizorov prikazuje številne različne resničnosti, da od zunaj lahko podvomimo o sami resničnosti: in tako tudi tu pademo v psiho osebe.

Zakaj tako pogosto prikažete različne verzije istih prizorov?

FZ: Takšno obsesivno strukturo pisanja imam, tako poskušam ustvariti vrtoglavico. Arthur Adamov pravi, da je gledališče kraj, kjer se zaletita vidno in nevidno. Mislim, da se lahko na ta način srečata tudi resnično in neresnično, zavedno in nezavedno. Hočem izzvati potres: tla niso več trdna, o vsem lahko dvomimo in vse je mogoče. Gledalec se mora odločiti sam, potem pa bo vse, kar je tu, tudi izginilo. V skupni izkušnji gledališča ždi ta odgovornost: dati obliko vsemu, kar je bežno.

Kako to, da ste prisotni na številnih vajah predstav, ki nastajajo na podlagi vaših tekstov?

FZ: Tu je avtorjevo mesto, pa ne, da bi poslušal svoj tekst, ampak da bi z ustvarjalci delil to neutrudljivo ponavljanje, vsak večer sveže, novo, ta čudež, ob katerem se gradi tovarišstvo. Ko Louis Jouvet pravi, da je gledališče tovariški poklic, ne govori samo o tem, kar umetnike združuje, temveč tudi o tem čudežu. Tu občinstvo ni samotna množica kakor v kinu, temveč živi kolektiv, ki za ta večer dobi začasno dušo, oživi. Lahko se pripeti tudi kakšna nezgoda, pa bodo gledalci priče, in ob tem se bodo zavedeli lastne krhkosti.

Kot pravi Yves Bonnefoy, smo zaobljubljeni »prihodnosti peska«. To močno občutim, še posebej v *Očetu*, kjer se skoraj devetdesetletni Robert Hirsch opoteka proti smrti. Med prvimi vajami sploh nisem vedel, ali že igra usodo, ki se razblinja, ali mi je pred očmi zares umiral. Tedaj smo bili nekoliko onkraj gledališča, v globokem poslanstvu gledališča. Tudi sam se je povsem prepustil temu izgubljanju. Bolj ko so igrali, bolj radostno in močneje je vstopal v to mejno izkušnjo, gledalci pa kakor da bi mu jedli iz roke; ploskali so mu zaradi fantastične igralske kariere, pa tudi zato, ker se je tako do golega razkril.

Pričakovati nezgodo – kaj ni to pravi, čeprav nekoliko sprijen gledališki užitek?

FZ: Igralci so vedno korak pred nezgodo. Robert Hirsch pride v garderobo ob 16. uri, predstava pa je ob 21. uri, da prebere svoj tekst. Ključno je, da prehitijo strah pred nezgodo, da se ji izmaknejo. Ko večkrat gledam eno predstavo, lahko vidim tudi tisto, za kar vejo samo igralci: mikrovariacije, zaradi katerih je nekega večera predstava elegantna, drugič pa ne. In tako se izpopolnujem tudi sam kot avtor.

Ste vraževerni?

FZ: Ne, vendar živim z osebami, ki so. Skrajna nevarnost tega, da stopiš na odrske deske, te prisili, da povsod iščeš trdna tla pod nogami. Fabrice Luchini mi je pripovedoval, kaj se je zgodilo nekega večera, ko je igral v *Molly* v režiji Laurenta Terzieffa. Tehnik je za dve sekundi zamudil končno temo. Terzieff mu je rekel:

»Če bi bil za komandno mizo boeinga, bi imel zaradi teh dveh sekund na vesti 300 mrtvih.« Zanj je bil vstop na sceno vprašanje življenja in smrti. In takrat ko teatru pripisuješ takšno pomembnost, takrat je to zares lepo. Pa tudi če ni res, tudi če je to umetnost misli, je doživeto na odru in v dvorani, kjer jokamo, se bojimo, smejemo, prav kot bi šlo zares. In ta »prav kot bi šlo zares« – to je prava lepota.

Kako doživljate svoje uspehe in padce?

FZ: Gledalci imajo vedno prav. Kadar gledalcev kaj ne pritegne, se to tudi fizično začuti, to je objektivno, neovrgljivo dejstvo.

Kaj pa občutite, ko slišite kakšen svoj tekst v tujem jeziku?

FZ: Smejem se povedim, ki jih ne razumem, a vem, kaj je zadaj: to je tako čuden občutek. Toda moj teater ni liričen, jezik je preprost, vsakdanji. Mene ne zanima poved, v tem, kako se razvije in kakšen vtis pusti pri nekom, ki jo sliši, zanima me to, kar je za izrečenim, to pa je v vseh jezikih enako.

Pierre Arditi, Catherine Hiegel, Robert Hirsch, Nicolas Vaude: veliko ste pisali za točno določene igralce, ki ste si jih izbrali že vnaprej. Ali to spremeni način pisanja?

FZ: To mi kristalizira možnosti. Želja, da bi pisal za nekega igralca, igralko, ne zadostuje, pomaga pa mi načeti delo, lotiti se. Vseeno pa pravi navdih ostaja drugje. K pisanju *Mame* me je spodbudilo dejstvo, da sem malo prej dobil otroka, ki sem mu namenjal veliko ljubezni. To pa me je odpeljalo nazaj v čas, ko sem bil sam otrok in sem prejemal to ljubezen. Tedaj sem šele začutil, kako nehvaležen sin sem bil, ko sem mlad odšel od doma, ne da bi se obrnil, pa čeprav sem mam oboževal.

Je to torej tudi tekst o obžalovanju, kesanju?

FZ: Ne, je pa res, da je nekoliko zorela tudi v mojem občutku krivde in žalosti. To je izhodiščna točka, nekaj, kar poskušam izoblikovati. Potem pa me potegne v iskanje igrivosti: ustvariti želim stranpoti, zavesti bralca, ga zapresti v dvome. O čem vendar govorimo? Se je to, kar smo videli prej, res zgodilo?

