

Mattias Andersson

RAZODETJE

UPPENBARELSEN

Režiser

Ivica Buljan



PREŠERNOVO
GLEDALIŠČE



Mattias Andersson

RAZODETJE

UPPENBARELSEN

Režiser
Ivica Buljan

**PREŠERNOVO
GLEDALIŠČE**

Sodobna švedska drama

Prva slovenska uprizoritev

Premiera

7. decembra 2024

Prevajalka
Jana Klenovšek Kocjan

Režiser
Ivica Buljan

Dramaturginja
Marinka Poštrak

Umetniški svetovalec
Robert Waltl

Scenograf
Aleksandar Denić

Kostumografinja
Ana Savić Gecan

Asistentka
kostumografinje
Hana Tavčar

Skladatelj
Vid Ožbolt

Lektorica
Barbara Rogelj

Oblikovalec svetlobe
Sonda Trinajst

Avtorica videa
Toni Soprano Meneglejte

Oblikovalec maske
Matej Pajntar

Igrajo

Mikael
Aljoša Ternovšek

Susanna
Vesna Jevnikar

Maria
Darja Reichman

Sam
Blaž Setnikar

Tim
Miha Rodman

Jennifer
Živa Selan

Niklas
Branko Šturbej k. g.

Glasbeniki

Glasbeno vodstvo
Vid Ožbolt

Saksofon
Lan Meden/Jurij Bregar

Harmonika
Teja Udovič Kovačič/Štefan Kosirnik

Violončelo
Nuša Planinc/Manca Kukovič

Kontrabas
Nejc Klun

Tehnično osebje

Tehnični vodja
mag. Igor Berginc

Inspicent in rekviziter
Dominik Vodopivec

Šepetalka
Judita Polak

Lučni mojster
Nejc Plevnik

Tonski mojster
Matija Zelič

Frizer in masker
Matej Pajntar

Garderoberka
Bojana Fornazarič

Odrski tehniki
Robert Rajgelj
Boštjan Marčun
Marko Kranjc
Jože Bizovičar



Vesna Jevnikar, Aljoša Ternovšek
(fotografija z vaje)



Foto: Dramaten

Mattias Andersson

Carl Mattias Andersson se je rodil 13. septembra 1969 v Göteborgu. Je eden izmed najvidnejših in vsestranskih gledaliških ustvarjalcev v švedskem gledališkem prostoru. Med letoma 1990 in 1993 je obiskoval oddelek za dramsko igro na gledališki akademiji v Göteborgu ter sprva kot igralec sodeloval v predstavah gledališča Backa, danes pa je dejaven predvsem kot dramatik, režiser in umetniški vodja. S pisanjem in režijo se je začel ukvarjati že ob koncu študija. Leta 1993 je na Gledališki akademiji v Göteborgu uprizoril svojo prvo dramo z naslovom *In zunaj je morje*. V naslednjih letih je režiral v številnih švedskih gledališčih. V obdobju med 2006 in 2019 je bil umetniški vodja v gledališču Backa Theatre v Göteborgu, kjer je s svojim inovativnim in dokumentarnim pristopom želel približati gledališče sodobni družbi in njenim raznolikim usodam z izpostavljanjem aktualnih socialnih problemov, začenši z *Duševnimi težavami Göteborga* (2006), *Zločinom in kaznijo* Fjodorja Dostojevskega leta (2007), *Utopijo* leta 2012 (pozimi 2013 je bila predvajana tudi na švedski televiziji) ter z nadaljevanjem v Kraljevem dramskem gledališču z uprizoritvama *Duševnih stanj Švedske* (2013) in *Idiotom* (2015). Že pred tem so se njegove drame ukvarjale s sodobnimi družbenimi vprašanji in skritimi hrepenenji ljudi, njegove uprizoritvene prakse pa so temeljile na dokumentarističnem pristopu in raziskavah gradiva, intervjujih in avtobiografskih prispevkih. 1. marca 2020 je prevzel umetniško vodenje Kraljevega dramskega gledališča v Stockholmu, kjer prav tako nadaljuje svojo uspešno in prepoznavno umetniško pot. Njegove drame uprizarjajo tako na Švedskem kot tudi v evropskih gledaliških hišah, za svoje delo pa je prejel tudi številne nagrade.

Nagrade in priznanja

Zlata medalja Litteris et Artibus (2021) »za izjemne umetniške prispevke za režijo in dramatiko«

Nagrada fundacije Daniela Sachsa (2018)

Nominacija za evropsko gledališko nagrado »Premio Europa per il Teatro« (2017)

Mednarodna nagrada Prix d'Assitej za »umetniško odličnost« (2017)

Švedska nagrada Prix d'Assitej (2016)

Švedska gledališka nagrada Thaliapriset (2016), ki jo je prejel skupaj z dolgoletno sodelavko in scenografko Ullo Kassius

Velika nagrada švedskega publicističnega kluba Publicistklubben Västra (2012)

Mednarodna nagrada Prix Marulič (2010) za radijsko dramo *Zločin in kazen* (2009)

Švedska nagrada gledaliških kritikov Svenska Teaterkritikernas pris za delo *Mali kralj Mattias* (2009)

Naziv avtor leta Združenja pisateljev zahodne Švedske (2009)

Švedska nagrada gledaliških kritikov Svenska Teaterkritikernas pris za projekt *Zločin in kazen* (2007)

Gledališka nagrada Expressens teaterpris (2007)

Švedska Ibsenova nagrada (2007)

Nominacija za kulturno nagrado Dagens Nyheter's kulturpris (2007)

Nominacija za nordijsko dramsko nagrado Nordiska Dramatikerpriset za delo *Seks, droge in nasilje* (2006)

Nagrada revije Nöjesguiden za najboljšo predstavo v Göteborgu za delo *Duševne težave Göteborga* (2006)

Švedska nagrada Henninga Manklla za dramatike (2001)

Nagrada revije Nöjesguiden za najboljšo predstavo v Göteborgu za delo *K + M + R + L* (1998)

Avtorska dela

Nordijski zločin (2022)

Zadnja minuta (2021)

Determinizem (2020)

Mi, ki smo morali podoživeti svoje življenje (2019)

Martove sence (2018)

Razodetje (2017)

Deformirana persona (2016)

Neprilagojeni (2016)

Dejanja dobrote (2015)

Duševne težave Švedske (2013)

Utopija 2012 (2012)

Tolpe Göteborga (2009)

Pogodba z Bogom (2010)

Duševne težave Göteborga (2006)

Izbrani (2007)

Žrtev (2006)

Na temnem in severnem kraju (2005)

Seks, droge in nasilje (2005)

Zunaj mojega okna (2004)

Zločin, oskrba na domu, kazen, denar, umor upokojenca (2003)

Javni sektor potihoma hrepeni po nečem onstran gora (2001)

Oni (2000)

Šibkejši (2001)

Vrnitev nevidnega moža (2000)

Tekač (2000)

Pred tem (1999)

Zvezdna snov (1998)

K + M + R + L (1998)

12. nadstropje (1995)

Janezova strast (1994)

In zunaj je morje (1993)

Režiral je naslednja dela

Sramota (2024)

Europeana (2023)

Hierarhija potreb (2019)

Idiot (2015)

Splav, dom, peskovnik 2014 (2014)

Sanjska igra (2012)

Yvonne (2011)

Mali kralj Mattias (2009)

Zločin in kazen (2007)

Vir: <https://kulturbloggen.com/?p=113426>

Prevod: Jana Klenovšek Kocjan

Mattias Andersson
pred premiero *Razodetja*

Bog in narod – dva koncepta, ki sta z vso silo spet prišla v ospredje

Mattias Andersson je eden redkih sodobnih švedskih režiserjev, ki znajo zelo prepričljivo prikazati sodobno družbo, za katero je značilna delitev na razrede in nepravilnost. Trenutno je aktualna njegova drama *Razodetje*, ki jo je napisal in režiral za Kraljevo dramsko gledališče Dramaten v Stockholmu. Premierno je bila uprizorjena 16. novembra 2017. Družbena drama z religijo kot osrednjo temo? Da, v današnjem postsekularnem svetu je beseda »Bog« znova aktualna.

»Kaj dandanes pomenijo alternativna dejstva? Kako se lahko sporazumevamo v moderni pluralistični družbi, ki jo prežema toliko različnih mnenj? Predstava se med drugim vrti okoli teh vprašanj,« je povedal Mattias Andersson v intervjuju za spletni časopis Kulturbloggen komaj teden dni pred premiero *Razodetja*.

»Koncept Boga v 90. letih prejšnjega stoletja skoraj ni obstajal. Danes je beseda „Bog“, kot tudi beseda „narod“, z vso silo spet prišla v ospredje,« pravi Mattias Andersson.

Eden od temeljev drame *Razodetje* je vzporedno zaznavanje realnosti oz. koliko svetovnih nazorov še lahko sobiva v sodobni družbi. Prav tako pa temelji tudi na »retrotopiji«. To je koncept, ki ga je Zygmunt Bauman predstavil v knjigi z istim naslovom in zaradi katerega se je Mattias Andersson pravzaprav lotil pisanja te drame.

Včasih je bila utopija oz. utopična družba vizija za boljšo prihodnost in nekaj, o čemer so mnogi sanjali. Dandanes pa vidimo, kako mnogi hrepenijo po družbi, kakršna je bila v preteklosti.

