




Sezona 2011/12

Jean-Paul Sartre

# MUHE



*Uprizoritev posvečam  
Petru Steinu in Tadeuszu Kantorju.  
Janez Pipan*



# Jean-Paul Sartre

# MUHE

(Les mouches)

Drama v treh dejanjih  
Prva slovenska uprizoritev

Prevajalka **Draga Ahačič**  
Avtor priredbe, režiser in dramaturg **Janez Pipan**  
Scenograf **Marko Japelj**  
Kostumograf **Leo Kulaš**  
Avtorja glasbe **Mitja Vrhovnik Smrekar, Damir Avdič**  
Lektor **Jože Volk**  
Oblikovalec luči **Andrej Hajdinjak**  
Asistent režiserja **Jaša Koceli**

## IGRALCI

Jupiter (Zeus) **Renato Jenček**  
Orest **Blaž Setnikar**  
Ajglist **Rastko Krošl**  
Vzgojitelj **Igor Žužek**  
Elektra **Pia Zemljič**  
Klitajmnestra **Lučka Počkaj**  
Starka; Erinija **Manca Ogorevc**  
Ženska; Tretja erinija **Barbara Medvešek**  
Mlada ženska; Druga erinija **Tanja Potočnik**  
Druga mlada ženska; Prva erinija **Nina Rakovec**  
Prvi moški; Mrtvec **David Čeh**  
Drugi moški; Mrtvec **Aljoša Koltak**  
Tretji moški; Zapredek, nato metulj **Branko Završan**  
Duhovnik; Mrtvec **Damjan M. Trbovc**  
Otrok; Ministrant **Matevž Sluga k. g.**  
Bebec **Zvone Agrež**  
Stražarja v palači **Dani Les k. g., Svetislav Prodanović k. g.**

Uvodno Sartrovo pesem iz njegovih vojnih dnevnikov (*Les carnets de la drôle de guerre; septembre 1939 – mars 1940*) je prevedel Aleš Berger.

Pesem Henrija Gougauda, Gérarda Jouannesta in Juliette Gréco *Non Monsieur, je n'ai pas vingt ans* je prevedel Branko Završan.

Odlomek iz romana *Clerambault* Romaina Rollanda v prevodu Janka Modra.

*Za pomoč se zahvaljujemo podjetju Soline d. o. o., upravljavcu Krajinskega parka Sečoveljske soline, kjer pridelujejo sol na tradicionalen način, po 700 let starih postopkih.*

Moške kostume je izdelal Franjo Tivatar.

Vodja predstave **Zvezdana Štrakl Kroflič** • Šepetalka **Breda Dekleva** • Lučni mojster **Uroš Gorjanc** • Tonski mojster **Uroš Zimšek** • Rekviziter **Svetislav Prodanović** • Dežurni tehnik **Dani Les** • Šivilji **Marija Žibret, Ivica Vodovnik** • Frizerki **Maja Zavec Bekirov, Marjana Sumrak** • Garderobkerke **Melita Trojar, Mojca Panič, Zdenka Anderlič** • Odrski mojster **Gregor Prah** • Tehnični vodja **Miran Pilko** • Upravnica mag. **Tina Kosi**

PREMIERA 17. februarja 2012



## Zastonjska, vseena svoboda

*V Muhah sem hotel pokazati, kako luciden mora biti človek, da se v svoji individualni svobodi odreče vabljivim komedijam, v katerih se običajno izgublja. Njegovo edino možno orodje je v tem primeru odgovornost. Treba je znati presoditi o stopnji osebne odgovornosti, ki jo vlagamo v svoja dejanja. To se namreč zgodi Orestu. Orest se ne zave, da bi se lahko osvobodil, temveč spozna, da je že svoboden. Mitski kontekst sem uporabil zato, da bi opozoril na absolutno vrednost svobode, ne glede na čas ali prostor. Svoboda ni iznajdba dvajsetega stoletja. Svoboda je navzoča, že odkar je človek človek. Samo v zavest nam mora stopiti. (Sartre)*

Umestitev dogajanja v mit je sugestija, da je svoboda posameznika nadzgodovinska, univerzalna kategorija, neodvisna tudi od prostorskih razsežnosti. To obenem pomeni, da je takšno dogajanje umeščeno v utopijo, v prostor idealne tragedije – francoski gimnazijec s konca devetnajstega stoletja Alfred Jarry bi rekel: na Poljsko, *se pravi nikamor*. Realnih, lahko bi rekli tudi realpolitičnih razpletov, v katerih glavni junak po sklepnem govoru kot Mojzes, ki je razklal Rdeče morje, razpre osuplo množico, jo pusti za sabo in s seboj odnese celoten paket tegob, ki tarejo ubogo ljudstvo, ni.

Ker so *Muhe* tako očitno politična igra, jih je najverjetneje smiselno tudi danes interpretirati kot tekst, ki v sebi nosi najglobljo politično implikacijo sprotnosti. Če že Sartre sam govori o svoji nameri, da dogajanje postavi v transhistorični zunajprostorski univerzum človeškega duha, in če gre za tekst, ki ima moč, da po sedemdesetih letih še vedno

zaide v repertoarje uglednih gledališč, potem mora veljati, da zmore to besedilo nagovoriti katerega koli bralca (gledalca) v kateri koli družbi vseh časov in prostorov. Tudi nas, ob prelomu iz leta 2011 v 2012. Realna politična situacija, kakršno lahko (vsaj s strani oziroma skozi medije) opazujemo ob prvih predčasnih volitvah v zgodovini samostojne Slovenije, ponuja precej transparenten razgled na odnos med bogovi in ljudmi, med oblastniki in množico, med množico in posameznikom, med svobodo in samoumevno vseenostjo. Med dejanjem in stanjem.

Demokracija je idealen družbeni sistem, v katerem volivci z občasno oddajo svojega glasu večinoma zadovoljujejo svoj politični instinkt, večino časa pa preživijo v zadovoljstvu spriče dejstva, da si o politiki in politikih lahko mislijo in povejo skoraj vse, kar jim pade na pamet. Kakor vsaka druga družbenopolitična ureditev pa je seveda tudi demokracija sistemsko okolje, ki omogoča delovanje najbolj primitivnih humanih in socialnih silnic, kar pomeni, da prej ali slej izbljuva na površje nekakšne izjemne posameznike, ki se, ker imajo nos nad gladino vode, vztrajno razglašajo in postopoma tudi razglasijo za nominalno zemeljsko oblast v razsežnostih dane politične skupnosti. Največji zgodovinski dosežek demokratične ideje je utvara, da ljudstvo na parlamentarnih volitvah zares izbere voditelje, se pravi izvrševalce svoje politične volje in detektorje socialnega razpoloženja.

*Jupiter: Izbrali so nekega govedarja, ki ima močan glas, da ob vsaki obletnici tako kriči v veliki dvorani palače, zato da ne bi pozabili krikov umirajočega kralja.*

Polje politične manipulacije je v informacijski dobi tako natanko dodelano, da te iluzije ni več niti opaziti. V vseh demokratičnih in nedemokratičnih družbah se veliko govori o nekakšnih ozadjih, kakor bi se govorilo o skrivnostnih lutkovnih mojstrih, ki iz zastrte teme vlečejo nevidne vrvice in z njimi premikajo vidne figurice. V nevidnih kontekstih političnih izjav in dejanj zagotovo obstajajo pretekla politična dejanja in pretekla stališča, ki so lahko izoblikovana tudi kot ideologija. Prav tako na vseh straneh obstajajo ostareli pooblaščenca teh ideologij, ki jih zlasti nasprotniki tako radi demonizirajo. Vendarle pa je treba ugotoviti, da je najbolj vseobsežno in najmočnejše ozadje vsakršnih političnih bojev in sprehodov izrisano v medijih. Množični mediji – no, najbolj kajpak televizije – s svojo tržno logiko služijo svojemu univerzalnemu, nadnationalnemu kruhodajalcu, ki je seveda dovolj močan, da z lahkoto določa informacijske vsebine medijev. Iz vsake politične kampanje je razvidno, da je politični razred, ki se udeležuje volilnih tekem v zadnjih desetih ali dvajsetih letih, popolnoma brezpogojno pristal na to, da so volitve idealno okolje za tisto, čemur se v medijski terminologiji reče *infotainment*. Politiki, ki kandidirajo na volilnih seznameh, niso nikakršni

resnobi, filozofsko angažirani usmerjevalci javnega mnenja, modri prepričevalci v dobro ljudstva, temveč zabavljaji, zvezde razvedrilnega televizijskega programa, izmenično snovalci, vršilci ali žrtve škandalov in afer, ki prodajajo medije in jih generalno senčijo z rumeno barvo. Na ta način so volivci postali feni, navijači ne toliko za to ali ono politično opcijo oziroma ideologijo, temveč navijači za bleščeče zvezdnike televizijskega svetlobnega prahu. V tem vsesplošnem realpolitičnem medijskem lunaparku je vse tisto, kar Sartre tematizira v *Muhah*, zgolj *topos*, eno od mnogih splošnih mest, o katerih navidez zavzeto govorijo zlasti leveje deklarirani kandidati. Tema posameznikove svobode in dilem v zvezi z njo je v takem politikantsko-zabavlaškem vzdušju samo eden od bolj ali manj atraktivnih!, šokantnih!, škandaloznih!, v resnici pa popolnoma nezaslišanih naslovov, s katerimi zvezde razvedrilnega programa mamijo svoje že itak omamljene odjemalce. Med temi odjemalci se, recimo, danes najde tudi dilematični Orest.

*Elektra: Denimo, da se neki fant iz Korinta (...) vrne s potovanja in najde očeta umorjenega, mater v morilčevi postelji, sestro pa kot sužnjo. Ali bi jo fant iz Korinta pobrisal, ali bi odšel ritensko, z globokimi prikloni in poiskal tolažbe pri svojih prijateljicah, ali pa bi zgrabil meč ter usekal po morilcu in mu razbil glavo?*

*Orest: Ne vem.*

Orest je konec leta 2011 zasedel Filozofsko fakulteto Univerze v Ljubljani in se pri tem izrecno zgledoval po nekem starejšem Orestu, ki je štirideset let prej, leta 1971, se pravi v nekih drugih časih storil prav tako. Današnji slovenski Orest je v univerzitetni Argos prispel iz dolgih desetletij pozabe in mirovanja, tako rekoč iz prostovoljne izgnanosti v apolitično letargijo. Tam je bil Orest in je, ko je prišel, govoril o primežu eksistencialne stiske, ki namišljenih in nenamišljenih intelektualcev že vse od Camusa pa do danes ni izpustil iz svojih krempljev:

*Nihče me ne čaka. Hodim iz mesta v mesto, tujec drugim in samemu sebi. In mesta se za menoj zapirajo kakor mirna voda.*

Prišel je, da bi razgabil zločin kapitalističnega pohlepa in socialnega omrtvičenja, ki je posledica te temeljne, univerzalne grabežljivosti. Zdi se, kot da Orest s filofaksa politični javnosti skozi Elektrina usta dopoveduje: *Kraljičini zločini sploh nikogar več ne veselijo, to so uradni zločini*. Videz je takšen: mlad človek je konstatiral svojo svobodo; v skladu s to ugotovitvijo in v skladu s to svobodo je opozoril na samoumevno arbitrarnost družbenih razmerij, na okostenelost institucij in brezbriznost tako imenovane "zainteresirane" javnosti. Sliši se izvrstno. Sliši se kot kritika družbe, zabubljene v svoje majhne, parcialne probleme. Sliši se, kot da je *nujno* na to zabubljenost opozoriti.