Ali si narišete tudi kak podroben načrt tega blodnjaka?

FZ: Ne, pravzaprav ga najdem med samim pisanjem. Nadalje traja, preden se usedem in začnem pisati: navdihuje me čustvo, privlači kak obraz ... To traja dolgo in še naporno je, skoraj zoprno. Ko pa se zavem, kaj hočem povedati, se tekst dokaj zlahka pojavi. Ne v enem dihu, seveda ga moram obdelovati, toda to je že bolj podobno mojemu sanjarjenju, mojemu bivanju v svetu. Ne obdelujem hipotez, temveč puščam možnostim, sanjarijam, da se razrastejo.

Skupaj s stranpotmi?

FZ: Seveda. To lahko tudi pomeni, da predstava sploh ne obstaja. Zgodi se mi, da vržem puško v koruzo že po dveh straneh. Prav tako me je lahko dolgo obletavala želja po tem, da bi pisal za določenega igralca, preden sem začutil, da me ta želja nikamor ne vodi.

Ali kdaj zamenjate vrstni red prizorov, da vidite, kaj se bo zgodilo?

FZ: Redkokdaj pišem res linearno, vse skupaj si zamislim kot past, strategijo, zato da se lahko najdemo pred sestavljanjo, pri kateri bo ves čas manjkal kak košček. In ta manjkajoči košček, zaradi katerega ne moremo doživljati predstave kot dokončno najdene resničnosti, to iščem. Slika nikoli ne sme biti popolna. Zakaj se bojim dokončati tekst, s pravim koncem? Saj ne, da bi me bilo strah. Občudujem tekste, ki so dokončni, popolni. Z *Urico tišine* sem hotel najti drug ton: tako je tekst linearen, dokončen. Tudi Fabrice Luchini je hotel stopiti na ta teren komičnosti, ki je prav tako zahteven. No, takrat je bila premiera te predstave februarja 2013, on pa je besedilo znal na pamet že avgusta 2012.

Ste učencem Luigija Pirandella?

FZ: Ne, v moji genealogiji je najpomembnejši Harold Pinter: kako zgrabiti neizrečeno, se zavedati, kako pomembno je to, kako s preprostimi besedami izgovarjati krute reči, kako napisati »da«, obenem pa pokazati, da oseba misli »ne«. To gledalcem,

ki dojamejo, daje status aktanta. Name je vplival tudi David Lynch s svojim odnosom do resničnosti. In Jon Fosse s pisanjem o obsedenostih.

Nekaj časa so se vaši teksti končali s srečnim koncem, potem pa se je vtihotapila neizprosnost. Zakaj?

FZ: To je res, moji prvi teksti včasih spominjajo na moro, iz katere se nazadnje zbudimo. Pa to ne zato, ker si ne bi želel uporabiti krutosti ali črnine, temveč je to nekakšna želja po relativizaciji – saj vse to ni tako hudo, resno.

Pri Očetu je kar hudo resno. Kdaj ste se spremenili?

FZ: Prvi korak k bolj tragičnemu občutju je bil *Če bi umrla*. Ko pišeš, se iščeš, a ne veš, kam greš. Vseeno pa stopim korak stran, bolj v smer komedije, z *Resnico* ali *Urico tišine*. Pa tudi *Mama* je pravzaprav farsa, ne tragedija. Občutek imam, da pišem s komičnim instinktom, tudi kadar ne pišem komedije.

Mladi ste še: kako boste pisali tekste še cela desetletja?

FZ: Redno me obhaja strah, da sem povedal že vse, kar sem mogel povedati. Ta tesnoba se me drži, kadar pišem, ampak gre pri tem za etapo pri pisanju. Za zdaj pa še vedno nisem izčrpal vseh skrivnosti teatra. In skrivnostnost življenja je nasploh neizčrpana. Pod pogojem seveda, da te zanima vse, kar se okoli tebe dogaja: v svetu, v tvoji dobi in z ljudmi, ki nas obkrožajo ... Pri pisanju gre za vprašanje notranje razpoložljivosti za zunanji svet. In mislim, da imam močno nagnjenost k navdušenju, k empatiji, k občudovanju. Hitro se vnamem ...

Christophe Barbier, L'Express, 8. 11. 2014

https://www.lexpress.fr/culture/scene/florian-zeller-le-public-a-toujours-raison_1619047.html

Prevod: Živa Čebulj

Florian Zeller, ljubitelj gledališča od a do ž

Intervju s Florianom Zellerjem

Florian Zeller se razdaja. Pa vendar ostaja skrivnosten. Je eden tistih umetnikov, ki jih osebno zelo slabo poznamo. Svetlolas, zdi se odprt, dostopen, ima velike oči, odločen in zvonek glas, vse govori o svetli prisotnosti. A vseeno nam uide.

Pri samo 22 letih je objavil prvi roman, *Umetni sneg** (*Negies artificielles*). Dve leti zatem njegova prva predstava *Drugi** (*L'Autre*) žanje uspehe med gledalci in kritiki. In vse od takrat se ni ustavil. /.../ Pogosto je pisal za igralce. A ne sistematično. Star je 38 let in pot pred njim je odprta. Trenutno režira svoj prvi film, v Angliji, režira v angleščini, in to z enim največjih igralcev sedme umetnosti in odrskih desk, Anthonyjem Hopkinsom.

Nova etapa na poti tega resnega, odločnega moža, ki ne skriva ne melanholije ne gluhe tesnobe, ki ga kdaj pa kdaj ovije, a ki vseeno ostaja mlad, preprost, prijazen in izjemno nadarjen moški. In obenem zelo skrivnosten.