Ta razvoj zahodnjaške družbe je Mattiasa Anderssona spodbudil k pisanju *Razodetja*.

V drami vzporedno tečejo tri zgodbe. V eni poročen moški verjame, da je doživel razodetje. Naročeno mu je, naj beračici, ki prosjači pred bližnjo trgovino, izkaže ljubezen. To si raztolmači kot spolni odnos, do česar tudi pride v smetarnici.

Druga vzporedna zgodba, ki spominja na zgodbo o Kajnu in Abelu, predstavlja dva brata, ki se skupaj drogirata v



Darja Reichman
(fotografija z vaje)

smetarnici. Eden od njiju pove, da je doživel božje razodetje, zaradi česar drugi postane ljubosumen.

V središču tretje zgodbe pa je mlada punca. Slišala je glas, ki ji je naročil, da se mora bojevati v sveti vojni.

V drami vse te zgodbe tečejo vzporedno, avtor med njimi preklaplja, na koncu pa se združijo.

Mattias Andersson pravi, da je navdih za scenarij dobil na različnih koncih, med drugim v filmu *Žrtvovanje* (v originalu *Offret*) Andreja Tarkovskega z Erlandom Josephsonom v glavni vlogi, ki ga je videl v najstniških letih. Osrednja tema filma tega ruskega mojstra, ki je bil posnet na Gotlandu, je propad civilizacij.

Tarkovski je sam opisal vsebino filma na premieri leta 1985: »Film obravnava odgovornost posameznika v odnosu z dogajanjem po svetu. Ljudje so naveličani odvisnosti od difuznih sistemov, psevdozakonov in abstraktnih problemov, za katere se zdi, da nadzorujejo življenje. Zato se – namesto da bi storili kaj konkretnega – o dogodkih samo pogovarjajo brez vsakršnega upanja, da bi na njih lahko kakor koli vplivali.«

Kot vedno pa pri filmih Andreja Tarkovskega ni najpomembnejša njihova vsebina, temveč so v ospredju eksistencialno-metafizična vprašanja.

»Film *Žrtvovanje* me je zelo zaznamoval,« pove Mattias Andersson.

Individualizacija, kot jo je prikazal Tarkovski, se je v sodobni družbi še bolj razširila, saj ljudje na družabnih omrežjih lahko delijo svoja prepričanja o svetu in življenju ter poskrbijo, da so obkroženi s podobno mislečimi, in tako njihova stališča dosežejo samo somišljenike.

Navdih za vsebino drame *Razodetje* je avtor dobil tudi v distopičnem romanu *Podreditve* Michela Houellebecqa. Zgodba v romanu se odvija leta 2022, ko Muslimanska bratovščina zmagava na francoskih predsedniških volitvah. »Vrednostni relativizem je dober, je pa tudi problematičen,« pravi Mattias Andersson. »Sprva je vse relativno, nenadoma pa pride na oblast stranka, ki postavi jasna pravila.«

Anderssonovo *Razodetje* je drama o nekaj ljudeh, ki jih Bog pokliče k žrtvovanju, ter o ženski, ki temu Bogu obrne hrbet.

Mattias Andersson trenutno režira dramo Ingmarja Bergmana *Sramota* za Kraljevo dramsko gledališče Dramaten v Stockholmu.

Vir: <https://kulturbloggen.com/?p=113426>

Prevod: Jana Klenovšek Kocjan



Blaž Setnikar, Miha Rodman
(fotografija z vaje)



Branko Šturbej k. g., Živa Selan
(fotografija z vaje)



Vesna Jevnikar, Aljoša Ternovšek
(fotografija z vaje)

V imenu Boga?

Nekaj misli o *Razodetju*

Slovenski prevod Razodetje je dobesedni prevod grškega naslova Apokalypsis, ki pomeni odstiranje, razkrivanje nečesa skrivnega oziroma »razodeti, odkriti, sneti pregrinjalo«.

Sl.wikipedia.org

V »tonih« *razkrivanja nečesa skrivnega* je napisano tudi Anderssonovo *Razodetje*. Ne spomnim se, kdaj smo nazadnje na vajah tako dolgo sedeli »za mizo« in analizirali posamezne prizore, razčlenjevali ozadja njihovih zapletenih odnosov in presenetljivih obratov, nizali filmske in literarne reference ter *snemali pregrinjala* s teles in duš dramskih likov ter v tekstu znova in znova odkrivali nova in nova razodetja. Seveda po zaslugi tenkočutnega in (psiho)analitičnega pristopa k besedilu režiserja Ivica Buljana, ki se pri branju na prvi pogled »enostavnega« besedila ni zadovoljil z enoznačnimi odgovori. Vtis, ki ga po

prvem branju pusti tekst, je spoznanje, do kakšnih posledic pripelje posameznike iz različnih socialnih slojev in religij »božji klic«. *Razodetje* Mattiasa Anderssona je večplastna in izjemno močna analiza sodobnega časa, v katerem se ljudje zaradi izgube smisla zatečejo v skrajni verski fanatizem, ki na široko odpira vrata v apokalipso. Osupljiva pa je tudi naelektrena napetost prizorov treh »dvojic« (zakonskega para srednjih let Mikaela in Susanne, narkomanskih bratov Sama in Tima ter vedenjskega terapevta Niklasa in teroristke Jennifer), ki jih avtor prepleta z monološkimi izpovedmi sprva edine preproste, a več kot

očitno ortodoksne vernice Marie ter gradira posamezne zgodbe s prekinitvami v najbolj napetih trenutkih, da bi na koncu kulminirali v katarzično razodetje prepleta njihovih osebnih zgodb na smetišču apokaliptične vizije sveta.

Že sam naslov drame in tudi njen konec asociirata na novozavežno svetopisemsko *Razodetje* apostola Janeza, kasneje pa se nam v zgodbi bratov Sama in Tima odkrije tudi direktna navezava na starozavežno biblijsko zgodbo o Kajnu in Abelu, v Timovem videnju pa odlomek iz utopičnega raja preroka Izaije. Neizprosne poteze starozaveznega Jahveja ima tudi Bog, v imenu katerega imajo protagonisti Anderssonove drame videnja in »božji klic«. Ta Bog od njih zahteva (samo)žrtvovanje. V drami *Razodetje* smo priča temi, ki se kot rdeča nit vleče skozi celotno dramo – temi radikalizacije, ki si je v svetu brez utopije in brez Boga nadela masko Boga. V duhovno in čustveno izpraznjenem svetu blaginje in odtujenosti ter revščine in brezperspektivnosti na drugi strani, ki nezadržno drvi proti atomski katastrofi, se božjemu klicu po (samo)žrtvovanju odzoveta vsak na svoj način Mikael in Jennifer. Mattias Andersson v enem svojih intervjujev razkriva, da je inspiracijo za pisanje drame *Razodetje* dobil ob branju sociološke razprave *Retrotopija* Zygmunta Baumanu in ob romanu *Podreditev* Michela Houellebecqa, navdih zanjo pa je dobil tudi ob filmu *Žrtvovanje* Andreja Tarkovskega. V njem se glavni junak v agoniji pred bližajočo se nuklearno katastrofo odloči (po nasvetu poštarja/»angela«) za skrajno bizarno obliko žrtvovanja; če bo »spal« z njihovo čudaško služkinjo, bo s tem odrešil svet pred uničenjem. V molitvi se celo zaobljubi, da bo – če ga bo Bog uslišal – za vedno obmolknil in zapustil svojo družino. Ker ga Bog »usliši« in zjutraj ni več sledu o atomski apokalipsi, to na koncu filma Aleksander s požigom hiše tudi stori.

V nori želji, da bi s svojim čudaškim žrtvovanjem odrešil svet nuklearne katastrofe, izgubi pamet in tiste, ki jih je imel najraje, tj. svojo družino.

Režiser Andrej Tarkovski je v svoji knjigi *Ujeti čas* zapisal, da ga je k snemanju njegovega poslednjega filma pripeljal razmislek o nemogočem položaju človeka v svetu *duhovne bede* in želja po vrnitvi k *duhovni prenovi*. Če želi sodobni človek ponovno aktivno poseči v svet in sprejeti odgovornost do družbe, je po mnenju Tarkovskega pomembna odločitev posameznika za žrtvovanje oziroma samožrtvovanje, hkrati pa seveda izpostavlja, da je njegov film parabola, saj si lahko dogodke in dejanja razlagamo na različne načine in dejanje glavnega junaka, ki se odloči za tako radikalno dejanje, kot je samožrtvovanje, in posledice, ki doletijo njegove najbližje, interpretiramo seveda vsak po svoje. Dopusča tudi možnost, da bodo nekateri gledalci v Aleksandrovem skrajnem dejanju požiga hiše in zapustitve najbližjih videli dejanje norca, drugim pa bo utelešal božjega izbranca. Toda če se Tarkovski v filmu *Žrtvovanje*, ki ga je vzpodbudila ideja o vračanju k bogu in samožrtvovanju kot edinem možnem radikalnem odgovoru sodobnega človeka na *apokaliptično tišino*, ni ukvarjal

s posledicami, ki jih takšno dejanje sproži, saj je film predvsem parabola, se Andersson v *Razodetju* ukvarja natanko s tem. Ukvarja se z vzroki za tako radikalen odziv na svet, zanimajo pa ga predvsem posledice.