Vendar je Orest preslišal, kar mu je povedala Elektra: *Radi imajo svojo bolezen, potrebujejo neko stalno rano, ki jo skrbno negujejo, tako da grebejo po nji s svojimi umazanimi nohti. Treba jih je ozdraviti na silo, kajti zlo se premaga samo z zlom.* Ljudje radi jamrajo in so iz tega naredili institucionalno vrednoto, klin pa se s klinom zbija, Orest. Potrebna je revolucija. Brezkompromisna revolucija, v kateri bodo padale glave, krive prav enako kot nedolžne, zakaj revolucija je brezobzirna in se na določeni stopnji razgretosti revolucionarnega mehanizma neha ozirati na malenkosti. Revolucija je dejanje in ne stanje, kakor zmotno mislijo samooklicani revolucionarni režimi. A od revolucije je na Filozofski fakulteti leta 2011 ostala samo modna črna baretka na glavi fanta, ki je najglasneje govoril v mikrofoni, dal nekaj kratkočasnih intervjujev zabavljajem s časopisov, radiev in televizij, potem pa za mesec dni obležal v eni izmed osvobojenih predavalnic. Orestu je ušlo, da je zasedba dejanje in ne stanje, da ima prelomna gesta svoje instinktne zakonitosti, da je polna nezavednih implikacij, da pa obenem ponuja priložnost za tenkočutno, razumno formulacijo tako imenovanih prelomnih zahtev in razlogov, ki so pravzaprav motivirali to gesto. Orest je na Filozofski fakulteti zamudil priložnost, da bi svojo akcijo zares temeljito vpel v široko razvejano problematiko vseživljenjske socializacije. Kajti: tožil je nad prostorsko stisko, ki na FF onemogoča kvalitetnejšo izvedbo



David Čeh, Igor Žužek, Branko Zavišan, Aljoša Koltak

študijskih programov, obenem pa se je zaklel, da osvobojenih prostorov ne bo zapustil, dokler mu utesnjena fakulteta ne zagotovi "avtonomnega študentskega prostora". Zares skromen, navidez nepomemben detajl je to, ki pa, tako se zdi, pojasni in motivira Orestov *ne vem* iz zgornjega dialoga. Orestu je spod rok spolzela priložnost, da bi bogovom povedal naslednje: pametno, racionalno zasnovano izobraževanje je nujen pogoj za to, da družba zdrži pritisk staranja prebivalstva in povečevanje (nadvse posrečeno poimenovane) pokojninske mase. Njegovo razumljivo, a ne do konca nujno ostrovidnost je diagnosticirala

*Elektra: Zaupal si v življenje, ker si bil bogat in si imel dosti igrač.*

Orest je v svoji ostentativni čistosti upravičen do precejšnje mere objesti, do nekakšne mladostne poljubnosti, vsečnosti, zastojnosti (francosko: *gratuité*) svojih dejanj. Vendar ima kot nosilec izjemne življenjske moči hkrati tudi priložnost, da s svojo morebitno pronicljivostjo ali/in socialno inteligenco razkrinka argoškega "morilca", ki si je sam izmislil vse zgodbe za ljudstvo, s čimer v ljudeh vztrajno ubija vero v pravičnost in nedotakljivost dobrega. Orest, ki je legel na univerzo, je bil vzgojen v duhu permissivnega odnosa do odraščajočih ljudi. Nima občutka, da je odgovoren za svoja dejanja ali za posledice, ki bi jih ta dejanja lahko povzročila. Morda je pri tem še najhuje, da tudi on jamra prav tako kot ljudstvo, ki s črnimi nohti razkopava svojo

rano v skrbi, da se ne bi zacelila. Vendar tudi nikoli ne bo zagrešil klasičnega zločina, s katerim se obremeni Sartrov

*Orest: Obtežiti se moram s težkim hudodelstvom, ki me bo strmoglavilo na dno ... prevzeti nase ves njihov kes ... očitke, ki jih je več, kot je muh v Argosu ...*

Seveda: tudi če bi to naredil, ne bi naredil nič drugega kot to, da bi nase vzel nalogo izpolniti že znano usodo. Absurdna naloga bi bila to, ker bi se hranila in izpolnila v iluziji, da je usodo vzel v svoje roke. Če je usodo mogoče vzeti v roke, potem ni usoda. A tudi če bi to naredil, bi bil njegov zločin nekaj, kar je mrzko Sartrovim tragedičnim bogovom:

*Jupiter: Ah, sovražim zločine nove generacije: nevhvaležni in nerodovitni so kot plevel. Ubil te bo kot piščanca, ta mili mladenič, in odšel bo z rdečimi rokami in čisto vestjo.*

In malo naprej:

*Ajgist: Jaz nimam skrivnosti.*

*Jupiter: Imaš. Isto kot jaz. Mučno skrivnost bogov in kraljev: namreč to, da so ljudje svobodni. Svobodni so, Ajgist. To ti veš, oni pa ne vejo.*

Še strašnejša pa je skrivnost, ki je dana samo bogovom.

*Jupiter: Kadar se svoboda polasti duše nekega človeka, ne morejo bogovi ničesar storiti zoper njega, zakaj to je stvar ljudi in od njih je odvisno – samo od njih – če ga pustijo živega ali če ga*

*zadavijo.*

Tu se razpre eden od nedvomnih presežkov Sartrove "tragedične drame": svoboden je samo človek, ki je cel; ki je zaceljen, zdrav in s tem prepuščen na milost in nemilost bolnim, ranjenim, natrganim soljudem. Svoboda ni biološka kategorija. Če bi bila, potem bi svobodni posameznik v evolucijski logiki uspešno premagoval svoje nesvobodne brate, pri čemer bi se proces iztekel v izoblikovanje takšnega človeštva, ki bi bilo svobodno *po defaultu*. Svoboda je očitno socialni oziroma kulturni abstrakt človeškega duha, kolikor je je ta duh svobodo sploh zmožen koncipirati. Sartre pravi, da jo je zmožen, in sicer skozi spoznanje, skozi revelacijo, razkritje, skozi razodetje. Točno v tem smislu pravi

*Orest: Človeško življenje se pričinja onkraj obupa.*

Liberalistične skrajnosti tržnega kapitalizma so se v razmerah demokratične iluzije polagoma zažrle v najpreprostejše oblike vsakdanjega življenja in na novo kulturirale tako imenovanega posameznika v njegovih najosnovnejših družbenih funkcijah. Liberalnim roditeljem so *zapovedale* principe svobode v ravnanju z otroki in na ta način demontirale svobodnostno vrednoto samo. Če je svoboda samoumevna, če svoboda ni hipertetični, imperativni cilj mislečega posameznika v procesu socialne discipline, potem ni samo zastoj, ampak je tudi zaman. Sartrov

Orest opravi finalni nagovor kot posestnik sile, lastnik resnice, abstraktor strahu, zmagovalec nad bogovi, nato pa se loči od brezumne in konec koncev hipnotizirane množice. Postavi se kot moralni ideal, nezaslišani, nemogoči Odrešitelj, proti kateremu tudi boginje kesanja, muhasti predsodki, jamranje in kužno obžalovanje nimajo nikakršne moči. Nanj bi šle katere koli muhe: spominja na tistega skrivnostnega serijskega zločinca Grenouilla, ki v Süskindovem romanu iznajde ultimativni parfüm, izdelan iz vonjav pomorjenih devic, se odišavi z njim, nakar ga podivjana množica raztrga, da od njega ne ostane niti sled. Kot da ga sploh ni bilo. Tudi od današnjega arbitrarnega slovenskega Oresta ne bo ostala niti sled, pa ga ne bo nihče raztelesil. Ostal bo samo faktografski spomin na njegovo hipno dejanje, od protislovnega ležanja pa bo ostal samo vonj po vsečnosti. Kot da ga ni bilo. Sartrovsko tragedično znamenje: točno v času te druge zasedbe FF je umrl Jaša Zlobec: ganljivi, jezni Orest iz leta 1971.



## Muhe

Sartre je za knjižno objavo *Muh* (Gallimard, 1943) prosil, da se vstavi sledeči tekst: Tragedija je ogledalo Usode. Ni se mi zdelo nemogoče napisati tragedijo svobode, saj je antični Fatum zgolj na glavo obrnjena svoboda. Orest je svoboden, da zagreši zločin, in je svoboden onstran svojega zločina: prikazal sem ga kot plen v rokah svobode, kakor je Ojdip plen v rokah svoje usode. Pod to železno pestjo se bori, toda vseeno mora ubiti, da se stvar lahko konča, si naložiti uboj na svoja ramena in iti na drugi breg. Kajti svoboda ni ne vem kakšna abstraktna moč, s katero se dvignemo nad človekovo usodo, ampak je najbolj absurдна in neizprosna dolžnost. Orest bo nadaljeval svojo pot, neopravičljiv, brez opravičil, brez pritožb, sam. Kot heroj. Kot kdor koli.

V intervjuju z Yvon Novy ob predpremiери, objavljenem v reviji *Comœdia* 24. aprila 1943, je Sartre, da bi se izognil neposrednemu opisu politične vsebine drame, takole predstavil svoje namene:

Želel sem obravnavati tragedijo svobode v nasprotju s tragedijo usode. Rečeno drugače, predmet moje drame bi se lahko povzel takole: "Kako se obnaša človek vpričo dejanja, ki ga je storil, za katerega prevzema vse posledice in odgovornosti, tudi če mu to dejanje vzbuja grozo?"

Očitno je, da se tako zastavljenega problema ne more izravnati samo s principom notranje svobode, v katerem so nekateri filozofi – in to ne najmanjši, recimo Bergson – hoteli najti vir vsake osvoboditve od usojenosti. Takšna svoboda ostaja vedno teoretična in duhovna. Ne upira se dejanjem. Želel sem prikazati primer človeka, svobodnega v situaciji, ki se ne zadovolji zgolj s tem, da si predstavlja, da je svoboden, ampak ki se osvobodi z izjemnim dejanjem, četudi še tako grozovitim, ker mu edino to lahko prinese dokončno osvoboditev od samega sebe.

Čeprav s tem tvegam kategorizacijo klasične tragedije, od koder sem vzel ogrodje in ohranil osebe, bom dejal, da moj junak zagreši navidez najbolj nečloveški zločin. Njegovo dejanje je dejanje sodnika, saj s tem maščuje svojega očeta in ubije uzurpatorja, ki je kralja umoril. Toda v kazen vključi še





svojo mater, kraljico, ki jo prav tako žrtvuje, ker je bila sovpletena pri prvotnem zločinu.