M kot mama. Moja mama je živela v popolnoma ezoteričnem svetu. Ukvarjala se je s tarotom. S tem se je preživljala. Pri moji vzgoji so bile torej tisto, kar je res štel, nevidne reči. Moja mama je vse stvari povezovala med seboj, vse je imelo nek smisel. Spletala je zgodbe, in čeprav pri nas doma ni bilo romanov, se lahko na neki način njej zahvalim za vzgojo v književnosti. Seveda mi je nekaj simptomov tudi ostalo ... Recimo, sem vraževeren. Nekoč mi je zaposlena v Comédie des Champs-Élysées, Poljakinja, podarila leseno jajce, in to jajce imam zdaj vedno s seboj, vse od premiere ... Na večer druge ponovitve sem ga pozabil doma in predstava ni bila tako dobra ... Ne morete mi reči, da to ni povezano!

M kot Marine Delterme. Moja žena ni samo igralka, ampak je tudi kiparka. Dobro pozna težave, povezane z ustvarjanjem, veliko se učim od njene potrpežljivosti, zaupanja. In od nje same, izjemno pametna je. Za pisatelja je kar čudovita. Paradoksalno, toda po njeni zaslugi mi uspeva, da ne izvajam prehude

avtocenzure nad svojimi deli. Predvsem pri zadnjem tekstu (Sin) s tematiko, ki naju je oba zelo neposredno zadevala. In vedno prislunhem njenim nasvetom glede razdelitve vlog.

O kot obsedenost. Sem človek obsedenosti. Trenutno sem v obdobju Philipa Glassa in cele ure poslušam njegovo glasbo. Drugače ne znam ljubiti.

O kot očetje. Čeprav se tega nisem zares zavedal, zdaj opažam, da sem si pogosto iskal nadomestne očete. Milan Kundera, ki je bil kdaj pa kdaj tudi moj prvi bralec; Philippe Tesson, čigar zmožnost za radovanje naravnost občudujem. Moja strast do teatra sicer ni povezana z njim, toda njegova naklonjenost mi je bila zelo pomembna. Jacques Chancel – tudi njega sem imel zelo rad. On je zelo rad občudoval druge, kar se mi zdi velika vrednota. Vse njegovo življenje je bilo nekakšna hvalnica občudovanju.

O kot otroštvo. Gledališče vsak večer premami obiskovalce, in to že stoletja, da se poveže s tisto povsem otroško dimenzijo, ki je v tem, da se prepustiš nekemu, ki ti bo povedal zgodbo, in oba se bosta pretvarjala, »kot da je to zares«. In to se mi zdi tako preprosto, a tako pretresljivo obenem. »Živi spektakel«, to res nekaj pomeni. Igralci so otroci, to se ve, saj zato pa »igrajo«. Toda tudi občinstvo, kadar ima talent za to.

P kot potovanja. Pravzaprav sploh nisem velik popotnik. Rad pa se v različnih državah, ko grem za svojimi predstavami, srečam z umetniki, ki jih občudujem. Recimo z Martinom McDonaghom, ki je najboljši angleški dramatik pa tudi fantastičen režiser ... Ali s Kennethom Lonerganom, izjemnim ameriškim dramatikom ...

S kot samota. Polovico življenja preživim sam, v pisarni. Toda v tej samoti ni nič težkega, tako kot denimo v tesnobi, ki me melje neprestano in s katero moram pač živeti.

Armelle Héliot, Le Figaro, 21. 2. 2018

<https://www.lefigaro.fr/sortir-paris/2018/02/21/30004-20180221ARTFIG00054-florian-zeller-l-abecedaire-d-unamoureux-detheatre.php>

Prevod in priredba: Živa Čebulj



Doroteja Nadrah, Darja Reichman
(fotografija z vaje)

Vprašljiva trilogija

Gilles Costaz

Florian Zeller je s *Sinom* zaključil družinsko trilogijo, ki se je začela z *Mamo* in nadaljevala z *Očetom*; tri drame, ki so medsebojno povezane z naslovom, opisujejo družinske odnose v njihovi najbolj tragični obliki, toda z zelo različnimi pristopi.

Zaradi naslovov *Mama*, *Oče* in *Sin* hitro pomislimo na trilogijo. Seveda, tudi tako lahko razumemo te tri drame z družinsko tematiko, ki jih je Florian Zeller napisal med letoma 2010 in 2018 – vmes je napisal še druga dela, in sicer *Laž*, *V zakulisju* (L'Envers du décor) in *Preden odideš* (Avant de s'envoler/Height of the Storm), kot bi se hotel nadihati svežega zraka iz drugih svetov, razen morda pri drami *Preden odideš*, kjer tako kot v *Očetu* nastopi postarana glava družine, čigar misli postajajo vse bolj blodne, le da je vse skupaj še bolj skrivnostno. Vendar, ali gre res za triptih? Že zaradi same sorodnosti tematik bomo to trojico gledali na ta način, razmišljali o njej kot o posebni skupini tekstov v avtorjevem opusu. Toda če pogledamo natančneje, lahko ugotovimo, da se teh tekstov avtor ni lotil na isti način, vedno izbira nov zorni kot. *Mama* se dogaja v glavi glavne osebe, pa tudi zunaj nje. Anne je prejkone prepuščena sama sebi, saj naj bi bil njen mož neprestano na poslovnih potovanjih, ona pa ves čas misli na že odraslega sina Nicolasa, ki je nikoli ne pokliče. Nenadoma pa spet pride in z njim presenečenje in radost. Anne misli, da se je sin vrnil k njej, ne razume, da se pravzaprav vrača k sebi. Iz njega hoče spet napraviti pridnega otroka, kakršen je bil pred leti. Vse ji bo spolzelo iz rok: sin, mož in svet. Zaporedje prizorov pa vseeno ni tako preprosto. Vprašljivost tega, kar vidimo, se izkaže s ponovitvami prizorov, ki se zdijo identični, toda zaradi drugačnih elementov odkrivamo tudi drugačno resnico. Smo v preteklosti, sedanjosti, prihodnosti? Se to dogaja zares, v sanjah, v sanjarjenju? V nekem trenutku sin mamo celo ubije, toda to je samo možnost, ena od številnih resnic, ki jih hitro prekrije spet kakšna druga. Gledalec in bralec sta pravzaprav v vseh teh dimenzijah, hkrati pa tudi zaporedno. Zellerjev slog, njegov skorajda

zaščitni znak, je v tej drami neverjetno izpiljen. Ključni zorni kot pa vseeno ostaja sanjskost: mama se je znašla v kalejdoskopu prave more.