Podobno kot Aleksander v *Žrtvovanju* tudi Mikael v *Razodetju* »začuti grožnjo razdiralnih mehanizmov sodobne družbe, ki jo vidi z veliko hitrostjo drveti proti prepadu. Če hočemo rešiti človeštvo, je absolutno nujno, da sodobnemu svetu strgamo masko,« ugotavlja Tarkovski. Natanko na tej točki se vrača Andersson k temi žrtvovanja. Andersson strga sodobnemu svetu masko Boga ter za njo ugleda demona. Mikael namreč s svojo vizijo žrtvovanja in bizarno misijo *rešitve človeštva pred dokončnim uničenjem* sproži tektonske premike in odpre brezna v svojem zakonu s Susanno kot tudi v življenju brezdomke Marie (isto ime ima tudi služkinja v filmu Tarkovskega). Tektonske premike in pogubno brezno s svojo vizijo raja ali, bolje rečeno, halucinacijo pod vplivom drog sproži tudi Tim v bratu Samu in pred nami se – tako kot med Mikaelom in Susanno – razpre brezno njunih globoko travmatiziranih in čustveno razrvanih odnosov. Mikael s svojim »žrtvovanjem« namreč globoko rani tako svojo ženo Susanno kot

tudi Mario, ki ji na svojstven način izkaže pravo *ljubezen in naklonjenost*, da bi s tem dejanjem odrešil svet bližajoče se katastrofe. V Susanni sproži občutke sramote in praznine, predvsem pa spoznanje o mrtvem zakonu in odtujenosti, v brezdomki Marii pa občutke krivde, zapuščenosti od Boga in končno izgube le-tega.

Mikael in Jennifer se zatečeta v fanatizem, vsak v imenu svojega Boga, in svoj radikalizem utemeljujeta z božjim klicem, pri tem pa se ne ozirata na kolateralne žrtve njunega žrtvovanja. Božji klic, na katerega se sklicujeta v svojem zaslepljenem fanatizmu, si seveda razlagata vsak po svoje. Mikael v psihotični blodnji brez najmanjšega dvoma verjame, da bo odrešil svet s tem, če bo zasmehovani in od vseh zavrženi Marii izkazal *usmiljenje, toplino in ljubezen*, kar Maria dojame kot njegovo željo, da se mu telesno preda. In čeprav gre na nek način v vsej bizarnosti dogodka za hip celo za vzajemno željo po *toplino in ljubezni*, prav to dejanje kasneje sproži v Marii, otroško naivni in Bogu globoko predani vernici, občutke krivde, sramu, ponižanja in zavrženosti od prav tega Boga Očeta, ki je vse življenje osmišljajal njeno življenje begunke in brezdomke. Kajti prav ta Bog jo (po njenem prepričanju) pripelje do tega, da se z grozo in krivdo zazre v svoje *umazano grešno telo in deformirano grešno dušo*. Ta neizprosni Bog jo pripelje celo do smrtnega greha poskusa samomora in končno do njenega radikalnega upora proti takšnemu bogu, ki zgolj postavlja pravila in vzbuja občutke krivde za storjene grehe: »Zato poslušaj, kaj ti bom zdaj povedala: zapuščam tebe in vse, čemur sem bila do zdaj naklonjena. Tvojega imena ne bom nikoli več izrekla z ljubeznijo. Nikoli več ne bom branila tvojih skrivnostnih in krutih poti in jih poskušala razumeti.«

Toda čar besedila je prav v tem, da ne dopušča zgolj enoznačnih odgovorov in poenostavljenih tez. Žrtvi žrtvova-

nja, ki ju od njiju zahteva njun Bog, sta v svoji slepi veri oba, Mikael in Maria, zato avtor obema položi v usta identične besede: »*Dal si mi oči, ampak jaz ne vidim več. Dal si mi ušesa, ampak jaz ne slišim več. Dal si mi telo, ampak jaz samo niham med nemo ohromelostjo in nagonskimi dejanji – kot kakšna žival.*« Maria namreč ob srečanju z Mikaelom zaniha med nemo ohromelostjo in nagonskim dejanjem, po srečanju pa zaniha tudi njena vera in končno zgrmi v prepad. Mariino razodetje je namreč spoznanje, da je bila njena vera v Boga, ki ji bo kazal pot in jo varno vodil čez čeri življenja, zabloda. Kajti vera v Boga Očeta, ki jo je v trenutkih najhujših preizkušenj pustil samo, tudi pred to poslednjo preizkušnjo popolnega ponižanja, je bila zaslepljenost. Njen odgovor na to spoznanje je zato lahko samo še obupana obtožba takšnega Boga in vprašanje, ki ga Susanna izreče Mikaelu in Niklasu Jennifer: »*Kako je ime temu Bogu?*«

Prav tako kot Mikael se za radikalno misijo v imenu Boga odloči tudi Jennifer, ne glede na nedolžne žrtve načrtovanega terorističnega napada. Iz besedila ne izvemo, zakaj se je Jennifer odločila, da se na tako radikalen način odzove *božjemu klicu*, ne kako je ime njenemu Bogu, od kod prihaja in kakšni so njeni motivi za načrtovani terori-

stični napad. Andersson nam za razliko od drugih, pri katerih nam razkrije vsaj delčke njihove predzgodovine, za Jennifer ne ponudi nobenega oprijemljivega biografskega podatka, razen da je radikalno dejanje hotela narediti za *svoje ljudstvo, svojo kri, svojo raso, svojo zemljo, svoj teritorij, svoje legitimno mesto na zemlji*. Jennifer ostaja do konca enigma – lahko je desničarska ekstremistka ali islamska fundamentalistka iz romana *Podreditev* Michela Houellebecqa. Enigma ostaja tudi za njenega izpraševalca Niklasa, katerega »korenine« bi lahko prav tako našli v liku Françoisa iz istega romana. Niklas v pogovoru z Jennifer preprosto ni kos njenim elokventnim akrobacijam in manipulacijam, ki so »podložene« z erosom. V »zasliševanju«, v katerem oba merita in prestopata meje moči in strasti, mu ne uspe ničesar izvedeti o vzrokih in motivih za njeno ekstremistično dejanje, saj v bistvu želi izvedeti zgolj golo dejstvo, in to je: kam je skrila orožje. V njenem pogovoru se zgodi celo, da se vlogi zamenjata in da Jennifer izvleče iz Niklasa nekaj podatkov iz njegovega intimnega življenja in se iz zaslišanke spremeni v zasliševalko. Z njegovim »osebnošnim profilom« predstavnika meščanske mediokritete in hipokrizije pa Jennifer dobi samo še potrditev o upravičenosti svojega dejanja, saj je več kot očitno, da je prav

proti takšnemu svetu naperjen njen »božji srd«, še posebej, ker je, kot pravi, »*spodaj, zgoraj in onstran njegovih besed zaznala, da so njegove oči rahlo vlažne in njegova usta in jezik polna sline in si tega ni znala drugače razlagati kot pohote do ene vroče, nevarno zapeljive najstnice*«. Zato ga na koncu pripelje pred vrata resnice, da bi mu razodela po njenem prepričanju najglobljo resnico o našem času in svetu – *apokalipso uničenja*. Niklasu ne uspe, da bi Jennifer odprl oči za drugačno resnico in bi poiskala skupno pot, ampak ga, ravno obratno, Jennifer popelje na njeno pot, na kateri se ji Niklas v slepi strasti na koncu celo voljno pridruži.

Prav tako ne uspe najti nadaljnje skupne poti bratoma Samu in Timu, kljub njunemu »zaklinjanju«, da bi prenehala z neprestanimi banalnimi konflikti, ki izhajajo iz travmatičnih odnosov v družini (*»Iz iste družine sva, istega mesa, krvi, skupaj paševa, morava biti enotna, držati skupaj.«*), saj demonske sence uničevalne moči travm iz otroštva na videz neproblematičnega brata Tima pripeljejo do bratomora. Oba sta namreč po izgonu iz raja njunega otroštva v zavetju družine pristala na tripu dveh »žrtvenih ognjev« boja za božjo naklonjenost ter utopično vizijo oziroma iluzijo izgubljenega raja doma.

Na *nadaljnjo skupno pot* pa ne glede na vse uspe Susanni popeljati Mikaela, ko mu v »psihodrami« zamenjave vlog odpre oči – kot so se odprle tudi njej v sanjski viziji rešitve iz smetarnice –, da mož spregleda in uvidi posledice svoje-ga bizarnega »žrtvovanja«. Toda pot do tega razodetja se zgodi izključno zaradi Susannine odločitve, da poskusi priti Mikaelovi radikalni zaslepljenosti do dna in ga na koncu z empatijo znova sprejme. Mikaelovo in Susannino razodetje je v bistvu spoznanje, da morata vsaj poskusiti – ne glede na vse, kar se je zgodilo – znova najti skupno pot kljub »*nepredirni sivi megli, v kateri je nemogoče kar koli razločiti ali dojeti kakršen koli smisel*«.



Darja Reichman
(fotografija z vaje)



Blaž Setnikar, Miha Rodman
(fotografija z vaje)



Branko Šturbej k. g., Živa Selan
(fotografija z vaje)

Razgaljanje božjega poslanstva in psevdohermenevtike

Drama se začne s pogovorom med zakoncema Mikaelom in Susanno; izvemo, kakšna je narava dejanja, ki ga Susanna dojema kot skrajno gnusnega in grozljivega, medtem ko Mikael pojasnjuje, da ga je k temu skozi posredovanje angela prisilil sam Bog in da je to moral storiti, da bi rešil človeštvo. Kaj je Mikael pravzaprav storil?