S tem dejanjem, ki ga ne moremo obravnavati brez njegovih posledic, ponovno vzpostavi harmonijo ritma, ki po dosegu presega pojma dobrega in zla. Toda njegovo dejanje bo ostalo sterilno, če ne bo totalno in dokončno – na primer če bi s sabo prineslo sprejetje obžalovanja, občutka, ki predstavlja korak nazaj, saj je enakovreden povezovanju s preteklostjo.

Čeprav je svoboden v zavesti, človek, ki se je povzdignil do te mere nad samega sebe, ne bi postal svoboden v situaciji, če ne bi vzpostavil svobode za drugega in če njegovo dejanje ne bi posledično povzročilo izginotja obstoječega stanja stvari in ponovno vzpostavilo to, kar bi moralo biti.

Gledališka zgostitev je zahtevala dramsko situacijo s prav posebno intenzivnostjo. Če bi si svojega junaka izmislil, bi



Sartrov portret Williama Leftwicha za *Time Magazine*, 1946

ga groza, ki bi jo vzbujal, brez milosti obsodila na nerazumljenost. Zato sem se zatekel k osebi, ki je bila že gledališko vzpostavljena. Nisem imel druge izbire.

Ob osvoboditvi Pariza je Sartre obrazložil: Zakaj bi deklamirali Grke, [...] če ne zato, da bi prikriili svojo misel pred fašističnim režimom? [...]

Prava drama, tista, ki bi jo hotel napisati, je drama terorista, ki napade Nemce na cesti in povzroči usmrnitev petdesetih talcev. (*Carrefour*, 9. september 1944)

Sartre se je v enem od besedil, v katerih se je poklonil Dullinu, spominjal postavljnja *Muh*:

Charlesu Dullinu se imam – mimo prijateljstva in spoštovanja, ki mi ju je vzbudil takoj, ko sem ga spoznal – zahvaliti za dve stvari. On je bil tisti, ki je – skupaj s Pierrom Bostom<sup>1</sup> – s toplim priporočilom rešil moj prvi rokopis, ki so ga nameravali uredniki pri Gallimardu<sup>2</sup> zavrniti. On je leta 1943 postavil mojo prvo igro, *Muhe*, na oder gledališča Sarah Bernhardt. Če mi ne bi objavili *Gnusa*, bi nadaljeval s pisanjem; če pa *Muhe* ne bi bile uprizorjene, ne vem, če bi še pisal gledališke igre – toliko me je takratna prezaposlenost oddaljevala od gledališča. Zato imam, kadar se spomnim let 38–43, v mislih Dullina kot izvor dveh glavnih oblik mojega literarnega ustvarjanja.

<sup>1</sup> Pisatelj in scenarist, starejši brat Jacquesa-Laurenta Bosta, ki je bil Sartrov učenec v gimnaziji v Le Havru in je ostal eden njegovih najbližjih prijateljev.

<sup>2</sup> Kar se tiče peripetij pri objavi *Gnusa* pri Gallimardu, glej Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, str. 292 in 304–308; Sartre, *Oeuvres romanesques*, Pléiade, od str. 1657 dalje.

To, da je priporočil *Gnus* Gastonu Gallimardu, ki ga je dobro poznal, je bilo prijateljsko in velikodušno, toda navsezadnje ga to ni stalo ničesar.

*Z Muhami* je bilo popolnoma drugače. V letih okupacije so ljudje malo zahajali v družbo; gledališka umetnost je životarila. Ne glede na to, katero predstavo je postavil, je Dullin le s težavo napolnil ogromno dvorano gledališča Sarah Bernhardt. Z uprizarjanjem igre neznanega avtorja je tvegaj, da bo izgubil svoje gledališče. Še toliko bolj, saj politično prepričanje *Muh* ni ugajalo kritikom, ki so vsi po vrsti kolaborirali. Dullin se je vsega tega zavedal; to me je tako skrbelo, da sem poiskal in našel podporo nekega tihega družabnika, ki ga je prišel obiskat in ga skušal zamotiti z veletokom besed. Dullin ga je molče poslušal in se zvito smehljaj po svoji stari kmečki nezaupljivosti. Nekega lepega dne, ko bi bilo treba sprejeti odločitev, se je družabnik vrgel v jezero v Bulonjskem gozdu. Potegnili so ga ven, vendar sem izvedel, da ni imel niti ficka<sup>3</sup>. Sam sem šel na sestanek, na katerem bi morali biti vsi trije, in sporočil novico Dullinu. Ostal je tiho, oči pa so se mu svetile od zlobe, ne da bi pokazal trahico razočaranja. Na koncu svojega kratkega govora sem oznanil, da bom igro vzel

<sup>3</sup> Družabnik, o katerem je govora, je bil slepar, ki je "slišal na lepo ime Neron". Sicer nizek uslužbenec je lažno nastopal v vlogi intelektualnega mecena in tudi sama Simone de Beauvoir, ki šaljivo pripoveduje o tem dogodku v *La Force de l'âge* (str. 259–532), je leta 1945, ko so postavljali njeno igro *Les Bouches inutiles*, postala njegova žrtev, čeprav je bila nanj opozorjena. Sartre se je delno navdihoval po njem, ko je ustvaril lik Georgesa de Valera v *Nekrasovu*.

nazaj. "Zakaj?" me je vprašal. "Vseeno jo bom uprizoril." Ne vem, če je že od vsega začetka imel zaupanje vanjo. Toda kljub nevarnostim je želel v gledališču Sarah Bernhardt nadaljevati politiko, ki jo je že imel v gledališču Atelier: dajati priložnost mladim avtorjem in si sicer želeli uspeh, vendar pa se ne obremenjevati preveč. Skratka, tvegati je vse – in izgubil: predstava, ki so jo kritiki raztrgali, je doživela približno petdeset ponovitev pred napol prazno dvorano<sup>4</sup>. Popolnoma nič mi ni zameril, kot edini uveljavljen umetnik v ekipi se je čutil popolnoma odgovornega in še danes toplo občutim svojo privrženost do njega, kadar se spomnim, s kakšnim žalostnim obrazom mi je povedal, da je ukinil ponovitve tisti dan, ko jih je bilo dobesedno nemogoče še izvajati.



Karikatura iz knjige Walterja Biemela: *Jean-Paul Sartre* Rowohlt's Monographien, 1964, str. 57

<sup>4</sup> Kritika je bila bolj ali manj v celoti uničujoča, tako glede režije kot glede drame; glej poročila v časopisih: André Castelot, *La Gerbe*, 17. junij 1943 ("Giradouxova *Elektra*, ki jo je še enkrat premislil zapozneli dadaisti ali nadrealisti, da ne rečem nevrotiki"); Alain Labreaux, *Le Petit Parisien*, 5. junij 1943 ("težka in dolga drama", "uprizoritev, ki skozi čudno kubistično in dadaistično ropotijo ponovno vzpostavlja avantgardo, ki je že dolgo tega prešla v zadnjo stražo [après-garde]"); Armory, *Les Nouveaux Temps*, 13. junij 1943 ("Sartre je vzel nesreče Atridov zgolj kot pretvezo, da lahko žali človeštvo, katerega sovraži, medtem ko uživa v negativnem pejorativizmu in razgrinja vse, kar je ogabnega v našem žalostnem svetu", "Céline brez navdina", "epileptično čaščenje smrti"); Georges Ricou, *France socialiste*, 12. junij 1943 ("kako razumemo invazijo muh v tem razkroju dobrega okusa"); Jacques Berland, *Paris-Soir*, 15. junij 1943 ("očitno je Sartre bolj esejist kot dramatik"); Roland Purnal, *Comœdia*, 12. junij 1943 ("skratka, ta njegova zmešnjava je učinkovita zaradi določenega stanja skatofagične obsesije") itd.

Eno redkih pozitivnih kritik je napisal Maurice Rostand v *Paris-Midi* (7. junij 1943): "Takoj je treba povedati, da imamo pred sabo delo, ki je izjemno s svojo obširnostjo razvoja, kozmično močjo, metafizično resonanco." Kritika v *Pariser Zeitung* ni bila nenaklonjena in je omenjala v glavnem formalne pomanjkljivosti drame.

Charles Dullin je kasneje zapisal (glej *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Gallimard, 1969): "Hitro in popolnoma so nas raztrgali, dohodki so bili pomilovanja vredni."

Kljub slabemu začetku so predstavo igrali dvakrat na teden skoraj celo sezono. Tako je bilo v letu 1943 okoli štirideset ponovitev (premiera je bila 3. junija).

Za bolj obsežno dokumentacijo o *Muhah* glej odlično študijo Ingrid Galster, *Le Théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques*.

In pravzaprav do neke mere nisva izgubila ne on ne jaz. Njegova veličina se je nato vzpostavila v tem, da je odkrival avtorje, ki v njegovem gledališču še niso dobili priznanja, nato pa so doživeli uspeh na drugih odrih. Hkrati je v tem primeru naredil, kar je že dolgo hotel: uprizoril je moderno tragedijo. Ali so *Muhe* tragedija? Ne vem, če so, vem pa, da so postale tragedija v njegovih rokah. O grški tragediji je imel zapleteno predstavo: v njej se je moralo s klasično neizprosnostjo kazati surovo nasilje in to brez zadržkov. Prizadeval si je, da bi *Muhe* uklonil tej dvojni zahtevi. Želel je ujeti dionizične sile, jih urediti in izraziti preko svobodne in zadržane igre apoliničnih podob; uspelo mu je. Tega se je zavedal in prav uspeh te postavitve – ki je moji igri dala nekaj, česar v njej zagotovo ni bilo, pač pa sem si vsekakor želel, da bi bilo – je v njegovih očeh nadomestil neuspeh predstave. Zato sem tudi jaz pridobil: vse, kar vem o tem poslu, sem se naučil pri njegovih vajah. Z začudenjem sem gledal Dullina, ki je, premišljeno – in tudi po sili razmer – z minimalnimi sredstvi, izpolnjeval vse moje želje. Nič ni bilo dano, vse sugerirano. Nedosegljivo bogastvo, ki se je ponujalo preko revščine, nasilje in kri, predstavljena v mirnem čustvovanju, potrpežljivo izbrana zveza med temi nasprotji, vse je prispevalo k temu, da je pred mojimi očmi nastajala osupljiva *napetost*, ki mi je od takrat naprej pomenila *bistvo drame*. Moji dialogi so bili napihnjeni z besedami; Dullin mi je, ne da bi mi to očital ali takoj

svetoval reze, zgolj preko ukvarjanja z igralci pokazal, da mora biti gledališka igra ravno nasprotno od govorniške orgije, se pravi čim manjše število besed, ki jih neustavljivo postavi skupaj neobrnljivo dejanje in neskončna strast. Govoril je: "Ne igrajte besed, igrajte situacijo," in ko sem ga gledal, kako dela, sem dojel, kako globok pomen pripisuje temu pravilu. Situacija je bila zanj tista živa celotnost, ki se izvaja časovno, neomajno zdrsnje od rojstva do smrti in ki se mora izraziti hkrati skozi nedeljivo celoto in skozi posamezen trenutek, ki jo uteleša. Pravilo sem si priredil zase: "Ne pišite besed, pišite situacijo." Treba bi bilo pisati tako, kot je on zahteval, da se igra; v gledališču se ne moremo kar umakniti: kadar nam kakšna beseda dovoli, da se vrnemo v prejšnje stanje, potem ko smo jo izgovorili, jo je treba skrbno izbrisati iz dialoga. To strogo siromaštvo, ki nam kot očarljivo ogledalo bogastva vedno znova pokaže le imaginarni odsev, to neomajno dramsko gibanje, ki ustvari gledališko igro in jo potem uniči, to je bila Dullinova umetnost. To je bil njegov nauk meni: po vajah za *Muhe* nisem nikdar več enako obravnaval gledališča. (*Cahiers Charles Dullin*, 2. marec 1966)