Vedno nov zorni kot

Oče ima podobno konstrukcijo ali, boljše, dekonstrukcijo, tokrat je glavna oseba glava družine. Oče, André, ne prepozna več razlike med spomini in sedanjo resničnostjo, s svojimi razmišljanji in ugotovitvami bega negovalko, pa tudi pogovor s hčerjo Anne, ki se v kratkem seli iz Pariza v London, ni več mogoč. Podobe se prekrivajo, vendar ne popolnoma, zato je resnica vse bolj majava, kar pa tukaj pravzaprav ponazarja etape mentalne dekonstrukcije, iz katere vseeno lahko razberemo nekoliko očitnejše potovanje: pot človeka, ki se vrača v otroštvo, z nemogočim upanjem, da se bo spet srečal z mamo. Tu je torej zorni kot možganskega staranja in odmikanja od sveta.

Sin se spet vrne v karseda neposredno resničnost, in sicer v družinsko celico, ki je danes pogosto oslABLJENA zaradi ločitve. V tej atomizaciji družine sledimo Nicolasu, Pierrovemu in Anninemu sinu, ki niha med odraslima in ki se ne more sprijazniti z njunim dogovorom. Pri tej selitvi iz enega družinskega okolja v drugega se lahko razstavi ali pa na novo najde. Tukaj nasprotujoče si verzije ne nastanejo nujno po zaslugi labirinta, po katerem nas popelje avtor, temveč bolj zaradi laži glavne osebe in različnih stališč odraslih, ki pa kot gotova prepričanja ne vstopajo v globino stvari. Zorni kot je torej spet čisto drugačen. Tu imamo nekakšno dokaj obupano hvalnico mladosti, ne pa oživitve mentalnega sveta, katerega resničnosti ne vzpostavlja avtor, temveč gledalec. Trojica tekstov je torej nekakšna vprašljiva trilogija, saj zgodb (ki so že same fragmentarne) ne moremo povezati med seboj, niti ne moremo narisati kakega družinskega drevesa. To ni nobena družinska saga, ne serija, ne avtobiografija. Le troje gledaliških variacij na vloge v družini. Nekaj skrivnostnega, neka nevidna nit pa vseeno povezuje tekste med seboj. V dramah se pojavljajo ista imena, in to oseb z istimi vlogami v družini – oče, mož, soproga; čeprav brez vsakršne romaneskne kontinuitete. Pa je v teh likih kaj Floriana Zellerja samega? Ničesar ni priznal, ničesar postavil v osebno perspektivo. Najbrž bomo o tem kaj natančnejšega izvedeli kdaj kasneje.

Prevod: Živa Čebulj

Obsedenost z zapuščeno žensko

David Foenkinos

Pisatelj in dramaturg David Foenkinos je najbrž eden najnenavadnejših avtorjev svoje generacije. Za romane, kot so Erotične zmožnosti moje žene (2004), Kdo se spomni Davida Foenkinosa?* (2007) in Delikatno (2009, slov. prev. 2019, Mimi Pokrižnik) in ki izhajajo pri prestižni francoski založbi Gallimard, je prejel več nagrad. Napisal je tudi dramsko besedilo Samski*, ki je bilo uprizorjeno v Studiu Champs-Élysées v režiji Anouche Setbon in s Catherine Jacob in Christianom Charmetantom v glavnih vlogah. S pretanjeno občutljivostjo spremlja drame Floriana Zellerja, v eseju pa razmišlja o liku zapuščene ženske, ki se v Zellerjevem delu pogosto pojavlja.*

Obsedenost nekega avtorja je mogoče zlahka prepoznati. Po tematikah, h katerim se ves čas vrača, z občutkom, ga prav zares nikoli ne pustijo pri miru. Zapuščena ženska, od katere smo se poslovili ob koncu zadnje predstave Floriana Zellerja, *Elle t'attend* (*Čaka te**), ta ženska, ki je zaradi neugasljivega upanja vredna pomilovanja in obenem lepa, se spet pojavi v *Mami*. Seveda v nekoliko drugačni obliki. Toda odzvanja na enak način.

Spoznamo mamo, polno praznine, ki jo izjeda; in tudi ona čaka. Čaka na sina. Čaka na svoje preteklo življenje. Lastna preteklost jo je zapustila. Ničesar nima na urniku. Čakanje je življenjski akt in to, da je zapuščena, ji zapolnjuje ure dneva. V tej predstavi, morda še močnejše kot v *Čaka te*, začutimo, kako praznina lahko duši in teži. Kako biti, bivati, ko ni ničesar več? Ko ženska doživlja silovit občutek nekoristnosti ... Nikomur več ne pripravlja zajtrka ali šolskega nahrbtnika. Edino, kar v dnevu še naredi, je to, da si kupi rdečo obleko, in s tem molče kriči, da je živa. Življenje je