Mikaelovo »žrtvovanje« za človeštvo je bilo videti tako, da je imel spolni odnos z Mario, žensko, ki berači pred trgovino. Susanna meni, da gre za posilstvo nemočne in brezpravne osebe, zato hoče poklicati policijo, Mikael pa vztraja, da je bilo to dejanje žrtvovanja, ki mu ga je naložil sam Bog.

Tudi če bi za trenutek verjeli v Mikaelovo »sveto žrtev«, kar je skoraj nemogoče, bi za to gotovo potrebovali hermenevtične akrobacije Jorgeja Lui-

sa Borgesa. Tri razlage Juda je namreč Borgesova zgodba, v kateri danski teolog Runeberg predstavi tri različne razlage Judove izdaje, toda z upravičenjem Jezusovega odrešenja. Vsa ta tolmačenja so v nasprotju s tradicionalnimi teološkimi razlagami. Če povzamemo vse tri, je Judova žrtev enaka Jezusovi. Najprej je pristal na sramoto, da bi bil posrednik v božjem načrtu. Da pa bi lahko bil posrednik, je moral pristati na največjo žrtev – moral je postati najgrši človek, zadnji v vrsti nagnusnih, brezčastnih in odvratnih, izdajalec in vzrok Jezusovega trpljenja in smrti. Judova žrtev torej izhaja iz sprejemanja skrajne gnusobnosti.

Kljub temu se povsem poistovetimo s Susanno, ki v poskusu, da bi stvari imenovala s pravim imenom in Mikaelovo dejanje opredelila kot nasilno, naleti na njegovo popolno zavračanje

pojasnil znotraj stvarnih okvirjev. Susanna začenja sumiti, da je Mikael psihotičen in da trpi za blodnjami o božjem naročilu. Vendar pa Mikael z njo govori smiselno in deluje povsem priseben; edina stvar, ki je v njunem pogovoru docela nenavadna, je razlaga njegovega dejanja.

Mikael vztraja v psevdologičnih pojasnilih, da je dejanje samo po sebi gnusno, da se je s tem povsem osramotil, ker je v bistvu želel, da ga sosedje zalotijo sredi nečesa, kar je skrajno ponižujoče – spolni odnos z beračico v smetarnici. Prav tako ni več prepričan, ali je bil glas, ki ga je nagovarjal, glas angela ali demona.

Susanna pravi, da se je znašla v položaju nekoga, ki gleda film, ki je nagnusen in ogaben, a se od nje zahteva, da v tej vsesplošni ostudnosti najde smisel, ki ga zares ni. Zanj to ostaja zgolj sramotno dejanje.

Susanna celo vpraša Mikaela, ali je to storil, da bi si povrnil njeno spoštovanje, njeno zanimanje zanj, ki je presahnilo že pred skoraj desetletjem. Obupano namreč poskuša najti neko razlago, v tem primeru za njegovo dejanje dozdevnega razodetja, kar naj bi bilo njegov poskus, da s svojo izjemnostjo nanjo naredi vtis.

Susanna meni, da Mikaelove besede zvenijo, kot bi bile iz otroške biblije ali kot psihotične. V ključnem dialogu, ko poskuša doumeti, kaj se je zgodilo, Susanna izenači dozdevno razodetje z resničnostjo nečesa, kar sama imenuje posilstvo. V Mikaelovo tirado o blaženem poslanstvu in njegov kvaziteološki diskurz zareže z brutalnim, a obenem enostavnim vprašanjem, ki je njen zadnji poskus, da bi Mikaelovo dejanje opredelila znotraj okvirov stvarnosti.

SUSANNA: Saj sta seksala, te je vzburla?

MIKAEL: Prosim, Susanna, zdaj se mi pa zdi, da ... to je res ogabno, neokusno, res nisi razumela, kar sem ti povedal?

(str. 30)

Susanna od Mikaela zahteva, da ji nadrobno opiše celo situacijo, kako je prišlo do spolnega akta, vse podrobnosti, ki so pripeljali do njega, vse dotike, da ji do potankosti opiše spolni odnos od prvega do zadnjega trenutka.

A gre še dalje: od Mikaela zahteva, naj se je dotika na enak način, kot se je dotikal beračice, da podrobno ponovi spolni odnos, kot ga je imel z Mario. Mikael privoli, vendar se mu vse skupaj zdi gnusno. Susanna mu izreče razsodbo: to je pravo žrtvovanje. In to dejanje bo moral vedno znova ponavljati. Nato stopi še korak dlje: Mikaelu ukaže, naj bo on Maria, ona pa bo on. V tem trenutku pride Mikael do pravega razodetja.

MIKAEL: Jaz ... jaz ... res ne vem, kaj je bilo ... kaj sem počel? Kaj sem počel? Sem čisto zares bolan, psihotičen, sem sanjal, res ne vem, čisto zares ne ... Susanna, kaj sem naredil? Kaj zaboga sem naredil? Kaj sem pravzaprav naredil? Pa saj to je bolno ... do konca!

(str. 71)

Drugi sestavni del triptiha je pogovor med bratoma Samom in Timom v smetarnici, kjer se drogirata. V nekem hipu Sam izvleče nož in začne govoriti, kot bi bil psihotičen, s »pre-roškimi« besedami.

Tim in Sam se pod vplivom drog postavita, kot bi se pripravljala na boj. Sledi obračun, ki temelji na matrici dodeljenih družinskih vlog. Sam trdi, da je imel v družini vlogo luzerja, medtem ko je bil Tim zvezda družine. Tim Sama spomni na poletje iz otroštva, ko je Sam pretepel nekega fanta, ker ga je postrani pogledal. Tim sklene, da je bil Sam uničujoči element družine, da sta se starša ločila zaradi njega ter da je družini prinesel samo sramoto. Sam meni, da sta kriva starša. Tim v navalu besa zabode Sama.

Tretji del se osredotoča na Niklasa, moškega v petdesetih, in sedemnajstletno Jennifer. Niklas je vedenjski terapevt, ki se mora pogovoriti z mladoletno Jennifer, ki bi jo lahko zaradi nečesa, kar je zagrešila, kazensko preganjali. V njenem prvem pogovoru Niklas nenehno vztraja, naj mu Jennifer ponudi kakršnokoli pojasnilo za svoje dejanje. Ona pa ves čas ponavlja, da je šlo za božji klic.

Jennifer tudi v nadaljevanju svojo razlago utemeljuje z božjim poslanstvom, medtem ko Niklas zahteva pojasnilo. Predlaga mu, da svoj motiv za zločin razloži skozi različne diskurze, ki bi jih lahko uporabila kot zagovor na sodišču. Težava je v tem, da je Jennifer popolnoma odtujena od vseh teh razlag; Niklas jih ponuja kot izdelke v

veleblagovnici, ne da bi v katerokoli od njih verjela. Gre za diskurze o splošni socialni stiski, političnih razmerah, mladostniški tesnobi, o odraščanju v disfunkcionalni družini, problemih z občutkom pripadnosti. Niklas ji poskuša pojasniti, da vse to lahko omeni, če v to tudi zares verjame. Vendar pa Jennifer veruje le v eno: v božje poslanstvo in svojo misijo.

NIKLAS: Torej, Jennifer, če nehava s tem sranjem in preideva na bistvo: midva oba in policija vemo, da imaš dostop do precej večje količine, kot si jo hotela uporabiti prejšnji torek ... Torej, kje je vse to? Hočem, da mi odgovoriš takoj zdaj!

(str. 47)

Niklas je v odnosu do Jennifer v enakem položaju kot Susanna do svojega soproga, Mikaela. Ko končno obupa nad tem, da bi iz Jennifer izvlekel kakršnokoli razlago njenega dejanja, spelje pogovor na edino relevantno vprašanje: kje se nahaja orožje in strelivo, ki ga je Jennifer hotela uporabiti za

svoj napad. Ta odgovor je edini, ki ga tudi dobi – orožje je skrila v smetarnico. V isto smetarnico, ki je prizorišče dveh zločinov: posilstva in bratomora.

Med prizori triptiha in brezumnih dejanj je edino, kar resnično razumemo, Mariin obup, saj kot prava vernica pride do spoznanja, da je to, kar se je zgodilo z Mikaelom, povsem omajalo njeno vero. Maria, prezrta in zapostavljena, razkrije svoje tragično življenje – revščina, življenje, ki ga je uničila vojna v njeni državi, begunstvo, družinske tragedije in ponovno čista bivanjska beda.

MARIA: Do zdaj ... ko si me postavil pred to zadnjo preizkušnjo ... zadnje ponižanje ... ki se mu s svojim grešnim telesom nisem mogla upreti ... in ti si me prisilil, da sem se z vso resnostjo zazrla v svojo deformirano, umazano in grešno dušo ... da bi dokončno izbrisala zadnje občutke ponosa, svobodne volje in samospoštovanja, ki sem jih še premogla ...

(str. 19)

Maria si želi vzeti življenje, vendar odneha in plane v jok. Njeno ihtenje se preplete s Timovim jokom, ki sedi v smetarnici z umirajočim bratom Samom v naročju.