Leta 1947 je Sartre, ob uprizoritvah skupine Compagnie des Dix, ki jo je vodil Claude Martin, v francoski coni okupirane Nemčije, napisal sledeči tekst:

Po našem porazu leta 1940 se je preveč Francozov prepustilo malodušnosti ali pa dovolilo, da se je v njih razbohotilo

obžalovanje. Napisal sem *Muhe* in skušal pokazati, da *obžalovanje* ni prava drža za Francoze po vojaškem polomu naše države. Naše preteklosti ni bilo več. Spolzela nam je med prsti, ne da bi imeli čas, da jo zagrabimo, da jo imamo pred očmi in jo razumemo. Toda prihodnost – čeprav je sovražna vojska okupirala Francijo – je bila nepopisana. Imeli smo oblasti nad njo, svobodni smo bili, da iz nje naredimo prihodnost poražencev, ali pa ravno nasprotno, prihodnost svobodnih ljudi, ki se nočejo sprijazniti s tem, da en poraz pomeni konec vsega, kar daje človeku željo po življenju.

Danes imajo Nemci isto težavo. Tudi za Nemce mislim, da je obžalovanje jalovo. Nočem reči, da bi se moral izbrisati njihov spomin na pretekle napake. Ne. Toda prepričan sem, da jim uslužno obžalovanje ne bo prineslo odpuščanja, ki jim ga lahko podari svet – to jim lahko prinese popolna in iskrena predanost prihodnosti svobode in dela, neomajna želja zgraditi to prihodnost in prisotnost čim večjega števila ljudi z dobro voljo. Upam, da jih bo lahko ta igra, ne ravno vodila k tej prihodnosti, ampak jih spodbudila, da jo dosežejo. (*Verger* št. 2, junij 1947)

Leta 1948 so *Muhe* igrali v nemščini v berlinskem gledališču Hebbel-Theater, režiral jih je Jürgen Fehling. Ob tej priložnosti se je Sartre v Berlinu udeležil debate, ki je pritegnila pozornost številne publike. Kajti sama igra in ekspresionistična, brutalna režija, ki je obujala koncentracijska taborišča, sta

izzvali mnoge diskusije in napade tiska z rusko podporo na Sartra in njegovo filozofijo. Debata, ki je potekala 1. februarja 1948, je bila objavljena v reviji *Verger* (št. 5, 1948) pod naslovom *Diskusija o Muhah*. Sodelovali so, razen Sartra, francoski kulturni ataše v Berlinu g. Lusset, Günther Weisenborn, Peter Theunissen, Édouard Roditi, Walter Karsch, W. D. Zimmerman, Jürgen Fehling in profesor Steiniger. Objavljamo daljše odlomke.

SARTRE: Celoten pogovor se vrtil okoli tega vprašanja: kakšen je bil pomen *Muh*, ko so jih uprizorili v Parizu med okupacijo leta 1943, in kakšen je pomen trenutne postavitve v Berlinu? [...]

PROF. STEINIGER: *Za vas, gospod Sartre, kesanje v Muhah ne nastopi niti kot čista hinavščina niti kot odpoved sebi. Ne ki drug filozof – mislim, da je bil Karl Marx – je nekoč dejal: "Ko narod v svoji celoti občuti sram pred storjenimi krivicami, je že zelo blizu temu, da opravi revolucionarno dejanje." Ne slepite se, gospod Sartre; uspeh vaše igre je treba v veliki meri pripisati – razen njenim dramskim in literarnim odlikam – temu, da deluje gromozansko odpuščanje, splošno površno odvezo. Od tod moje prvo vprašanje: se zavedate, da ste odgovorni, in kako pred našim narodom sprejemate odgovornost, da s svojim bojem proti kesanju preprečujete nemškemu ljudstvu, da bi se našlo, da bi spoznalo svojo odgovornost in preko tega aktivno in popolnoma obnovilo svojo moralno eksistenco?*







Nina Ravivec, Manca Degojevc, Barbara Medvešček

SARTRE: To vprašanje je posebno zanimivo, saj se vrtili okoli problema kesanja, in tudi – obe zadevi sta pravzaprav tesno povezani – okoli tega, ali gledališka igra, ki je bila sprejemljiva leta 1943, še vedno ohranja isto težo oziroma ali ima sploh kakšno težo leta 1948. Treba jo je razlagati skozi časovne okoliščine. Od 1941 do 1943 si je veliko ljudi močno želelo, da bi se Francozi predali kesanju. Najprej je to ustrezalo nacistom in z njimi Pétainu<sup>5</sup> in njegovemu tisku. Treba je bilo še prepričati Francoze, prepričati nas same, da smo bili nespametni, da smo se spustili na najnižjo točko, da smo zaradi Ljudske fronte izgubili vojno, da so naše elite odpovedale itd. Kaj je bil cilj te kampanje? Vsekakor ne to, da bi se Francoze izboljšalo in iz njih naredilo poštene ljudi. Ne, cilj je bil pogrezniti nas v stanje kesanja, sramu, ki bi nam onemogočilo podpirati upor. Zadovoljili naj bi se s svojim kesanjem, celo uživali naj bi v njem. Toliko bolje za naciste.

Ko sem pisal to dramo, sem želel na svoj način, čeprav s skromnimi sredstvi, prispevati k vsaj delnemu izkoreninjenju te bolezni kesanja, tega sprijaznjenja s kesanjem in sramom. Treba je bilo torej zopet zdramiti francosko ljudstvo in mu vrniti pogum. Ljudje, ki so se vzdignili proti vladi v Vichyju in v njej videli ponižanje, vsi tisti v Franciji, ki so se želeli

upreti kakršni koli nacistični prevladi, so dramo pravilno razumeli. Revija *Les Lettres françaises*, ki je takrat izhajala v ilegali, je to razglasila<sup>6</sup>.

Drugi razlog je bolj oseben. Takrat se je pojavljalo vprašanje atentatov na naciste in ne samo na njih, ampak na vse člane Wehrmachta. Tisti, ki so pri teh atentatih sodelovali, so to seveda delali s čisto vestjo. Gotovo niso razmišljali, da bi zaradi tega postavljali svojo vest pod vprašaj. Za njih je vladalo vojno stanje in če so vrgli granato na sovražnika, je bilo to vojno dejanje. A zraven se je pojavila druga težava, tokrat moralna: talci. Wehrmacht je v tem času začel z usmrčitvami. Za vsake tri Nemce so ustrelili šest ali deset talcev in to je bilo z moralnega stališča zelo pomembno. Ne samo da so bili talci nedolžni, ampak je treba poudariti, da niso storili nič zoper Wehrmacht in da večinoma niso niti pripadali uporniškemu gibanju Résistance. Sprva so bili to večinoma Judje, ki še niso imeli niti časa razmišljati o odkritem uporu in niso bili zanj v nobeni meri odgovorni. Težava teh atentatov je bila torej prvobitna. Izvajalec takega atentata se je moral zavedati, da bodo, če se ne bo predal, postrelili naključne Francoze. Prestajal je torej drugo obliko kesanja, moral se je upreti nevarnosti, da bi se predal. V takšnem smislu je treba razumeti alegorijo moje drame.

<sup>5</sup> Glej Maršal Pétain, *La France Nouvelle*, Fasquelle, 1943, str. 167: "Trpite in še dolgo boste trpeli, kajti nismo še odplačali vseh svojih napak."

<sup>6</sup> Glej nepodpisan članek (napisal ga je Michel Leiris), "Orest in mesto", v tainjih *Les Lettres françaises*, št. 12, ponovno objavljen z nekaj spremembami v: Michel Leiris, *Brisées*, Mercure de France, str. 74–78.

Lučka Počkaj, Matevž Sluga, Rastko Krošl, Dani Les, Svetislav Prodanović, Damjan M. Trbovc, Nina Rakovec,  
Tanja Potočnik, Manca Ogorevc, Barbara Medvešček, David Čeh, Aljoša Koltak, Branko Završan



Zaradi tega takrat, ko so jo igrali, v njej niso videli pesimizma, ampak ravno nasprotno, optimizem. Skozi dramo sem Francozom govoril: ni se vam treba kesati, tudi tistim ne, ki so na neki način postali morilci; nase morate vzeti svoja dejanja, pa čeprav so povzročila smrt nedolžnih. Vprašanje je torej, kako ima lahko gledališka igra, ki so jo v njenem času imeli za optimistično, danes v Nemčiji popolnoma drugačno interpretacijo, popolnoma drugačen pomen, kako lahko v drugi državi predstavlja podobo obupa, je globoko pesimistična?

PROF. STEINIGER: *Dobro razumem, da so nacisti želeli vzbuditi kesanje v vaši državi. Pri nas se mi zdi, da so ga želeli potlačiti in da so kovali razlage, ki so – onstran dobrega in zla – pripravljale naslednji pokol.* (Odobranje v dvorani.) [...]

SARTRE: Če pogledamo Francijo v letu 1943 in Nemčijo v letu 1948, sta situaciji seveda zelo različni, toda hkrati imata veliko skupnih elementov. V obeh primerih se trpinčimo za napako, ki zadeva preteklost. Leta 1943 se je skušalo prepričati Francoze, da bi se morali ukvarjati le s svojo preteklostjo. Proti temu smo trdili, da bi pravi Francozi morali gledati na prihodnost: tisti, ki je želel delati za prihodnost, bi moral delovati v Résistance, brez kesanja in obžalovanja vesti. Tudi v sodobni Nemčiji se kaže problem krivde, tiste nacističnega režima. Ampak ta krivda se veže zgolj na preteklost. Ta krivda, kakor si jo lahko predstavljamo danes, je vezana na zločine

nacistov. Razmišljati samo o tej preteklosti in se zaradi nje celo neprenehoma trpinčiti, je jalovo in popolnoma negativno občutje. Nisem se potegoval za to, da bi morali izključiti vsak občutek odgovornosti. Nasprotno pravim, da je občutek odgovornosti nujen in da odpira prihodnost. Kadar v kesanju razumemo različne elemente, zamešamo koncepte in od tod nastanejo nesporazumi glede vsebine in poznavanja občutka krivde. Zamišljam si svojo krivdo in moja zavest trpi od tega. To me vodi k občutju, ki mu rečemo kesanje. Morda sem tudi občutil intimno sprijaznjenje s svojim kesanjem. Vse to je le pasivnost, pogled v preteklost, od tega ne morem ničesar pridobiti. Zato pa me lahko občutek odgovornosti privede do nečesa drugega, nečesa pozitivnega, se pravi k potrebni rehabilitaciji, k dejanju za plodovito in pozitivno prihodnost.