čustvena slepa ulica. Najprej preveč ljubiš, potem pa se nič več ne zgodi. O da, kako ta mama ljubi svojega sina, on pa je ne pokliče nazaj. Nепrestano ponavlja eno in isto: »Nič me ne pokliče.« Ljubezen te ženske je enosmerna. Je ljubila preveč? Je bila njena ljubezen preveč dušeča, posesivna in je tako sama povzročila, da je ljubljeni pobegnil? Ne, saj ni mogoče ljubiti preveč. »Ljubiš ali pa ne ljubiš,« pravi Mama. V ljubezni ni nians. Je totalna ali pa je ni. Zakaj bi zapustil žensko, ki je toliko ljubila? Zakaj? Ženske pri Florianu Zellerju plačujejo za svojo delikatnost, skrbnost, za to, da so vedno živele v senci drugih. Ali *Drugega** (*L'Autre*), če povzamemo naslov prve Zellerjeve drame. Kot bi svojo ljubezen živele v predsobi drugega. Tako da jih pravzaprav sploh niso zapustili nenadoma, silovito ali tragično, ne, zapuščali so jih postopoma. In to je morda ravno pravšnja mera za to, da znorijo. Saj ne znoriš kar tako, v hipu. Temveč počasi drsiš iz resničnosti; in to drsenje je srž *Mame*. Mama počasi polzi iz resničnosti in začčenja govoriti v vzporedni dimenziji. Pravzaprav v zmedeni dimenziji: saj ne vemo, ali si to mrmra ali izgovarja le v glavi. Nazadnje ne vemo več prav dobro, kdo v *Mami* kaj sliši. Izgovorjeno, kot da bi se odpeljalo mimo po vzporednih tirnicah. Sama struktura predstave spominja na vse hujšo norost, s prizori, ki se ponavljajo, prepletajo, in z replikami, ki so neprestano iste; smo v mentalni strukturi. Ko zapustiš drugega, ga pomalem ubijaš.

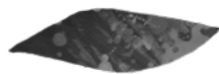
Lepota teh zapuščenih žensk je tudi v njihovi sramežljivosti, lahko bi rekli celo v humorju. Kajti celo takrat, kadar najhujše trpijo, ostanejo dostojanstvene, zato pa so te junakinje tudi tako ganljive. Nekaj besed, pa nas Mama prepriča, da smo na njeni strani. Nekaj besed, pa občutimo, skoraj tako silovito kot ona, neprizanesljivost vsakdana: neprizanesljivost elementov, ki so se nam doslej zdeli le praske, ki jih zadaja življenje. Tukaj smo, čisto ob njej, v njeni vrtoglavici. Prav tako kot ona se počutimo zapuščene, nekaj nas je zapustilo, nekdo nas je pustil same. In to nas zaziba v melanholijo, nostalgijo. Tudi v tem je veličastna lepota te predstave. Znajdemo se sami s seboj in na neki način čakamo na resnico.

L'Avant-scène

Prevod: Živa Čebulj



Darja Reichman, Borut Veselko
(fotografija z vaje)



Florian Zeller: »Ne bi si mogel predstavljati tega trenutka brez svoje žene Marine«

Intervju s Florianom Zellerjem

Intervju. Ponos in razčustovanost francoskega avtorja, ki se je zdaj poskusil – in uspel – še v filmski režiji, njegov film *The Father* je prejel dva oskarja. Pogled nazaj na večer, ki je tako okronal pripoved, ki se dotakne vsakogar in ki sta jo na platno prenesla Anthony Hopkins in Olivia Colman. Intervju do živega. In poklon avtorjevi soprogi, igralki Marine Delterme.

25. aprila 2021. Triindevetdeseta podelitev oskarjev, čisto drugačna od vseh ostalih. Zaradi zdravstvenih omejitev nominiranci iz tujine spremljajo podelitev pred ekrani iz domovine. Med njimi je tudi avtor Florian Zeller, čigar film *The Father*, prirejen po predstavi *Le Père* s tremi nagradami Molière, je bil šestkrat nominiran.

Tisti večer je avtor spremljal podelitev v kinu v Parizu, oblečen v Diorjev smoking, v družbi svoje žene, igralki Marine Delterme, in drugih francoskih nominirancev. Že na začetku podelitev iz ovojnice potegnejo njegovo ime: oskar za najboljši scenarij. »Bilo je nadrealistično in osvobajajoče. Večer sem lahko preživel brez tesnobe.«



Toda tudi konec večera je srečen: igralec Anthony Hopkins je dobil kipec za vlogo osemdesetletnika, ki zaradi degenerativne bolezni pomalem izgublja stik z realnostjo, pri čemer ga njegova hči (Olivia Colman) lahko le nemočno opazuje, tudi sama pretresena, ko vidi, kako ljubljeni oče odhaja. Film je pretresljiv, gledalca posrka vase. Predvsem pa je veličastno to, da ta vrženost v blodnjak uma v ničemer ne okrni čustvo-vanja. Prav nasprotno. Film pokaže nevidno, prikaže tisto, prek česar mora iti sam bolnik, ne da bi bil zmožen to tudi izraziti.

Po svetu Floriana Zellerja poznajo po njegovih dramskih tekstih, zdaj pa se je izkazal še kot velik režiser. Pripravlja že tudi drugi film, prirejen po predstavi *Sin*: v njem bo igral Hugh Jackman, in sicer očeta, ki poskuša sinu iz prvega zakona vrniti voljo do življenja, medtem ko je njegova druga žena noseča. O filmski verziji *Mame*, zadnjega dela gledališke trilogije, pa avtor še ne razmišlja: »Neverjetno srečo imam, da lahko delam pri filmu. Tega se želim zavedati. Nočem si je pokvariti s prevelikim številom projektov.«

Madame Figaro: Kakšne volje ste bili 25. aprila, pred podelitvijo oskarjev?

Florian Zeller. Oskarji so simboličen in mogočen večer: seveda sta prisotna vznemirjenje, trema. Ampak če sem čisto iskren, hvaležen sem bil že za tistih šest nominacij. Že to je bilo naravnost nenavadno in res sem bil hvaležen. Je pa res, da te potem potegne noter. Upaš – in se tako izpostaviš vsem možnim čustvom, tudi razočaranju.

Vendar se vam to ni zgodilo?

Ko sem dobil oskarja za najboljši originalni scenarij, je bil trenutek intenziven do največje možne mere. Občutil sem nekakšno dokaj abstraktno radost, nisem se niti resnično zavedal, kaj to pomeni, obenem pa je bila ta radost polna nekega mitološkega naboja, ki ga kipec prinaša. Seveda se je radost podvojila, ko je zmagal še Anthony Hopkins. Šušljalo se je, da bo posthumno zmagal Chadwick Boseman, in razumel sem tudi, zakaj: bil je res velik igralec, ki je v tem posebnem trenutku ameriške zgodovine utelešal nekaj posebno močnega, obenem pa je umrl čisto premlad. Poleg tega je bil Anthony takrat v Walesu, ni ga bilo na podelitvi. Spal je, ker nikakor ni pričakoval, da bo dobil oskarja. Vse do tega prav gledališkega preobrata.