V poslednjem prizoru Susanna Mikaelu pripoveduje o sanjah, ki jih je imela nekaj tednov pred njegovim dejanjem. Sanje so vključevale smetarnico in njene stanovalce. Te sanje so tista končna tema brez olepšav, kjer se vidi gola resnica. Zadnji poziv Mikaelu je, naj se naseli v tem področju teme njenih sanj, če so to sploh sanje. Težko presodimo, ali gre za vstop v nezavedno kot vsebino sanj ali gre zares za sanje. V drami, kjer tri osebe svoje zločine opravičujejo z božjo voljo, se namreč zdi povsem mogoče, da se morajo Susannine črne sanje materializirati v smetarnici. Tako bi bilo zadoščeno pravici žrtev, zločinci pa bi doživeli dokončno pokoro.

V odnosu med Mikaelom in Susanno se skozi strukturo ponavljanja in menjave vlog odvijeta Mikaelovo samospoznanje. Mikael, ki je Mario posilil, bo moral po Susanninih navodilih postati Maria, Susanna pa bo postala Mikael. Med ponovnim uprizarjanjem dejanja pride do nekakšne zapoznele reakcije: Mikael bo s tem, ko bo prisiljen odigrati Mariino vlogo, v trenutku ponovitve prizora začutil tudi njeno

bolečino; obenem pa tudi dejanski status, položaj in čustveno stanje žrtve. Susanna mu nenehno govori, da se to ponavljanje ne bo nikoli končalo – to bo njegova dejanska žrtev: neprestano podoživljanje čustvene bolečine, ki jo je prizadejal drugemu človeškemu bitju, skozi doživljanje muk, ki jih je občutila in jih še zmeraj občuti njegova žrtev.

Susannina eksperimentalna psihološka metoda doseže svoj učinek in se jo lahko razume kot nauk o empatiji. Sočutje je na povsem nasprotnem polu od narcistične grandioznosti in blodenj o poslanstvu, ki so prej obsedale Mikaela. Da bi lahko zapustil prostor svoje kolosalne misije in svojega narcističnega zaprtega kroga, mora Mikael postati nekdo drug. Božji klic bomo prikazali takšnega, kakršen je: razgalili ga bomo do skrajnosti, razstavili do zadnjega atoma, da ga skupaj s Susanno preoblikujemo v trditev – Mikaelovo žrtvovanje je posilstvo. Vse ostalo je blazno bebljanje, opravičevalni diskurzi, lažna razodetja in prikriti zločini.

Na podoben način lahko razdremo blodne izjave o misiji, poslanstvu in angelskih glasovih tudi v preostalih dveh primerih. Timovo božje poslanstvo je – bratomor; Jenniferino poslanstvo – terorizem. Misijo je

pravzaprav mogoče enostavno »demonirati« s tem, da se zastavi vprašanja, ki do kraja razgaljajo in poslanstvu odvzamejo vsakršno moč – tako moč razlage kot moč delovanja. Vprašanje izhodiščne točke bivanja, ki bi ga Susanna zastavila Mikaelu, je tako: »Ali te je vzburilo, ko si izkusil poslanstvo?«

Na isti ravni bi bilo Niklasovo vprašanje za Jennifer: »Kje sta orožje in strelivo?« In nazadnje bi bilo vprašanje, ki bi ga lahko postavili Timu, če bi bili v vlogi dramske osebe, ki preizprašuje motive njegovega z Bogom »navdahnjenega« zločina, v svoji surovi preprostosti presenetljivo arhetipsko; to je vprašanje, ki ga Jahve zastavi Kajnu, ko ta noče priznati zločina: »Kje je tvoj brat, Kajn?« To božje vprašanje oziroma vprašanje Jahveja Stare zaveze, zakonodajalca in simboličnega očeta, je v čistem nasprotju s kakršnokoli misijo, v nasprotju z božjim »klicem«. Kot bi si predstavljali Kajna, ki se izmotava z različnimi diskurzi in se izogiba odgovoru s trditvijo, da on ni varuh svojega brata; toda njegovi izgovori trčijo ob surovo enostavnost trditve Jahveja zakonodajalca: »Zapovedal sem ti, da svojega brata varuješ, ne da ga ubiješ.«

Prevod: Miha Zemljič



Vesna Jevnikar, Aljoša Ternovšek
(fotografija z vaje)



Darja Reichman
(fotografija z vaje)



Blaž Setnikar, Miha Rodman
(fotografija z vaje)



Branko Šturbej k. g., Živa Selan
(fotografija z vaje)

Panika Regresije

Med branjem drame *Uppenbarelsen* Mattiasa Anderssona se je nemogoče znebiti vtisa, da delo vsaj v rokah Ivica Buljana predstavlja zelo jasno in nedvoumno obliko kontinuitete. Tudi Buljanov projekt 2020, uprizorjen januarja 2020 v Cankarjevem domu, je predstavljal uprizoritveno-teoretični eksperiment, tokrat globoko zasidran v misli zgodovinarja in filozofa Yuvala Noaha Hararija. Ta uprizoritev, opisana kot znanstveni vodvil, je tako združila gledališče, ples, glasbo in praktično filozofijo ter občinstvu ponudila edinstveno izkušnjo premišljevanja o človeški evoluciji, ob tem pa zavzela jasno – skorajda distopično – stališče proti tehnologiji in možnostih njene rabe v bližnji prihodnosti. Predstava si je prizadevala dekonstruirati glavne Hararijeve (futuresitične) ideje skozi raziskovanje tem, kot so globalizacija, (umetna) inteligenca, posthumanizem in podnebni izzivi, pri čemer je bil poudarek na možnostih, ki jih ima družba za razumevanje in usmerjanje svojega napredka, medtem ko se sooča z eksistencialnimi grožnjami ekoloških kriz in skrajnih družbenih neenakosti. Buljanov režijski in dramaturški pristop je torej zahteval dekonstrukcijo klasičnih gledaliških oblik, pri čemer je pogosto v ospredje postavljal svojo naklonjenost mešanju filozofskih konceptov s skoraj pritlehnim, čustvenim in intuitivnim doživljanjem problemov, »s katerimi se soočamo prav vsi«. V predstavi so se zato raziskovala disjunktivna vprašanja kolektivne odgovornosti v svetu kolektivne ravnodušnosti, pri čemer je avtorjeva misel, da je ključ za človeški

obstaneke ravno prilagajanje na spremembe in uporaba tehnologije za obče dobro, postala ogrodje pripovednega loka predstave. Še ena Buljanova uprizoritev je, vsaj na simbolni ravni, raziskovala, kaj pomeni biti človek v dobi, ko se meje med naravnim in umetnim brišejo. Gre za *Jutranjo zvezdo* iz leta 2023, v kateri Buljan nadaljuje z razkrivanjem obrobnih vidikov človeške psihologije, pri tem pa poseže po nenavadnih in simbolnih elementih, da ustvari gledališko vzdušje, ki človeka vznemirja, a obenem povsem prevzame. Njegova režija romana Karla Oveja Knausgårda uvaja elemente srhljivega, kot so čudno obnašanje dramskih oseb, mistična svetloba zvezd ali dogodki, ki vzbujajo nelagodje. Vodilni motivi uprizoritve, tako kot v *2020*, občinstvo potisnejo v introspektivno ali celo kontemplativno stanje, kjer se soočajo z bivanjskimi vprašanji in neznanimi strahovi. Buljanova interpretacija Knausgårda poudarja preobrazbe prostora in človeškega vedenja v okolju, ki se zdi nestabilno in nadresnično, s pogostim iskanjem ravnotežja med realističnimi prizori in nadrealističnimi elementi ter posebnim poudarkom na psihološki ambivalenci – skoraj kot pri srednjeveških misterijih. Dramaturgija in režija obeh omenjenih del sta se naslanjali na estetske in po/etične kontraste, s čimer sta na odru ustvarili dinamičen dialog med introspektivno in kolektivno izkušnjo, kar je tudi cilj tovrstnih uprizoritev. Tak splet politike misterija in sodobnih bivanjskih vprašanj povzroči, da so vse Buljanove predstave izkušnja, ki hkrati izziva in globoko resonira in ki jih pogosto *sui generis* združuje v svojevrstne uprizoritvene cikle. Namen gledališča te vrste – obenem filozofskega in visceralnega –, ki občinstvo spodbuja k premisleku o mejah lastne zaznave in družbenih normah, ni zgolj »povedati zgodbe«, temveč tudi zamajati ustaljene predstave o uprizoritvi kot telesni in miselni praksi.