Poznam Marxovo misel o sramu naroda, ki lahko pripelje k revolucionarnim dejanjem. Opazka mimogrede: ta citat je vzet iz mladostnih Marxovih del in ni se kaj dosti vračal k tej temi. Toda kaj točno želi Marx povedati? S tem želi izraziti sram, ki se rodi znotraj naroda zaradi neke aktualne, sodobne situacije. Na noben način se njegove misli ne more aplicirati na neko preteklo situacijo. Želi reči: občutek sramu, ki je sočasen z neko situacijo, na primer Nemčijo v letu 1948, lahko navdihne dejanje, če se le ne omeji na kesanje, potrto, na vznemirjenje slabe vesti. [...]

SARTRE: [...] Do neke mere si lahko razložimo Orestov primer in njegovo odločitev. [*Med diskusijo je neki duhovnik očital Orestu, da ne vzame nase svojega dejanja osvoboditve, saj odide iz Argosa in ne vemo, kam gre: proti Marxu ali proti Kristusu?*] Če upoštevamo opisane družbene razmere, se mi zdi, da ni nobenega problema. Kajti konec koncev ima Orest izbiro med svobodo in suženjstvom. Če vidim, da ima nekdo na voljo izbiro, ni po mojem nobenega problema več, takoj ko izbere svobodo; kajti glavno je, da je izbral svobodo. Vprašanje bi se pojavilo – in to zelo resno –, če bi izbral suženjstvo. Orest se na koncu odloči za svobodo, želi osvoboditi samega sebe preko osvoboditve svojega ljudstva in preko te osvoboditve želi zopet najti svojo pripadnost temu ljudstvu. Če tega ne razumemo dobro, je to morda zato, ker ne razmišljamo zadosti o položaju v Argosu. Toda v gledališču, na odru in v življenju ta svobodna izbira vedno pomeni resnično prav volja do te osvoboditve. Gre za izraz svobode, ki samega sebe utrjuje. Na ta način lahko zavrnamo vsako interpretacijo, naj bo dialektična ali psihoanalitična, ne samo zavrnamo, ampak jo priključimo interpretacijam zatiranih.

Nisem nameraval primerjati Oresta s Kristusom. Kar se mene tiče, Orest ni nikdar junak. Niti nadpovprečno nadarjen najbrž ni. Je pa tisti, ki se noče pustiti

odrezati od svojega ljudstva. V trenutku, ko se množice lahko in morajo zavedati samih sebe, on prvi stopi na pot osvoboditve; prvi jim s svojim dejanjem pokaže pot. Ko to doseže, se lahko v miru vrne v anonimnost in se spočije v objemu svojega ljudstva. [...]

Iz poglavja *Muhe* v knjigi Jeana-Paula Sartra: *Un théâtre de situations*. Collection Folio essais, Gallimard, 1992, str. 267–280.

Prevedel Peter Petkovšek.



## Orest

Značaj Orestovega lika, predpisan od antike naprej, se v *Muhah* Jeana-Paula Sartra radikalno spremeni, še več, sprevrže se v svoje nasprotje. Sartrova igra je napisana v zavestnem nasprotju s tradicijo Orestovega problema, kar tudi pride do izraza v revolucionarni predelavi snovi in dejanja.

Naj omenim, da oblika Sartrove igre pomeni radikalno preoblikovanje ne le antičnih dram, temveč vseh dotlej napisanih dram o Grkih. Pa vendar ne bi bilo prav, če bi oblikovno predelavo pretesno povezovali z vsebinsko. In sicer zato ne, ker je, prej obratno, antična snov obdelana v prozni obliki sodobne francoske dramatike, v kakršni so pač napisane tudi vse druge, neantične snovi. Sartrove *Muhe* se torej oblikovno ne razlikujejo kaj dosti od "grških" Giraudouxovih in Anouilhovih iger. Zanje je značilna prekinitiv z obliko visoke tragedije in njenim slogom. Napisane so v prozi, celo v vsakdanji govorici, ne zatekajo se več k arhaiziranju, sodobne oznake in rekvizite uporabljajo ne le brezskrbno, temveč povsem zavestno, hkrati pa ohranjajo potek antičnega dejanja, časa in kraja: ravno to v teh igrah omogoča prelivanje barv dejanja in pomena med antiko in sodobnostjo, kar omogoča tudi parodijo, katere prvine se kažejo na primer v Giraudouxovi *Elektri*.

A Sartre ni parodist, temveč rigorozen etik, ki si za temo pač ni po naključju izbral Oresteje. *Muhe* so izšle 1943., istega leta kot Sartrovo poglavitno filozofsko delo *Bit in nič*, in so zgleden primer dokumentiranja enega od jeder njegove filozofije, pojmovanja svobode. Iz Orestove situacije v antičnih dramah lahko razberemo, da je filozofija svobode lahko v tej temi našla zelo uporaben predmet pesniškega in dramskega upodabljanja. Sartre je odgovoril na težavno vprašanje o človekovi svobodi in nesvobodi, o njegovi determiniranosti, hkrati pa je z mečem filozofije svobode presekala gordijski vozle te situacije, "ve [nebeške sile] reveža pehate v greh", "krivdnost kot bitna narava bivanja".

Tako Sartre takorekoč brez okolišnja prodre do točke, na kateri je tradicionalni Orestov problem ostal nerazrešen. Vzame problem, ki je problem bogov ali problem boga (kar je isto) in človeka sooči z njim. Ogledimo si še enkrat Evripida, pri

katerem je kal Sartrove postavitve problema najbolj razvidna. Evripidov Orest se sicer upre Apolonu, ki je človeka pahnil v krivdo, a ne da bi, kar je odločilno, izgubil vero v bogove. Vera je omajana, razmahne se dvom, kadar se bogovi izkažejo kot sovražni ali nerazumljivi. A je spet vzpostavljena, kadar pomagajo in človeka odrešijo krivde in muk. Kako pri Evripidu pravi Orest na koncu, ko je Apolon vse spravil nazaj v red?

O Apolon, videc! Tvoje prerokbe!  
Nisi bil lažnivi prerok, ampak pravi,  
čeprav sem se že bal, da slišim zle  
duhove; da se mi le zdi, da slišim tebe.  
A ker je konec dober, te bom spet ubogal.

Ravno v tem se kaže, da se človek pri tragedijah – in tudi še pri skeptičnem Evripidu – kljub vsej krivdnosti in vsem mukam bivanja vseeno ne počuti samega, od bogov zapuščenega, samemu sebi prepuščenega. Dokler je mogoče klicati "nebeške sile", dokler jim je mogoče pripisovati krivdo, je človek še v varstvu vere in transcendence. Vera se lahko izgubi, a le zato, da bi bila spet pridobljena. In še Goethe je menil, da je smisel človekove zgodovine le boj med vero in nevero. Človek je sam in brez varnosti šele takrat, ko ne veruje več, ko je bog, če rečemo z Nietzschejem, mrtev. Namesto vednosti in občutka varnosti postane strah "temeljno razpoloženje bivanja", če spet rečemo s Heideggerjem, strah, katerega predmet, katerega "pred-čim" je "znotrajsvetni nič in nikjer". To je kratko malo stanje ne-varnosti, izpostavljenosti; Heidegger uporabi pojem *unheimlich*, "strašljivo", in ga razlaga s prvotnim pomenom *nicht zu Hause*, "ne biti doma".









Kako je s tem pri Sartru? Izkaže se, da je eksistencialijam strahu, krivdnosti in izpostavljenosti odvzel negativni značaj ogroženosti in strašljivosti in ga spremenil v pozitivnega, še več, sartrovski eksistencializem takorekoč skrivaj nasprotuje heideggerjevskemu, tako da v sebi ohranja in goji kal idealistične etike. – Kar se tiče Oresta, lahko domnevamo, da se Sartrov nanaša neposredno na Evripidovega. Tudi pri Sartru namreč Orest pripisuje bogovom odgovornost za to, da ljudje živijo v stanju krivde. Seveda pa gre še veliko dlje, ne le od Evripida, temveč od vseh prejšnjih obdelav tega življenjskega občutja, celo dlje od samih zanikovalcev boga. Pri Sartru so bogovi razkrinkani, obdolženi, da zaradi svoje moči in suverenosti nenehno ohranjajo občutke krivde in strahu in ljudeh. Kajti le človek, ki ga pestita krivda in strah, potrebuje bogove – boga. Pri Sartru ne nastopi Apolon, temveč – tipično – Zevs, "Jupiter", oče bogov, ki je povsem drugače od drugih olimpskih božanstev razviden kot eden, kot judovsko-krščanski Bog, v skrajnem primeru kot ideja boga. Jupiter, ki nastopi v *Muhah*, je poučen o človeškem, vse prečloveškem temelju, na katerem edinole sloni njegova moč. Zadovoljen je z umorom Agamemnona: "Kolikšen dobiček sem vendar imel od tega! Za enega mrtvega človeka dvajset tisoč drugih ljudi, ki so se pogreznilo v kesanje; to je končni obračun. Nisem naredil slabe kupčije." A Jupiter pravi to Ajgistu, morilcu, ki pa je zdajšnji kralj Argosa. In ravno za to gre. Kajti tudi Ajgist je poučen in je izrazil Jupitrov zaveznik. Tudi on mora paziti na ohranitev svoje oblasti.

Hkrati pa je hud krivec, ki se mora bati, da ga bo nekoč doletelo maščevanje. S tiho Jupitrovo privolitvijo, še več, na njegovo pobudo si je izmislil skrajno zvijačno prireditev, s katero nenehno ohranja živ občutek krivde Argošanov – ki predstavljajo vse človeštvo. Vsak človek je nekoč, nekje, kdaj postal kriv; da "nikogaršnje življenje ne ostane čisto," je povedal že Ajshilov Zbor. A to je zdaj uporabljeno v luči spoznanja filozofije eksistence, da ne gre za konkretno krivdo, za nekemu storjeno krivico, temveč za občutek krivde kot "bitno naravo bivanja" nasploh. Ajgist in Klitajmnestra, ki seveda potrebuta ta občutek krivde kot "bitno naravo bivanja" nasploh, vsako leto priredita praznik mrtvih, med katerim so ubogi ljudje prepričani, da se jim prikazujejo njihovi mrtvi svojci in jim vzbujajo občutek krivde zaradi nepravilnih dejanj v preteklosti. Psihoza krivde in strahu ne izpusti mesta iz svojega čarnega risa – in muhe, se pravi "znižane" erinije, se v njem razmahnejo ko mrhovinarji na bojišču. "Zaudarjam, zaudarjam!" vpijejo ljudje. "Ostudna mrhovina sem. Pogledjte, muhe me žrejo kot krokarji! Pikajte, glodajte, vrtajte, muhe maščevalke, razgrbite mi meso do nečistega srca. Grešil sem, stotisočkrat sem grešil, jaz sem leglo nečistosti ..." Ajgist in Klitajmnestra pa uživata ob pogledu na prizor, saj je to sredstvo, ki jima po eni strani omogoča, da se njuna lastna velika in stvarna krivda porazgubi v splošni krivdnostni psihozi, po drugi strani pa jima zagotavlja podložnost ljudi in jo ohranja. Notranje nesvobodni ljudje se tudi navzven ne bodo osvobodili, kar pa se tiče Jupitra in njegovega

posla, se njegovi interesi skladajo z interesi vladarskega para, saj gre za dvajset tisoč posameznikov, obremenjenih s krivdo in kesianjem. Njegov končni obračun je prefinjen izum, tako z vidika smisla te igre kot z vidika vzpostavitve njene – kajpak nadvse jasne – simbolike in parabolike. Praznik mrtvih je ali pomeni demonstracijo človekove nesvobode, človekov eksistencialni položaj nasploh.