In kaj vam je rekel, ko vas je navsezgodaj zjutraj poklical?

Bil je neizmerno ganjen, bolj, kot sem si mislil, da bo. V njegovem glasu sem zaslišal pretresenost, ki se me še danes dotakne.

S kom pa ste to radost delili samega večera?

Z Yorgosom Lamprinosom, montažerjem pri filmu, ki je bil prav tako nominiran in s katerim sva se spoprijateljila prav med sodelovanjem pri *Očetu*. In seveda s soprogo Marine Delterme. Tega trenutka si brez nje ne bi mogel predstavljati. Scenarij sem napisal leta 2016 in pet let je živela z menoj v tej zgodbi. Pa to ni bil noben špandir. Težko je posneti prvi celovečerec v jeziku, ki sploh ni vaš, in v državi, Angliji, ki nima istega sistema pomoči za film kot Francija. Šele ko sem se odpravil drugam, sem se z vso močjo zavedel, kako zelo je Francija dežela filma, kako zelo

Francija film podpira. Tam pa sem kljub veličastni zasedbi večkrat že mislil, da nam ne bo uspelo. Ta film je nastal samo zato, ker sem se tako boril.

Pa vam pri tem ni pomagal mednarodni uspeh gledališkega besedila, uprizorjenega po celem svetu?

Malo že. Za vlogo v tej predstavi je Robert Hirsch, za katerega sem besedilo sploh napisal, prejel molièra; Kenneth Cranham je dobil nagrado Laurencea Oliviera in Franck Langella tonyja. Tako da je Anthony Hopkins dobil v branje scenarij, ki so ga spremljale že nekakšne naklonjene govornice. Pa tudi on sam je imel željo, voljo, raziskovati še neraziskana čustva. Pri 83 letih, ko bi lahko že zdavnaj počival na lovorikah, se mi zdi preprosto pogumen, da gre in se odpravi na ozemlje, kjer si mora zreti iz oči v oči z lastnimi strahovi in občutkom umrljivosti: to je dejanje vere umetnika.

Ta film se je porodil iz želje, da bi delali z njim ...

Njegov obraz sem imel v mislih, praktično me je preganjal, in dokler mi ni rekel ne, sem si dovolil verjeti v to. In ne samo, da se mi zdi največji igralec na svetu, ampak sem imel občutek, da se bo med njim in to vlogo vzpostavila zelo posebna povezava. V njegovih filmih sem zaslučil Anthonyja kot človeka, ki je velik mojster, ki obvlada svoje delo. In videti tega igralca, ki nam je tako domač, tako znan, kako postaja nekdo drug, kako izgublja nadzor in gre vse globlje na ozemlje ranljivosti, se mi je zdelo pravzaprav zrcalo tega, kar lahko doživljajo družine, kadar njihov bližnji postaja nekdo drug, ki ga ne poznajo.

To ste vi doživeli?

Ko sem bil star 15 let, je moja ljuba babica zbolela za demenco. To občutje nemoči in razočaranja sem doživljal zelo boleče, takrat sem razumel, da ljubezen ni vedno dovolj. Tukaj pa nisem le želel povedati svoje zgodbe, temveč sem želel deliti ta čustva, ki so skupna toliko ljudem. Sploh sem prepričan, da film (kino) in gledališče obstajata prav zato, da nas spomnita, da smo del celote, del človeštva. Ko raziskujemo svoje strahove in svojo srečo z drugimi gledalci, je v tem nekaj katarze pa tudi tolažbe.

Ste vedno sanjali o filmu?

Nisem sanjal o tem, da bi delal filme, ampak da bi naredil ta film. Želja se mi je nekako izkristalizirala okoli tega teksta in okoli zelo močnih referenc, kot je *Mulholland Drive* Davida Lyncha, ki spominja na puzzle, v katerem bo vedno manjkal kak košček, kar pa gledalca pritegne in ga prisili, da vklopi nezavedno. Ta tip naracije je imel velik vpliv na moje pisanje za teater, in ko sem prestavljal *Očeta* na platno, sem upal, da bom lahko znova raziskoval to dimenzijo.

Padla je prva klapa, in to s takšno legendo filma, vas je bilo kaj strah, se vas je kdaj polotila tesnoba?

Anthony v resnici vzbuja strah, in kadar ni zadovoljen, se tresejo zidovi. Toda če stopimo na ozemlje ustrahovanja, ne moremo delati z igralcem. Med pripravami je treba najti pravo intonacijo, harmonijo z igralci, in namesto odnosa moči moramo vzpostaviti zaupanje. Na začetku me je Anthony malo preizkušal, da bi videl, kdo sem v resnici, toda vse skupaj se je dogajalo v zelo prijetnem, veselem vzdušju.

In kako ste izbrali Olivio Colman?

Olivio Colman že dolgo nepopisno občudujem. Odkril sem jo v serijah in angleških filmih, recimo v *Broadchurchu*, in šel sem v London samo zato, da bi jo videl na odru. Ona je ena največjih angleških igralk in imel sem srečo,

da se mi ni bilo treba preveč boriti za to, da nastopi v filmu. Sanjarila je že o tem, da bi snemala z Anthonyjem. Njun odnos oče-hči je na ekranu očiten. Že od prvega dne je zrla vanj s tistimi svojimi velikimi očmi, polnimi občudovanja in ljubezni. Olivia ima eno posebnost: res je tako čudovita, kot se zdi. To je najbolj skromna, velikodušna in prijazna ženska, kar jih poznam, in ko je dobila oskarja, se sploh ni nič spremenila. Kadar je ona na sceni, vsak prinese najboljšo verzijo samega sebe. Prijaznost je nalezljiva.