Obe omenjeni predstavi zreta so-časno v prihodnost in v preteklost. Hannah Arendt je nekoč navedla Kafkovo parabolo o nenavadnem boju subjekta, razpetega med dvema nasprotnika – eden ga potiska od zadaj, drugi mu spredaj zapira pot. Tako se bori proti obema, čeprav se utegne zdeti, da ga prvi podpira v boju proti drugemu, saj ga želi potisniti naprej, in da ga po istem kopitu drugi podpira proti prvemu, ko ga sili nazaj. Ne gre zgolj za dva nasprotnika, navidezna pomagača, temveč tudi za njega sama oziroma za njegovo željo, da bi nekoč izstopil iz bojne linije in postal razsodnik svojima nasprotnikoma v njunem medsebojnem obračunu. Nasprotnici takega vnaprej postavljenega spopada sta sila prihodnosti in sila preteklosti, medtem ko je v njegovem središču neimenovani, ali brezimni, subjekt prisiljen, da se tema silama upira. Še več, to je nepošten boj, v katerem človeški subjekt sodeluje proti svoji volji, želi izstopiti iz njega, kar pa bi lahko dosegel samo, če bi se čas prekinil, kot v mesijanskem obratu. Morda je pomembno poudariti, da si Kafka v svoji paraboli ne predstavlja časa oziroma teka časa kot kontinuum, kot neko vrsto toka z neprekinjenim, linearnim ali vzročno-posledičnim sosledjem. Nasprotno, čas je prekinjen in raztrgan, točno na sredi, na mestu, kjer prebiva subjekt, na mestu, ki pa ni čisti tukaj

in zdaj – kakor bi narekovala logika kontinuum –, temveč je predvsem časovna vrzel, ki jo ohranja prav ta boj, kljubovanje proti sočasnemu obstoju preteklosti in prihodnosti. Le zato, ker je človek »vstavljen v čas«, in le v tolikšni meri, kolikor trdno stoji na svojem mestu, se tok ravnodušnega časa raztrga. Ravno taka vstavljenost, začetek začetka, razdvaja časovni kontinuum, zato je naš šibki subjekt – tako Arendt – na voljo samo en možni izhod: neko tretjo, diagonalno črto, drugače usmerjeno v tem paralelogramu sil, ki ga bo odstranila ne le iz presečišča napadov, temveč tudi s prizorišča boja kot takega. Kljub temu je verjetneje, da se bo v takem spopadu, pod pritiskom nenehnega boja – pa ne le boja, tudi spodbujanja k boju z ene ali druge strani, preteklosti ali prihodnosti – Kafkin brezimni subjekt, »on«, utrudil in na koncu umrl od izčrpanosti, v tem razbitem ali neartikuliranem svetu, ki bi ga lahko imenovali »sedanjost«, in še to zgolj z vidika preteklosti in prihodnosti, če sploh.

Drama, premierno uprizorjena leta 2017 v Kraljevem dramskem gledališču v Stockholmu, ostro kritizira sodobno družbo skozi analizo vseh mogočih slojev odtujenosti, s skoraj kafkovsko manipulacijo parabole mesijanskega boja med preteklim in sedanjim. V ospredju osrednje zgod-

be je Mikael, moški srednjih let, ki trdi, da ga je doletelo božansko razodetje. Prikazal naj bi se mu angel in ga pozval, naj opravi »sveto žrtev« – izkaže ljubezen in naklonjenost ženski z roba družbe, Mariji (sic!), brezdomki, ki berači pred lokalno trgovino. Vendar Mikaelova razlaga žrtve vključuje spolni odnos v umazani kleti, kar sam doživlja kot duhovno odvezo, čeprav njegova soproga Susanna to vidi kot izdajo. Obenem je Marija ženska, ki jo je zlomil niz tragedij, vključno z vojno, izgubo družine in dolgotrajno zatiranostjo. Njeni notranji monologi razkrivajo bolečino in izgubo vere v Boga, ki jo je po njenem prepričanju zapustil. V vzporedni zgodbi se brata Sam in Tim nahajata v kleti, ponovno v *prostoru Id-a*, kjer se njuni spori končajo z nasiljem, zopet logično posledico razdiralne družinske dinamike in nerazrešene travme iz preteklosti. Ena od pripovednih niti sledi najstnici Jennifer, ki so jo ujeli z ilegalnim orožjem in ki med zaslišanjem v instituciji vodi intelektualen in čustveno napet pogovor z Niklasom, avtoritativnim uradnikom. Gre za hipertrofično kritiko modernih struktur moči, v kateri se odraža ne le generacijski prepad, temveč tudi absurdnost modernih družbenih norm. Zygmunt Bauman v knjigi *Retrotopia* (2017) preučuje, kako moderni diskurz pogosto natančno tako pogleduje nazaj, proti idealiziranim različicam preteklosti,

iščoč rešitve za sedanje ali celo prihodnje probleme. To vključuje nostalgичne vizije preteklih političnih sistemov, skupnosti, tudi tehnologij, ki jih dojema kot morebitno rešitev iz trenutnih negotovosti in bojazni, ki jih povzročata globalizacija in modernizacija. Bauman to argumentira z refleksijo o namišljenem povratku, ki daje prednost lokalnim, znanim ali homogeno zamišljenim skupnostim kot nasprotju globalnim, neznanim in pogosto kaotičnim sistemom. Taka vrnitev v idealizirano preteklost ni zgolj reakcija na vseprisotna protimoderna, protiglobalistična gibanja in porast novega konservativizma, temveč jo lahko razumemo kot poskus bega pred *kompleksnostjo* sodobne družbe in njenimi izzivi, kot so migracije, tehnološke spremembe in družbene neenakosti. Baumanova retrotopija predstavlja heterogenost narativov, ki lahko delujejo kot mehanizmi za mobilizacijo ljudi v okviru političnih gibanj, ki pa posegajo po nostalgiji kot orodju za oblikovanje kolektivne identitete ter jim dajejo psihološko in čustveno uteho ali obljubo vrnitve v »bolj preproste čase«, čeprav je to lahko (in pogosto tudi je) samo mit ali ideološki konstrukt, ki izkrivlja resnično zgodovino. V kontekstu vprašanja zavržnosti ali pošastnosti lahko retrotopijo interpretiramo tudi kot radikalno presojanje določenih družbenih kategorij ali

skupin, ki se poskušajo »očistiti zgodovinskosti« ali iz nje izvzeti, s čimer se ustvarja iluzija idealne preteklosti. Mattias Andersson v drami *Uppenbarelsen* skozi serijo vzporednih zgodb raziskuje prav to – kako religija, absolutna resnica in »mit povratka« vplivajo na sodobno družbo. Loteva se tem, kot so *poziv k transcendenci* (ki tudi Knausgårdu ni tuja), postsekularizem in dvoumnost božanskega v obdobju, ki ga zaznamuje vračanje nacionalnih, verskih in tradicionalnih vrednot. Andersson, ki navdih črpa v delih Tarkovskega (*Offret*, 1986) ali Houellebecqa, postavlja temelje za kompleksen razmislek o duhovnosti v luči »družbenih dolžnosti«, ki zamenjujejo družbene vloge in s tem radikalno oblikujejo usode posameznikov. Tri glavne zgodbe nas vodijo skozi napeto dinamiko med božjim klicem in človeškimi slabostmi. Ena od zgodb prikazuje moškega, ki verjame, da mu je Bog zapovedal, naj brezdomki izkaže ljubezen, čeprav sam ta poziv pretvori v spolni akt v simboličnem prostoru »absolutne nečistosti«, s čimer drama vstopa na področje desakralizacije prostora, sicer značilne za religiozne vizije. Druga zgodba se osredotoča na brata, pri katerih zavist in boj za »božanski status« odslikavata biblijske motive Kajna in Abela, medtem ko tretja pripoved spremlja mlado žensko, ki se čuti poklicano k (skoraj

houellebecqovski) »sveti vojni«. Vsi ti dogodki se odvijajo v simbolnem prostoru – skromnem skladišču za smetnjake –, ki deluje kot alegorija za človeško slabost in družbeni razkroj. Vendar Andersson ne ostane pri golem pripovedovanju o posameznih usodah, temveč namesto tega uporabi »človeške zgodbe« – v nekem smislu tudi njihova pričevanja –, da bi odprl širši dialog o konceptih vzporednih resničnosti in vzporednih resnic v svojevrstnem *postresničnem svetu*, ki je nadvse podoben retrotopijski nostalgiji po idealizirani nekdanjosti. Če gre verjeti Baumanovi analizi, po kateri so retrotopijski narativi neredko posledica neuspeha sodobnih družbenih ureditev, ki niso zmožne ponuditi trajnih odgovorov na ključna vprašanja človeškega bivanja, zaradi česar ljudje, namesto da bi gledali v prihodnost, stremijo k varnosti, ki jo povezujejo s preteklimi obdobji, je popolnoma logično, da vse osebe v Anderssonovi drami motivira potreba po izpolnitvi *svoje predstave* božjega načrta, kar jim obenem vliva moči in jih uničuje. Dramatičnost teh oseb se še dodatno lomi skozi prizmo Baumanove trditve, da retrotopijski vzgibi pogosto služijo temu, da potlačijo kritično mišljenje in prilagajanje sodobnim izzivom. Na primer, idealiziranje preteklih religijskih in nacionalnih skupnosti lahko zanemari zgodovinske krivice, ki so

jih te skupnosti nemalokrat povzročale marginaliziranim skupinam, zaradi česar Andersson daje glas tudi tistim, ki kritizirajo obsedenost z vrnitvijo k staremu, in tako opozarja na nevarnosti tovrstnih družbenih regresij. V enem ključnih prizorov drame se osebe soočajo s trenutki popolnega propadanja – fizično v smeteh, čustveno in duhovno pa v lastnem občutku izgubljenosti –, s čimer se poudarja ideja, da vrnitev v preteklost, ne glede na obljube o varnosti in stabilnosti, neizogibno vodi do zanemarjanja resničnosti, pri čemer se napredek in inkluzivnost žrtvuje za kratkotrajno iluzijo vračanja v boljše čase. V tem smislu *Uppenbarelsen* ponuja tako kritiko kot introspekcijo, podobno kot *Jutranja zvezda* in *2020*, s katerima nas spominja, da vzporedne resnice, ki definirajo družbo, zahtevajo dialog, ne pa umika v lastno retrotopijsko snovnost. Drama zato ne preizprašuje le protislovij postsekularnega in postresničnega obdobja, ampak poziva tudi bralce in gledalce, da se soočijo s svojimi predsodki do sodobnosti in njenimi regresivnimi obrazy. Kafkova parabola, ki jo omenja Hannah Arendt, nam ponuja okvir za analizo regresivnih ideoloških elementov v Anderssonovi drami, še posebej skozi »obstoj, ki perpetuira zastoj in onemogoča emancipacijo. Na koncu mesijanski vidik v drami postane enako regresiven kot vsa ostala ideološka gibanja, ki se zdijo revolucionarna samo *prima vista*. Osebe pogosto namigujejo na neko vrsto »rešitelja« ali rešitve, neko »jutranjo zvezdo«, ki bo prišla od zunaj in jih osvobodila boja. Vendar se ta mesijanska ideja nikoli ne uresniči, temveč zgolj nadaljuje družbeno ohromelost. V tem smislu je kafkowska parabola mesije kot sile, ki je lahko enako zatiralska kot njena odsotnost, jasno razvidna v drami, kjer se upanje na odrešenje pretvarja v dodatno oviro delovanju – kot v vsaki alegoriji človeškega obstoja, v katerem so iluzije napredka pogostoma le manifestacije globljih strukturnih in ideoloških zastojev.