V tem zakletem mestu se zdaj pojavi Orest – Orest, ki je v absolutnem nasprotju z orestovsko tradicijo svoboden človek, se pravi prost vsakršne zavezanosti bogovom, svoboden človek, ki je bogove spregledal in se ga mora Jupiter bati. Značilno je že to, da Oresta ne pošlje v Argos zakon ali beseda bogov, temveč pride v mesto kot tujec, ki šele na kraju samem izve za uboj svojega očeta. A poročilo o tem še zdaleč ne zbudi v njem misli na krvno maščevanje. Motiv krvnega maščevanja sploh ne vznikne več in tako je pogoj determiniranosti popolnoma odstranjen. Vsako dejanje je posledica proste izbire in človekove odločitve. Orest bo sicer ubil Ajgista in Klitajmnestro, a ne zato, da bi zadostil zakonu krvnega maščevanja, temveč zato, da reši iz rok mučiteljev trpinčeno mesto, v katerem se ljudstvo v bornih, mrkih žalnih oblačilih pripravlja na strašni praznik mrtvih. In še pred srečanjem z Elektro in pred prepoznanjem se spoprime z Jupitrom – v tem spopadu je izražena odločilna idejna vsebina te idejne igre.

Tipična sartrovska iznajdba je, da pošlje na prizorišče boga, ki je že napol razrešen svoje božanskosti, to je skrajno skeptičen bog,

ki se še preveč zaveda trhljih temeljev svoje moči, in zato nima previsokega mnenja ne le o ljudeh, temveč tudi o samem sebi. Ko neprepoznan in v človeški podobi pripoveduje Orestu o umoru Agamemnona, takorekoč skomiguje nad Argošani, za katere je zločin te vrste samo popestritev dolgočasia bivanja, še več, takšnih grozodejstev se nasladno veselijo. Ta bog ve, da je živ ne zato, ker bi vzvišene človeške duše verovalle vanj, temveč le po zaslugi njihove nizkotnosti in zavrženosti, le zato, ker ga potrebujejo kot poslednje pribežališče v obupu, strahu in krivdi. Ta Jupiter je nihilističen zaničevalec ljudi, nekatere njegove poteze so podobne potezam, kakršne je krščanska simbolika pripisovala hudiču. Sartrov ateizem doseže vrhunec v igri z naslovom *Hudič in ljubi bog*, v igri, katere junak je Götz von Berlichingen, v prvem delu poosebljenje zla, hudiča, v drugem poosebljenje dobrega, boga. A zlo ni, kakor bi nemara domnevali po naslovu, zopnik boga in njegovo absolutno nasprotje, temveč tudi bog nastopi kot moč, katere delovanje za trpinčeno človeštvo se komaj kaj razlikuje od hudičevega. Kaj pomenijo ti ateistični simboli? Pomenijo nasprotovanje – in sicer nasprotovanje sprejetju katerekoli zunajčloveške instance. Kajti te instance za Sartra niso drugega kot izraz človekove nesvobode, se pravi pomanjkanja človeškega dostojanstva.

To je točka, na kateri lahko prepoznamo Sartrov oster obrat v pojmovanju Orestovega problema. Če vera v bogove pomeni varnost in je človek šele takrat sam in izpostavljen, ko je vera izgubljena, potem Sartre to izpostavljenost sámosti, to negacijo



transcendence obrne v pozitivno: v moč in veljavo, ki ju človek dobi ravno iz te izpostavljenosti, se pravi v svobodo, o kateri je Sartre ravno zato lahko rekel, da je človek nanjo obsojen. "Človek je svoboden, človek je svoboda," pravi v spisu *Eksistencializem je zvrst humanizma* (ki je bil napisan v času nastanka *Muh* in je njihova teoretska ustreznica). "Pred seboj nimamo ne vrednot ne ukazov, ki bi pozakonili naše obnašanje. Tako nimamo ne za sabo ne pred sabo na svetlem področju vrednot nobenih opravičil ne upravičil. Sami smo, brez opravičenja. Izrazil bom to takole: človek je obsojen na svobodo. Obsojen, ker se ni ustvaril sam, sicer pa vendar svoboden, ker je potem, ko je bil vržen v svet, odgovoren za vse, kar počne." Ta stavek izraža dialektično razmerje v ustroju svobode, ki se, po svojem bistvu eksistencialistična, ravno zato obrne v idealistično: eksistencialistična, kolikor izvira iz vrženosti v svet, idealistična, ker hkrati vsebuje odgovornost do sebe. Orest lahko reče Jupitru, da sicer je kralj bogov, kamenja in zvezd, ne pa tudi kralj ljudi. Dialektični problem človeka kot stvaritve, tudi če se mora šteti za božjo stvaritev, je zaostren v tem, da je bil človek, četudi ustvarjen, vendarle ustvarjen kot svobodno bitje. Ko Jupiter razsrjen vpraša: "Nisem tvoj kralj, nesramna ličinka. Kdo te je pa ustvaril?", Orest sicer odgovori: "Ti," a lahko doda: "Ampak ne bi me smel ustvariti prostega." Takorekoč človeštvo in takorekoč božanstvo se povsem razideta, ko Orest z neustavljivo logiko razloži Jupitru, da ga v trenutku, ko ga je ustvaril kot svobodno bitje, tudi ni več ustvaril kot svoje bitje.

"Komaj si me ustvaril, že nisem bil več tvoj. Jaz sem svoja prostost!" Človekova svoboda pa je v sposobnosti in možnosti, da lahko izbira svoja dejanja in da, ko izbere, prevzame zanje odgovornost. Vidimo obrat, ki ga je Sartre vgradil v tradicionalno pojmovanje Orestovega problema, hkrati pa plodovitost tega motiva za demonstracijo in ilustracijo njegove aktivistične filozofije svobode. Iz antičnega Oresta, ki mora postati kriv, Sartre naredi Oresta, ki hoče biti kriv. Svobodno izbere svoje dejanje, uboj matere. In izbere ga zato, da bi pomagal do zmage ideji svobode nasploh. Kajti Klitajmestre in Ajgista ne ubije zaradi krvnega maščevanja, ne zato, ker bi hotel ubogati zakon in izpolniti ukaz bogov, temveč zato, ker sta se pregrešila zoper svobodo – tako da sta v podložnikih vzbujala strah in krivdo, se pravi tisto, kar jih dela nesvobodne.

A s tem še nismo prišli do konca Sartrove obdelave Orestovega problema. K svobodi izbire nujno sodi odgovornost za izbiro. Tudi svobodno izbrana krivda ostaja krivda in povzroča muke in trpljenje duše. "Misliš, da bom kdaj pozabil njene velikanske oči – dva razlita oceana – in njen prsteno blede obraz? In misliš, da me bo kdaj nehala razjedati tesnoba, ki žre tebe [Elektro]?" – Na Oresta se zgrnejo muhe in ostanejo njegove spremnjevalke do konca življenja. Kajti v temelj te eksistencialistične Oresteje je položeno, da se ne more skleniti v smislu tradicionalne. Orest ni nikoli odrešen. Odrešenje in spokoritev bi bili za Sartra znamenji človekove nesvobode in odvisnosti, saj bi ga napotovali na instance, ki jih nima

v sebi. "Pa kaj mi mar," nadaljuje Orest, "svoboden sem. Onstran tesnobe in spominov. Svoboden. In v soglasju s samim seboj." Tudi povsem humanistična spokoritev, v celoti naslonjena na človekovo nravnost, kakršno Goethejev Orest črpa iz nravnstvene čistosti in moči svoje sestre, "za vse človeške napake se spokori čista človečnost", bi bila za Sartra še zmeraj omejevanje svobode, ki je ravno v tem, da se človek ne more spokoriti, se pravi, da mu nihče ne more odvzeti krivde, temveč mora krivdo in s tem tudi prekletstvo svojega bivanja vzeti nase. Tako pa so odstranjene vse deterministične prvine heideggerjevskega umevanja eksistencialne krivdnosti. In Sartre, kakor že rečeno, spremeni eksistencialistično tolmačenje "condition humaine" v idealistično – preobrat, utemeljen v ideji svobode kot take.

Orestov problem pa se v Sartrovi nadaljnji izpeljavi aktivizma svobode in tudi v nadaljnjem obračanju tradicionalnega pojmovanja še bolj zaostri, a postane tudi bolj problematičen, saj v določenem pogledu izgubi prepričljivost. Orest, ki bi poslej lahko bil kralj Argosa, je na koncu povzdignjen v lik odrešenika po vzoru Jezusa Kristusa. Argošane, ki simbolizirajo človeštvo, odreši strahu in krivde ne le s tem, da jih reši mučiteljev in organizatorjev praznika mrtvih, se pravi s konkretnim dejanjem, temveč tudi z abstraktno-simbolnim, ko njihovo krivdo vzame nase. "Vaši grehi, kesanje, tesnoba noči, Ajgestov zločin, vse je moje, vse prevzemam nase. Ne bojte se več vaših

mrtvecev, to so moji mrtveci. Glejte, tudi vaše zveste muhe so vas zapustile zaradi mene." Odreče se svojemu kraljestvu in odide na tuje. Erinije, tako didaskalija, "tuleč planejo za njim".