*Se uspeh filma *The Father* že kaj občuti na vaši karieri?*

Pomaga mi pri tem, da zdaj snemam film *The Son*, in sicer z Lauro Dern in Hughom Jackmanom. Hugh ima nekaj, kar me spominja na to zgodbo in ki daje velik smisel našemu sodelovanju. Od filma *The Father* sem sicer prejel že kar nekaj ponudb iz Združenih držav Amerike, toda ničesar, kar bi me odvrnilo od moje lastne želje.

Marilyne Letertre, Madame Figaro, 22. maja 2021

Prevod: <https://madame.lefigaro.fr/celebrities/florian-zeller-je-nimaginais-pas-vivre-ce-moment-sans-mon-epouse-marine-delterme-140521-196507>, 27. 5. 2021

Prevod: Živa Čebulj



Darja Reichman, Borut Veselko, Doroteja Nadrah
(fotografija z vaje)




Foto: osebni arhiv

IVICA BULJAN

režiser

Režiser, umetniški vodja Mini teatra Ljubljana in HNK v Zagrebu **Ivica Buljan** je v zadnjih dvajsetih letih v slovenskem gledališkem prostoru ter seveda tudi v tujini zrežiral številne kultne in nepozabne predstave. Med letoma 1998 in 2002 je bil ravnatelj Drame Hrvaškega narodnega gledališča v Splitu, leta 1999 pa je skupaj z Robertom Waltlom ustanovil Mini teater Ljubljana. Leta 2003 je z Dubravko Vrgoč ustanovil tudi Festival svetovnega gledališča v Zagrebu. Kot predavatelj je aktiven na gledaliških akademijah v Saint-Étienneu in Rennesu v Franciji ter na igralski šoli La Mamma Ellen Stewart v New Yorku. Za svoje delo je prejel številne prestižne nagrade v tujini in v Sloveniji: nagrade na Borštnikovem srečanju v Mariboru ter nagrade Prešernovega sklada leta 2012 za uprizoritvene umetnosti za režije predstav *Macbeth po Shakespearu*, *Sallinger*, *Mala morska deklica*, *Ma in Ai*, *Vampir*, *Lovske scene iz Spodnje Bavarske*, *Kiklop*, *Werther in Mačka na vroči pločevinasti strehi*.

V osrednji hrvaški gledališki hiši v Zagrebu opravlja trenutno tudi vlogo ravnatelja.



Ivica Buljan je režiral v večini slovenskih gledališč, v Prešernovem gledališču pa je uspešno zrežiral štiri nepozabne uprizoritve t. i. »nemške trilogije«, in sicer leta 2005 *Drame princes* Elfriede Jelinek, leta 2010 *Lovske scene iz Spodnje Bavarske* ter leta 2013 *Močan rod* Marieluise Fleisser.

O Zellerjevi Mami je zapisal: »Moji avtorji so enigmatični pesniki: Elfriede Jelinek, Pier Paolo Pasolini, Marina Ivanova Cvetajeva, Bernard-Marie Koltès. Skoraj nikoli ne režiram »transparentnih« dram. Prav take na prvi pogled piše Florian Zeller, ki je hitro postal priznan pisec. Po mnenju L'Espresso je »ob Yasmini Reza najboljši francoski dramatik«, po mnenju Guardian pa »najbolj fascinanten dramatik našega časa«. Zaradi svoje neposrednosti je veliko večja zvezda v New Yorku in Londonu kot v Parizu. Ob tej esencialnosti naj omenim še sled mističnosti in nepredvidljive preobrate, ki jih lahko najdemo v njegovih dramah. To besedilo je črna farsa, ki prikazuje labirint čustev med ženo in možem ter materjo in sinom, in ko poskuša odgovoriti na vprašanje, ali lahko ljubimo preveč, odzvanja kakor bolesten odmev. Pripelje nas do samega dna in nas ne izpusti več. Govori o obsesiji dvakratno zapuščene ženske, o bolečini in samoti matere, ki gleda, kako njena otroka odideta, in ki v svoji hiši ostane sama. Tako kot druge ženske je tudi Anne naredila vse za svoja otroka, za svojega moža, za svoj dom; toda minevala so leta in otroka sta odšla, sin, hči – in zdaj še njun oče. Nenadoma se znajde sama v kraljestvu, iz katerega vsi bežijo. Toda da bi lahko spet zaživela, je dovolj, da se sin, ki se razhaja z dekletom, vrne in nekaj dni preživi doma – pa čeprav to zanjo pomeni izgubo razuma, ko pozablja, da ga bo morala spet pustiti oditi ...«



Droteja Nadrah, Darja Reichman
(fotografija z vaje)



Blaž Setnikar, Darja Reichman
(fotografija z vaje)



Borut Veselko, Blaž Setnikar, Darja Reichman
(fotografija z vaje)

Vesna Jevnikar
dobitnica
nagrade

Julija.

Nagrado Julija, ki nosi ime po muzi našega največjega pesnika, podeljujemo v Prešernovem gledališču Kranj v sodelovanju z Gorenjskim glasom od leta 2017 igralcu oziroma igralki ansambla Prešernovega gledališča, ki je v minuli sezoni s svojo igralsko stvaritvijo najbolj prepričal/a gledalce in strokovno žirijo.

Za nagrado sezone 2019/20 so prišle v konkurenco igralske stvaritve v predstavah Rajzefiber Gorana Vojnoviča, Strahovi Henrika Ibsena, Dr. Prešeren Nede R. Bric ter Večja od vseh Roka Vilčnika – rokgreja; predstava Škofjeloški pasijon je bila zaradi pandemije prenesena v sezono 2020/21. Zaradi istega razloga se je razglasitev dobitnice Julije prestavila na konec leta.



Foto: Nada Žgank



Julija.