Prevod: Miha Zemljič



Vesna Jevnikar, Aljoša Ternovšek
(fotografija z vaje)



Darja Reichman
(fotografija z vaje)



Blaž Setnikar, Miha Rodman
(fotografija z vaje)



Branko Šturbej k. g., Živa Selan
(fotografija z vaje)

Od Strindberga do današnjih dni – kratek pregled sodobne švedske književnosti

Književnost je – tako kot vsa umetnost – vedno odsev družbenih, kulturnih in političnih razmer nekega časa, hkrati pa nanje tudi vpliva. Švedska književnost se je v dobrem stoletju, ki ga bom tu strnila, zelo spreminjala. Švedski avtorji so sledili svetovnim literarnim tokovom, na določenih področjih pa so prav oni prednjačili in v svetu pustili neizbrisen pečat, na primer August Strindberg s svojimi naturalističnimi dramami, Astrid Lindgren s *Piko Nogavičko* ter Stieg Larsson s svojo kriminalno trilogijo *Millenium*.

Industrializacija in modernizacija družbe ob koncu 19. stoletja sta se tako kot v Evropi tudi na Švedskem v književnosti odrazila v realizmu in naturalizmu. V osemdesetih letih 19. stoletja v nordijski književnosti govorimo o velikem modernem prodoru, katerega idejni oče je bil danski literarni kritik Georg Brandes. Zagovarjal je misel, da morajo avtorji svoj pogled usmeriti v sodobno družbo, ne pa v preteklost, kot so to počeli pripadniki romantike. Po njegovem naj bi bila vloga književnosti odzvati se na dogajanje v družbi, probleme postaviti pod lupo in o njih razpravljati.

Na Švedskem je bil glavni predstavnik modernega prodora pisatelj in dramatik August Strindberg (1849–1912), ki je v svetu zaslovel predvsem s svojimi naturalističnimi dramami, v katerih je bil zelo kritičen do družbe. Njegov prozni prvenec *Rdeča soba* (1879) pa velja za prvi moderni švedski roman, saj je v njem uporabil vsakdanji in neposreden jezik, kar je bilo pred tem razmeroma neobičajno. S svojimi naturalističnimi in kasneje simbolistično-ekspresionističnimi dramami je odprl vrata v modernizem.

Pomembna pisateljica modernega preboja je bila Victoria Benedictsson (1850–1888) s psevdonimom Ernst Ahlgren, ki je v svojih delih tematizirala in problematizirala podrejeni položaj ženske v družbi. S tematiko enakopravnosti so se avtorji, predvsem pa avtorice ukvarjale že pred tem, na primer Frederika Bremer (1801–1865) in Carl Jonas Love Almqvist (1793–1866).

V devetdesetih letih 19. stoletja je kot reakcija na realizem in naturalizem vzniknila novoromantična smer s pesnikom Vernerjem von Heidenstamom (1859–1940) na čelu. Pesniki in pisatelji te smeri so like postavili v odmaknjene kraje, se zatekali v veličastno in poveličevano švedsko preteklost ali pa pisali o idiličnem življenju na podeželju. Pisateljica Selma Lagerlöf (1858–1940) je med njimi izstopala kot izjemna pripovedovalka zgodb, ki so temeljile na lokalnih legendah ter folklornem in mitološkem izročilu. Vendar pa se je od ostalih novoromantičnih avtorjev razlikovala po tem, da je v svoja dela vtkala tudi prikaz družbenih okoliščin, kot sta bila revščina in propad premožnega podeželskega sloja.

Veliki stilist dekadence ali fin de siècle je bil Hjalmar Söderberg (1869–1941), ki v svojih delih piše o melanholičnih in zaljubljenih junakih, vdanosti v usodo ter skozi oči sprehejalca ponuja izjemen prikaz Stockholma tistega časa.

Novo stoletje je prineslo modernizem, ki se je v švedski književnosti uveljavljal le počasi. S svojo drzno, eksperimentalno, širokopotezno in hkrati intimistično poezijo ga je vpeljala pripadnica švedske manjšine na Finskem pesnica Edith Södergran (1892–1923). Na Švedskem so bili glavni predstavniki modernizma Pär Lagerkvist (1891–1974), Karin Boye (1900–1941), Gunnar Ekelöf (1907–1968) in Harry Martinson (1904–1978). Modernizem se je rodil v času korenitih družbenih sprememb. Tehnični razvoj, industrializacija in urbanizacija so pripeljali do moderne in globalizirane družbe, v kateri je sprva vladal optimizem, nato pa vanjo globoko zarezala prva svetovna vojna, tudi na Švedskem, ki je bila sicer nevtralna. Poleg vojne je na umetniško ustvarjanje tega obdobja vplivala še Einsteinova teorija relativnosti, ki je pretresla zakone narave, zaradi česar se je zazdelo, da je vse, kar je prej veljalo za resnično, na trhljih nogah. Tretji dejavnik, ki je vplival na modernistične avtorje, pa je bila Freudova teorija o podzavesti.

V prvih desetletjih 20. stoletja so se na Švedskem zgodile tudi pomembne politične spremembe. Po dolgem boju je socialdemokrat, liberalcem in močnemu ženskemu gibanju uspelo doseči splošno volilno pravico in leta 1921 so na parlamentarnih volitvah prvič lahko glasovale tudi ženske. V tem času so socialdemokrati začeli sprejemati reforme, ki so pripeljale do bolj enakopravne družbe in večje splošne blaginje. V tridesetih letih se je tako tudi položaj delavskega razreda nekoliko izboljšal, kar je pomenilo, da so končno tudi manj privilegirani lahko vzeli v roke svinčnik in pričali o svoji resničnosti. Delavski ali proletarski pisatelji so bili samouki, ki so svoje znanje pridobivali v študijskih krožkih, na ljudskih visokih šolah in v knjižnicah. V svoja dela so vpeljali nove teme in motive, opisovali so svoj svet in pisali v svojem jeziku. Pisali so o garanju in socialni bedi, vendar tudi o močnih posameznikih, ki iščejo v življenju svojo lastno pot, ter o boju za večje socialne pravice in boljše življenje. Glavni predstavniki skupine delavskih pisateljev so: Ivar Lo-Johansson

(1901–1990), ki piše predvsem o bedi revnih dninarjev, Moa Martinson (1890–1964), ki opisuje položaj delavskih žensk, ter Vilhelm Moberg (1898–1973), ki je najbolj znan po svoji tetralogiji o revnih kmetih, ki emigrirajo v Ameriko.

Po drugi svetovni vojni, v kateri je bila Švedska sicer nevtralna, a je morala popuščati nacističnim zahtevam, je prevladovala protivojna književnost z refleksijo o grozotah vojne. Pisatelj in novinar Stig Dagerman (1923–1954) je na primer dosegel izjemen uspeh z objavo edinstvenega potopisa iz Nemčije leta 1946. Pisatelji petdesetih let so se od pesimizma in polemike štiridesetih let obrnili k bolj vase usmerjenemu in subjektivnemu izražanju. Pomemben pesnik, ki je začel ustvarjati v tem obdobju, je bil Nobelov nagradenec Tomas Tranströmer (1931–2015). Prozaisti, kot sta bila Lars Gyllensten (1921–2006) in Birgitta Trotzig (1929–2011), so se osredinili na eksistencialne probleme, pri čemer je prvi zavračal vse vrste ideologij.

Leta 1945 je izšla *Pika Nogavička* pisateljice Astrid Lindgren. Knjiga je bila nekaj povsem novega, saj si pred tem noben avtor, ki je pisal za otroke, ni upal ustvariti junaka ali junakinje, ki se tako drzno upira avtoritetam, hkrati pa ima izostren čut za pravičnost in izjemno razvito empatijo. Tudi književnost za otroke in mladino se je sčasoma spreminjala in odsevala družbene razmere, vseskozi pa ohranjala idejo, da ima otrok pravico do svojih čustev, kakršnakoli že so. Astrid Lindgren je v svoji dolgi pisateljski karieri ustvarila nepozabne like in dela, kot urednica pa aktivno tlakovala pot bogati produkciji otroške književnosti. Na drugi strani Baltika pa je med letoma 1945 in 1970 finska Švedinja Tove Jansson (1914–2001) ustvarjala knjige o muminih ali mumintrolčkih, ki so v zadnjih letih prodrle tudi k nam.