Odrešenje Argošanov se zdi v protislovju s problemom drame, saj sta bila izključena ravno odrešenje in spokoritev. Če je človek, kakor demonstrira Orest, svoboden šele takrat, ko krivdo svobodno vzame nase, tudi prebivalci Argosa, če so ljudje, ne morejo biti odrešeni; obsojeni na svobodo, kakor kot ljudje so, se morajo osvoboditi sami. Seveda pa je v igri problem človekove eksistence pokazan ne na Argošanih, temveč zgolj na Orestu in Elektri. Ideja odrešenika se nanaša samo na Oresta, predmet odreševanja je nepomemben. Ta ideja pa je simbolizacija nekega drugega dejavnika v Sartrovi filozofiji svobode, dejavnika, ki presega človekovo odgovornost za dejanja, za izbiro. Terja namreč, da človek s svojo izbiro hkrati izbere tudi za preostalo človeštvo. "Ko pravimo, da človek izbira, mislimo s tem, da se vsakdo izmed nas izbira, toda reči hočemo tudi to, da s svojo izbiro izbira tudi vse druge ljudi." S tem ko Orest izbere dejanje in z njim povezano krivdo, izbere tudi za "vse druge ljudi", katerih skupnost predstavljajo Argošani. Jasno je, da mora biti tako abstrakten etični dejavnik, ki je mogoč le v ideji, ne pa tudi kot realno dejanje, v drami upodobljen vsaj približno konkretno, kot simbolno dejanje. To dejanje pa je v tem, da izbira za vse, izbira krivde, postane dejanje odrešenja od krivde, od trpljenja, ki jo

predstavlja. Odrešenje je priročen simbol, saj je del religiozne, krščanske tradicije. Orest se okliče za odrešenika Argošanov v smislu, v kakršnem je Kristus kralj Judov.

Če pa pogledamo natančneje, se tudi krščanska ideja odrešenika izkaže za aktivistično preinterpretacijo, celo za obrnitev problema odrešenja, ki ga odpira antični Orest. Odrešenje je že od začetka ideja, komplementarna ideji krivde. Toda iz pasivnega antičnega Oresta, ki je odrešen, Sartre naredi aktivnega odrešenika. Ko pa se lik odrešenika sklicuje na krščanskega, še več, ko šele skozi njega razume samega sebe, je ravno s tem – in v okvirih Sartrove filozofije drugače tudi ni mogoče – odpravljena specifično krščanska ideja odrešenika in v celoti preobrazena v humanistično: dejanje odrešenja je istovetno z odgovorno izbiro, s tistim "dejanjem", na katerem sloni človekovo dostojanstvo, človekova človeškost. – Ko je bilo to, da morilec matere postane odrešenik, pred kratkim označeno za "razčlovečenje in brutalizacijo starega mita" (O. Seidlin: *The Oresteia Today: A Myth Dehumanized*. V: Seidlin: *Essays in German and Comparative Literature*. Chapel Hill 1961), ponuja tak ugovor priložnost, da še enkrat poudarim: Sartrove Oresteje ne smemo razumeti snovno-psihološko. Tako prevzeti kot na novo izmišljeni liki in prvine dejanja le emblematično in abstraktno služijo demonstraciji Sartrove filozofije svobode; v igri ne gre za človeško-duševne okoliščine umora matere, temveč le za Orestovo situacijo

kot vzorčen primer obravnave vprašanja svobode.

Iz poglavja *Orest* v knjigi Käthe Hamburger: *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1962, str. 52–62.

Prevedla M. Kranjc.

Navedki iz *Muh* Jeana-Paula Sartra so v prevodu Drage Ahačič (Sartre: *Muhe - Zaprta vrata*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1972. Zbirka Kondor 134), iz *Učnih let Wilhelma Meistra* Johanna Wolfganga Goetheja v prevodu Štefana Vevarja (Ljubljana: Mladinska knjiga 1998. Zbirka Veliki večni romani), iz *Biti in časa* Martina Heideggerja v prevodu Tineta Hribarja et al. (Ljubljana: Slovenska matica 1997. Zbirka Filozofska knjižnica 42), iz Evripidovega *Oresta* v prevodu Jere Ivanc (Maribor: SNG Drama Maribor, 2006) in iz razprave *Eksistencializem je vrst humanizma* v prevodu Mirka Hribarja (Sartre: *Izbrani filozofski spisi*. Ljubljana: Cankarjeva založba 1968. Zbirka Misel in čas).

Pri zapisu starogrških imen se ravnam po: Bronislava Aubelj: *Antična imena po slovensko*. Ljubljana: Modrijan, 1997.





PRVIČ V SLG CELJE

## Damir Avdić, avtor glasbe

Foto Alen Zulić

Damir Avdić (Tuzla, BiH; 1964), znan kot Graha, Diplomatz ali Bosanski psiho, je glasbenik, performer in pisatelj. Več let je bil član hardcore-punk benda Rupa u zidu, zdaj pa nastopa kot samostojni glasbenik (električna kitara in vokal). Kot soloizvajalec je izdal naslednje albume: ... *od trnja i žaoka* (2004), *Mrtvi su mrtvi* (2008), *Život je raj* (2010) in *Mein Kapital* (2012).

Je avtor glasbe za gledališki predstavi *Ein Kind unserer Zeit* Ödöna von Horvátha v režiji Branka Šimića (Hamburg, 2007/08) in *Svinje* Tomislava Zajca v režiji Renate Vidič (Gledališče Glej, 2011/12), podpisal pa se je tudi pod glasbo za dokumentarni film *Totalni gambit* (2011) in igrani film *Arheo* (2011), oba v režiji Jana Cvitkoviča.

Je avtor romanov *Na krvi čuprija* (2005), *Enter Behenem* (2009) in *Kup šampiona*, ki izide v letošnjem letu. Je tudi avtor zbirke pesmi *Kuda sestro* (2010).

Leta 2009 je v Gledališču Glej nastopil v monodrami *Most na krvi*, ki je temeljila na njegovem literarnem prvencu *Na krvi čuprija* (režiser Mare Bulc), poleg tega pa je nastopil še v predstavi skupine En-Knap *S.K.I.N. – EKG* koreografa Iztoka Kovača (2011) in predstavi *Blaznost igre* v režiji Nebojše Pop Tasića (Mini teater, 2010).

Leta 2008 je v Sarajevu prejel nagrado Fundacije Farah Tahirbegović.



## Jaša Koceli, asistent režiserja

Foto Uroš Hočevar

Jaša Koceli (1984) je v zadnjem letniku srednje šole in v prvih dveh letih študija sociologije na FDV v Ljubljani napisal in zrežiral tri dramska besedila – za Fedrino gledališče I. gimnazije v Celju *Naše življenje* leta 2003 in *Ovčke* leta 2004, v letu 2005 pa je z dijaki treh celjskih gimnazij izpeljal neodvisni gledališki projekt *Odtenki*, ki je v letu 2006 dobil nagradi na dveh državnih festivalih.

Istega leta je vzporedno vpisal gledališko režijo na AGRFT v letnik mentorjev Tomija Janežiča in Janeza Hočevarja in kasneje v razred mentorjev Branka Šturbeja in Kristijana Mucka. V letu 2010 je bil asistent režiserja pri predstavi *Drama o Mirjani in tistih okoli nje* Ivorja Martinića v Mestnem gledališču ljubljanskem (režiser Dušan Jovanović), v lanskem letu pa je režiral svojo diplomsko predstavo *Lepotica in zver* Iva Svetine pod mentorstvom Janeza Pipana.

V času študija na ljubljanski Univerzi je v zadnjih osmih letih intenzivno delal kot turistični vodnik, specializiran za Grčijo, Katalonijo, Tajsko in Bližnji vzhod.



# Milada Kalezić

## Dobitnica Borštnikovega prstana 2011

### *Iz utemeljitve*

Svojo profesionalno pot je začela v SLG Celje, kjer je zapustila izjemno globoko sled. Zablestela je tako rekoč čez noč – z legendarno vlogo Darinke v Šeligovi *Čarovnici iz Zgornje Davče*. To je bila fascinantna predstava, neverjetna ne le za celjsko in mariborsko publiko, ampak za vso slovensko javnost. Šlo je najprej za potrditve in dokončno uveljavitev Šeligove dramatik in gledališča, ki smo mu rekli magijsko gledališče; režiral je vsestransko izvorni Dušan Jovanović, glavna igralka pa je bila Milada Kalezić, ki je v prizoru viharja s pogansko močjo in svobodo pometla z odra tudi dobršen del že nekoliko zaprašenege teznega gledališča ... Sama misli, da je bila dodatna spodbuda pri študiju občutek osvobojenosti od akademjskih prepovedi ... Za danes kultno kreacijo Darinke je pri rosnih štiriindvajsetih prejela nagrade na Borštnikovem srečanju, Sterijevem pozorju in festivalu MES v Sarajevu ter vse do danes ostala v neizbrisnem spominu.

Sledile so številne odlične "celjske" vloge, na primer Shakespearova Ofelija s Petrom Boštjančičem kot Hamletom. Kot Katarina v *Ukročeni tsmoglavki* se je počutila prestara, kot Gospa Alvingova v *Strahovih* pa premlada, petinštiridesetletna je od groze odrevenela, ko je v *Don Juanu* dobila vlogo Elvire, dvajsetletne ljubice štiriindvajsetletnega zapeljivca ... A s prepričevanjem same sebe, z iskanjem bistva junakinj in ne le njihove zunanje podobe, je našla ključ, vsebino, izraz, da je bila ravno prava za partnerja in publiko.

Seveda so jo ustvarjalne dileme spremljale doma, na cesti in v gledališču. Igralka nima dveh življenj, osebnega in gledališkega, ima le življenje umetnice, ki se "vživlja" v druge osebe in jih osmišlja skupaj z režiserjem in soigralci, a je na tej iskateljski poti vseeno sama.

[...]

Milada Kalezić je poglobljena, odgovorna, izobražena igralka, ki gledališče razume kot nekaj svetega. Pri svojem delu je prav kartezijansko stroga in dosledna, četudi se seveda vsak večer znova zaveda, da mora pridobiti in obvladati občinstvo, ki je prišlo od doma k daritvi, kakor v svojem prepričanju o gledališču kot o svetem sama doživlja odrsko umetnost. Gre sicer za strogo zaseben odnos, a ne pozabimo, da so Homer, Ajshil, Sofokles, Evripid ... enako razumeli svet in iz takšnega razumevanja se je rodilo evropsko gledališče. Z neko drugo vero se torej Milada Kalezić s svojim razumevanjem sveta, umetnosti in svetosti napaja pri samem izviru teatra, ki zanjo vsekakor pomeni sveti svet. Zelo dobro vemo, da prstan prihaja v prave roke, zato se že vnaprej veselimo novih igralskih rezultatov Miladinega talenta, dela in svete pripadnosti gledališču.



*In memoriam*

# Bruno Hartman

**29. september 1924 – 30. oktober 2011**

Slovenski literarni zgodovinar, gledališki zgodovinar, dramaturg, bibliotekar, prevajalec in publicist je bil upravnik in umetniški vodja SLG Celje od 1. 9. 1962 do 31. 8. 1965.

## *Dobrih dvajset let kasneje*

O gledališču eni trdijo, da je v permanentni krizi; drugi so milostljivejši in mu pripisujejo le ciklične krize. Bodi že, kakor hoče, v celjsko Slovensko ljudsko gledališče sem ob začetku sezone 1962/63 prišel, ko je tičalo v resnično globoki krizi. Tisti, ki so me z vrha kulturne politike vabili v Celje, so mi o njej nekaj malega namigovali, a mi hkrati zagotavljali "svobodne roke pri ukrepanju", samo da spravim hišo v red. Urejanje je bilo hitro opravljeno. Postali smo čvrst gledališki organizem (kar za lep čas).