Strokovna žirija v sestavi **Vilma Štritof** (predsednica), **Igor Kavčič** in **Mare Žvan** je na podlagi glasov občinstva, ki je po vsaki predstavi glasovalo za najboljšo igralsko stvaritev, izbrala dobitnico nagrade. Žirija je soglasno odločila, da nagrado *Julija* za najboljšo igralsko stvaritev v sezoni 2019/20 prejme igralka **Vesna Jevnikar** za vlogo **Helene Alving** v predstavi **Strahovi** Henrika Ibsena in v režiji Igorja Vuka Torbice. V obrazložitvi je žirija napisala:

»Vesna Jevnikar je v kompleksni in igralsko zahtevni vlogi Helene Alving našla svojevrsten igralski izziv. Že Ibsen ji je dodelil osrednjo, vsaj dvojno vlogo: da pozna skrivnosti vseh vpletenih, zato obvladuje in vzdržuje zunanjo formo dejansko problematične družine in odnosov v njej, in da odigra kontradiktornost svoje osebnosti. Jevnikarjeva je suvereno in igralsko zrelo vzdrževala aristokratsko držo, ki jo narekuje status enega najmočnejših Ibsenovih ženskih likov. V trdi, na videz izpiljeni formi pa je dala čutiti razpoke, v katerih so zazevala globoka življenjska razočaranja, boleče in pretresljivo je razprla lik v njegovi občutljivosti, v sprjaznjenosti s svojo vlogo v poudarjeno patriarhalnem svetu, ki sta ga vsak po svoje predstavljala pastor in njen mož. V vlogi Vesne Jevnikar se jasno zasvetlika tudi možnost njene osvoboditve, vendar je Helena Alving v danih okoliščinah ne more več izkoristiti. Najbolj pretresljiv pa je zadnji prizor žrtvovanja njenega bolnega in za življenje nezmožnega sina. Jevnikarjeva je uprizorila svoj notranji boj z minimalnimi igralskimi sredstvi, vendar notranje tako silovito, da ostaja en od vrhuncev njenega igralskega ustvarjanja in hkrati en izmed presežkov igralskih vlog kranjskega gledališča.«

Vesni Jevnikar iz srca čestitamo. Upamo, da ji bomo nagrado čim prej in slavnostno podelili na prvi predstavi, ki jo bomo lahko spet odigrali pred občinstvom.

**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 obdobju
Sobotnih matinej tudi ob
sobotah od 9.00 do 10.30, ter
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:**

pgk.kupikarto.si

**Spletna omrežja/
Social media:**



**Direktor in umetniški vodja/
General manager and
artistic director:**

Jure Novak
+386 (0)4 280 49 12
jure.novak@pgk.si

**Dramaturginja in umetniška
vodja sezone/Dramaturge
and artistic director of the
season:**

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:**

Nataša Jereb
+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
Jošt Cvikl

Šepetalka/Prompter:

Judita Polak

**Lučni mojster/Lighting
engineer:**

Nejc Plevnik

**Tonski mojster/Sound
engineer:**

Tim Kosi

**Mizarja in odrska tehnika/
Carpenters and stage
technicians:**

Robert Rajgelj
Marko Kranjc Kamberov

Oskrbnik/Attendant:

Boštjan Marčun

Čistilka/

Facilities maintenance:
Bojana Bajželj

**Igralski ansambel/
Actresses and actors:**

Vesna Jevnikar
Doroteja Nadrah
Vesna Pernarčič
Darja Reichman
Miha Rodman
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
Alenka Primožič
Peter Šalamon

**Strokovni svet/
Professional Board of
Prešeren Theatre Kranj:**

Barbara Rogelj
(predsednica/President),
Vesna Jevnikar
Igor Kavčič
Borut Veselko
Jani Virk

**MESTNO
Gledališče
PTUJ**

Slovenski trg 13
2250 Ptuj

Telefon/Phone:
+386 (0)2 749 32 50

E-pošta/E-mail:
info@mgp.si

Spletna stran:
www.mgp.si

Blagajna
+386 (0)4 20 10 200
Blagajna je odprta vsak
delavnik od 9.00 do 13.00
(ob sredah do 17.00)
in uro pred predstavo.

The box office is open from
Monday to Friday from
9:00 to 13:00 (on Wednesdays
till 17:00) and an hour before
the start of the show.

**Spletna prodaja vstopnic/
Online tickets:**
www.mgp.si
www.mojekarte.si

**Direktor/
General manager:**
Peter Srpčič
peter.srpacic@mgp.si

**Koordinatorica in
organizatorica programa/
Production manager:**
Sabina Selinšek
organizacija@mgp.si

**Pisarniška referentka in
informatorka:**
Maja Žuran,
nadomešča Sašo Petek
tajnistvo@mgp.si
info@mgp.si

**Tehnični vodja/
Technical manager:**
Sandi Žuran
mgpsandizuran@gmail.com

**Lučni mojster/
Light engineer:**
Simon Medved
simon.medved@mgp.si

**Tonski mojster/
Sound engineer:**
Danijel Vogrinec
danijel.vogrinec1@gmail.com

**Odrski in scenski mojster/
Carpenter and stage
technician:**
Andrej Cizerl Kodrič
andrej.ck@mgp.si

**Rekviziterka in garderoberka/
Cloakroom and property
attendant:**
Irena Meško
mgpirenamesko@gmail.com

**Svet zavoda/
Board of City Theatre Ptuj:**
Branka Bezeljak (predsednica/
President), Milovan Milunič
(podpredsednik/Vice-chairwoman),
Nuša Ferenčič, Dora Lenart,
Sabina Selinšek, Robert Križanič,
Gorazd Jakomini

PREŠERNOVO
GLEDALIŠČE



Gledališki list
Prešernovo gledališče Kranj
Sezona 2021/22, uprizoritev 1

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 Ekart, d.o.o.
Naklada: 800 izvodov
Kranj, Slovenija, september 2021



S podporo Evropske Unije
v okviru programa Ustvarjalna Evropa



MISMO KULTURA