V šestdesetih in sedemdesetih letih se je v družbi in literaturi okrepil politični aktivizem, v ospredju pa je bil dokumentarni roman. Jan Myrdal (1927–2020) je znan po svoji maoistični usmerjenosti in antiimperializmu, P. C. Jersild (r. 1935) pa

je kritično pisal o raziskavah, zdravstvu in birokraciji. Sven Lindqvist (1932–2019) je pisal potopise iz Indije in Kitajske, med drugimi pomembnimi avtorji pa so (bili) Sven Delblanc (1931–1992), Kerstin Ekman (r. 1933), Per Olov Enquist (1934–2020), Sara Lidman (1923–2004) in Göran Tunström (1937–2000). Per Anders Fogelström (1917–1998) je s svojo serijo romanov o Stockholmu s perspektive delavskega razreda postal eden najbolj branih in priljubljenih pripovedovalcev. Na področju poezije sta bila med najbolj priljubljenimi Göran Sonnevi (r. 1939) in Gunnar Harding (r. 1940).

V šestdesetih in sedemdesetih letih je novost še uveljavitev kriminalnega romana v visoki književnosti. Pisateljski par Maj Sjöwall (1935–2020) in Per Wahlöö (1926–1975) velja za začetnika žanra skandinavske kriminalke, v kateri ne spremljamo zgolj kriminalne zgodbe, temveč tudi kritiko sodobne družbe. Njun glavni junak, inšpektor Martin Beck, je postal vzor za neherojskega detektiva z mnogimi hibami in osebnimi težavami. Švedski kriminalni roman je od devetdesetih let dalje doživel razcvet in avtorji, kot so Henning Mankell (1948–2015), Håkan Nesser (r. 1950), Stieg Larsson (1954–2004) s svojo trilogijo *Millenium*, Liza Marklund (r. 1962), Leif G. W. Persson (r. 1945), Camilla Läckberg (r. 1974) ter Jens Lapidus (r. 1974) so doživeli velik uspeh po vsem svetu.

V osemdesetih letih so se uveljavili avtorji, ki so začeli pisati v sedemdesetih, bolj vidni prozaisti pa so postali še na primer Torgny Lindgren (1938–2017), Klas Östergren (r. 1955), na Finskem pa Kjell Westö (r. 1961). Za poezijo Katarine Frostenson (r. 1953) in Ann Jäderlund (r. 1955) je značilna globoka jezikovna zavest. Med ljudmi je bila zaradi svojega humorja zelo priljubljena pesnica Kristina Lugn (1948–2020), tako kot finska Švedinja Märta Tikkanen (r. 1935), ki pa je v svojih pesmih preizpraševala vlogo spolov. Na področju dramatike se je v tem času svetovno uveljavil Lars Norén (1944–2021), ki je svojo umetniško pot začel kot pesnik. Njegove drame so

realistične in se pogosto vrtijo okoli družinskih in osebnih odnosov, bodisi med ljudmi, ki so obubožani in ujeti na dnu družbe, bodisi med ljudmi, ki živijo v materialnem udobju, a v čustveni negotovosti.

V zadnjih tridesetih letih v švedski književnosti najdemo veliko množico zelo različnih glasov, ki obravnavajo različne tematike. Individualizem, ki se je začel v osemdesetih letih, se nadaljuje, po drugi strani pa smo priča tudi drugi generaciji delavskih pisateljev oziroma pisatelj, ki obravnavajo položaj sodobnega delavca in prekarnosti. Med avtorji je veliko takšnih, ki imajo multikulturno ozadje, izpostavila bi pisatelja in dramatika Jonasa Hassena Khemirija in pesnico Atheno Farrokhzad.

V zadnjih nekaj letih so do izraza prišli tudi samijski avtorji, ki opozarjajo na svoj obstoj, na svojo kulturo, na zatiranje, ki ga je bilo to domorodno ljudstvo deležno v preteklosti, in na še vedno obstoječa trenja med večinskim in manjšinskim prebivalstvom. Avtorji zastopajo vse literarne zvrsti, od lirike (npr. Linnea Axelsson, r. 1980) do proze za odrasle in otroke (npr. Ann-Helén Laestadius, r. 1971) in celo stripov ali risoromanov (npr. Mats Jonsson, r. 1973).



Darja Reichman, Vesna Jevnikar, Aljoša Ternovšek
(fotografija z vaje)



Vesna Jevnikar, Darja Reichman, Aljoša Ternovšek
(fotografija z vaje)



Darja Reichman
(fotografija z vaje)



Foto: Nada Žgank

Ivica Buljan

Ivica Buljan se je rodil leta 1965 v Sinju (Hrvaška). Diplomiral je iz francoščine in primerjalne književnosti v Zagrebu. Svojo gledališko pot je začel kot kritik, od leta 1995, ko je v Ljubljani postavil na oder *Ime na vrhu jezika* Pascala Quingarda, pa se je začela njegova izjemno odmevna in uspešna gledališka kariera. Uprizarjal je drame M. Cvetajeve, P. P. Pasolinija, H. Müllerja, J. Geneta, R. Walserja, E. Jelinek, M. Krleže, H. Guiberta, A. Hillinga, adaptacije romanov D. Kiša, F. M. Dostojevskega, R. Bolaña, J. Bjørneboea, H. Murakamija, K. O. Knausgaarda, kot tudi dela sodobnih hrvaških avtorjev; F. Šovagoviča, I. Sajko, Z. Mesariča, D. Ugrešič, D. Karakaša, O. Savičević-Ivančević, G. Vojnoviča, V. Tabaševića, T. Štivičič. Režiral je v Sloveniji, ZDA, Nemčiji, Franciji, Italiji, na Norveškem in Madžarskem, v Litvi, na Portugalskem, v Belgiji, Rusiji, Slonokoščeni obali, Albaniji, Bosni in Hercegovini, Črni gori in Srbiji. Pedagoško delo je opravljal na Académie Expérimentale des Théâtres v Parizu, predaval pa tudi na gledaliških akademijah v Saint Etiennu in Rennesu. Med letoma 1998 do 2001 je bil ravnatelj Drame Hrvaškega narodnega gledališča v Splitu, med letoma 2014 in 2022 pa ravnatelj drame Hrvaškega narodnega gledališča v Zagrebu. Leta 1999 je skupaj z Robertom Waltlom ustanovil Mini teater v Ljubljani, z Dubravko Vrgoč pa leta 2003 festival Svetovnega gledališča. Za svoje delo je prejel številne prestižne domače in mednarodne nagrade (več Borštnikovih nagrad, nagrad Branka Gavella in nagrad na festivalu Maruličevi dnevi, leta 2012 tudi nagrado Prešernovega sklada). Leta 2014 ga je francoska vlada počastila z odlikovanjem vitez reda umetnosti in književnosti. Njegovo predstavo *Balkon iz Rezidenztheatra* v Münchnu je revija New York Times leta 2018 razglasila za najboljšo komorno uprizoritev v Evropi.

Ivica Buljan je režiral v večini slovenskih gledališč, v Prešernovem gledališču pa bo *Razodetje* njegova peta režija. Po pretresljivi uprizoritvi Zellerjeve *Mame* pred tremi leti je v nepozabnem spominu ostala tudi njegova »nemška trilogija«: *Drame princes* Elfriede Jelinek (2005), Sperrove *Lovske scene iz Spodnje Bavarske* (2010) in *Močan rod* Marieluise Fleisser (2013).

**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, ob sredah
še od 16.00 do 18.00, 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;
on Wednesdays also from 16:00 to 18:00;
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.olaii.com

Spletna omrežja/Social media



V.d. direktorja/Acting director
Rok Bozovičar
rok.bozovicar@pgk.si

**Pomočnica direktorja za projekte/
Assistant project manager**
Barbara Rovere

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

Šepetalka/Prompter
Judita Polak

Lučni mojster/Lighting engineer
Nejc Plevnik

Tonski mojster/Sound engineer
Matija Zelič

**Mizarji in odrski tehniki/
Carpenters and stage technicians**
Robert Rajgelj
Marko Kranjc
Jože Bizovičar

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
Ana Černe
Joško Koporec
Peter Šalamon

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



Naročite se na mesečni spored
in novice PGK



Gledališki list

Prešernovo gledališče Kranj

Sezona 2024/2025, uprizoritev 3

Za izdajatelja **Rok Bozovičar**

Urednica **Marinka Poštrak**

To številko uredila **Marinka Poštrak**

Lektorica **Barbara Rogelj**

Fotografije **Nada Žgank**

Oblikovanje **Tina Dobrajc** in **Ana Bassin**

Tisk Tiskarna Oman, Peter Oman, s. p.

Naklada 800 izvodov

Kranj, Slovenija, december 2024



MESTNA OBČINA
KRANJ



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



ETC
EUROPEAN
THEATRE
CONVENTION



triglav



LAYER



TAMTAM

Gorenjski Glas



Radio Sora



RADIO
KRANJ
97.3



ZDRUŽENJE
ZGODOVINSKIH
MEST SLOVENIJE



SIGLEDAL.
ORG

Prevod besedila v slovenščino je s subvencijo podprl
Švedski svet za umetnost (Kulturrådet).

KULTURRÅDET



**PREŠERNOVO
GLEDALIŠČE**

pgk.si