V Celje sem prišel iz Maribora, kjer sem gledališče zapustil s topim občutkom, da se moji (in mojega tedanjega direktorja Mirana Herzoga) pogledi na gledališče ne ujemajo s pogledi dobršnega dela ansambla. Gledališču (kot poklicni ustanovi, ne gledališču kot takemu) sem že mislil obrniti hrbet, pa so me Celjani za nekaj let od tega odvrnili.

V Celje sem šel iz več razlogov: na njegovo gledališče sem bil kot domačin čustveno navezan; v meni je bil še živ ponos na to, da je mesto pred dvajsetimi leti dobilo – ob zagnani podpori Celjanov – svoje poklicno gledališče. Zapraviti ga se mi je zdelo pregrešno; če v mestu menijo, da bi mogel to izgubo preprečiti, sem si dejal, potem moram upravičiti njihovo zaupanje. Drugo, kar me je gnalo v Celje, je bil izziv, da skušam gledališče spet navezati na veliko izročilo še neodmaknjenega obdobja, ki sta mu svoj pečat vtisnila umetniška vodja Lojze Filipič in Herbert Grün, in tako samega sebe preizkusiti. In tretje, čisto osebno: želel sem si namreč, da bi bil še kaj skupaj z očetom in materjo, ki sta bila že v letih.

Naložil sem si neznansko breme: bil sem upravnik, umetniški vodja, dramaturg in lektor. Kakor sem imel ob sebi peščico domiselnih in izredno prizadevnih upravnih delavcev, je pomenilo upravljanje gledališča izjemne napore. [...]

Sam sebi štejem tri leta v celjskem gledališču za bogato obdobje v svojem življenju: bilo je garaško, izčrpavajoče, daje mi pa prijeten občutek (pa ni treba, da ga drugi delijo z menoj), da sem prav delal. In pošteno.

Bruno Hartman

*Iz prispevka Dobrih dvajset let kasneje v publikaciji Zbornik SLG Celje ob 300. premieri. Celje: SLG Celje, 1986.*



## Martin McDonagh Obdlanjenje v Spokanu (A Behanding In Spokane)

Črna komedija  
Prva slovenska uprizoritev

Prevajalec **Jakob Jaša Kenda**  
Režiser **Matjaž Latin**

Dramatik, scenarist in filmar Martin McDonagh (1970) se je s svojimi črnimi komedijami zapisal med najpomembnejše sodobne irske dramatik. Pri šestnajstih je obesil šolo na klin in se prepustil čarom televizije in filma. Pod vplivom filmskih velikanov, kot so Orson Wells, Martin Scorsese, Quentin Tarantino, Terence Malick in David Lynch, je začel pisati scenarije in radijske igre, ki so jih uredniki vztrajno zavračali. Ostala mu je dramatika in že prva uprizorjena igra *Lepotna kraljica Leenana* (1996), ki jo je napisal pri štiriindvajsetih v komaj osmih dneh, mu je prinesla uspeh. Že v naslednjem letu 1997 so v Londonu sočasno igrali štiri njegove igre. McDonagh je bil v tisti sezoni poleg Shakespeara edini dramatik s štirimi igrami, ki so jih istočasno igrali na londonskem West Endu.

Eden ključnih razlogov za njegov silovit uspeh je gotovo pripovedovanje vznemirljivih zgodob. Pomembno vlogo pri tem ima njegovo navdušenje nad filmom. Po njegovem mnenju bi v gledališču moralo biti več fikcije, zanima ga gledališče, ki naj bo po svoji moči primerljivo s filmskim medijem, po svojem učinku pa tudi z rockovskim koncertom. Postopki filmskih scenarijev so mu služili za zgled pri oblikovanju napetega dogajanja z nepričakovanimi preobrti, prežetega z vzdušjem temačnosti, v katerem najglasneje spregovori nasilje.

Črna komedija *Obdlanjenje v Spokanu* (2010) je prvo McDonaghovo besedilo, ki se dogaja v Ameriki in je svojo krstno uprizoritev doživelo na Broadwayu v Schoenfeld Theatreu 15. februarja 2010, v glavni vlogi Carmichaela pa je nastopil Christopher Walken.

V zaniknem ameriškem motelu nekje bogu za hrbtom se srečajo nevarni Carmichael, mala lopova Marilyn in Toby, ki mu hočeta prodati njegovo odsekano dlan, in čudaški receptor Mervyn.

Ko je bil Carmichael star sedemnajst let, je šest objestnih neznancev njegovo roko tiščalo na tir, tako da mu jo je v zapetju odsekal vlak, z odsekano dlanjo pa so mu pomahali v slovo. Takrat se je odločil, da bo svoje življenje posvetil dvema stvarima: našel bo svojo odsekano dlan in se neznanecem maščeval, da so mu jo brez razloga odsekali. Šest rovtarjev je z življenjem plačalo za svoje huliganstvo, roke pa mu ni uspelo najti. Carmichael že vse svoje odraslo življenje, že skoraj trideset let, išče svojo roko, čeprav dobro ve, da išče nekaj, kar mu, tudi če bi našel, ne bi prav nič koristilo.

Dogajanje nas potegne v nasilni vrtljak sovraštva, maščevanja, obupa in upanja, v preplet resnice in laži. McDonagh nas spet očara z briljantnimi dialogi, ki so preplet ostrega, politično nekorektnega, vulgarnega in črnega humorja. Odsekane okončine, občutljiv nasilnež, prestrašena dilerja, priklenjena na radiator, kovček z gnusno vsebino, ljubitelj opic, nevarni filozofsko razpoloženi receptor in še več v brutalno smešnem trilerju.

Premiera 14. marca 2012



# festival DNEVI KOMEDIJE

2.–25. marec 2012

ABONMA  
Tekmovalni program

Petek, 2. marec, 19.30  
OTVORITEV FESTIVALA

Molière  
NAMIŠLJENI BOLNIK

Režiser **Mile Korun**  
MGL

Sobota, 3. marec, 19.30  
Patrick Barlow/John Buchan  
39 STOPNIC

Režiser **Jaša Jamnik**  
Špas teater

Petek, 9. marec, 19.30  
D. C. Jackson

MOJE BIVŠE, MOJI BIVŠI

Režiser **Andrej Jus**  
SLG Celje

Sobota, 10. marec, 19.30  
Daniel Glattauer

PROTI SEVERNEMU VETRU

Režiser **Alen Jelen**  
PG Kranj, MG Ptuj

Petek, 16. marec, 19.30  
Vladimir Đurđević

NE STAVI NA ANGLEŽE

Režiser **Gašper Tič**  
Cafe teater

Sobota, 17. marec, 19.30  
Iztok Mlakar

SLJEHRNIK

Režiser **Vito Taufer**  
Gledališče Koper, SNG Nova Gorica

Slovensko ljudsko  
Gledališče Celje

Petek, 23. marec, 19.30

David Mamet  
NOVEMBER

Režiser **Matjaž Zupančič**  
SNG Drama Ljubljana

Sobota, 24. marec, 19.30

Vinko Möderndorfer  
NEŽKA SE MOŽI

Režiser **Jaka Andrej Vojevec**  
SNG Drama Ljubljana

Nedelja, 25. marec, 19.30

ZAKLJUČEK FESTIVALA IN PODELITEV NAGRAD

Po Petru Turriniju  
MAKS SEKS ŠOP ali  
Ni meja za pimpe<sup>9</sup>ka

Režiser **Samo M. Strelec**  
Narodni dom Maribor

VPIS ABONMAJA  
od 20. do 24. februarja 2012

Spremljevalni program

Nedelja, 4. marec, 17.00

Tamara Matevc, Boris Kobal  
POSLEDNJI  
TERMINA(L)TOR

Režiser **Samo M. Strelec**  
Gledališče Koper

Nedelja, 11. marec, 17.00

Po Franu Milčinskem  
BUTALCI

Režiser **Jaka Ivanc**  
Gledališče Koper

Nedelja, 18. marec, 17.00

Iztok Mlakar  
SLJEHRNIK

Režiser **Vito Taufer**  
Gledališče Koper, SNG Nova Gorica

www.slg-ce.si

# PUNČKA – VEČ KOT IGRAČA

Razstava ekskluzivnih ročno izdelanih punčk Dorimu

Foyer SLG Celje, 23. 2. – 25. 3. 2012

Najprej je bila zgodba, iz zgodbe je nastala punčka. Sledile so ji nove in nove punčke in do danes jih je nastalo skoraj dvesto.

Z nenehnim iskanjem in razvijanjem novih tehnik, uporabo in s sestavljanjem materialov ter z izpopolnjeno izdelavo se je razvila serija punčk Dorimu ART, s katero so se punčke Dorimu uvrstile v kategorijo mehkih skulptur. Od ostalih punčk se Dorimu ART punčke razlikujejo po namenoma nekoliko neskladno oblikovanih telescih, odlikuje pa jih podrobna izdelava oblačilc, obrazkov in drugih dodatkov.

Z razstavo, ki bo v SLG Celje na ogled od 23. 2. do 25. 3. 2012, bodo punčke zažarele v novi luči, ki jim podarja umetniško vrednost.

Šest mavričnih vilinov, pav, Zlata vila ... Vsi liki iz *Zgodbe o mali Dorimu*, ki so bili najprej opisani le z besedami in so nato zažarele v barvitih ilustracijah, so zapustili varno zavetje knjižnih platnic in vas bodo pozdravili v živo!



 Slovensko ljudsko  
Gledališče Celje

## Sponzorji in partnerji SLG Celje v sezoni 2011/12

SPONZORJI SLG CELJE

**VEČER**

glavni medijski pokrovitelj



PARTNERJI SLG CELJE



Z vašo pomočjo smo še uspešnejši.  
Hvala!

Jean-Paul Sartre

# THE FLIES

(Les mouches)

Play in Three Acts  
First Slovene Production

Translator **Draga Ahačič**

Author of the adaptation, director and dramaturg **Janez Pipan**

Set Designer **Marko Japelj**

Costume Designer **Leo Kulaš**

Composers **Mitja Vrhovnik Smrekar, Damir Avdič**

Language Consultant **Jože Volk**

Lighting Designer **Andrej Hajdinjak**

Assistant Director **Jaša Koceli**

## CAST

Zeus **Renato Jenček**

Orestes **Blaž Setnikar**

Aegisthus **Rastko Krošl**

The Tutor **Igor Žužek**

Electra **Pia Zemljčič**

Clytemnestra **Lučka Počkaj**

The Old Woman; the Erinye

**Manca Ogorevc**

The Woman; the Third Erinye

**Barbara Medvešček**

The Young Woman; the Second Erinye

**Tanja Potočnik**

Another Young Woman; the First Erinye

**Nina Rakovec**

The First Man; the Dead Man

**David Čeh**

The Second Man; the Dead Man

**Aljoša Koltak**

The Third Man; the Cocoon later

The Butterfly **Branko Završan**

The High Priest; the Dead Man

**Damjan M. Trbovc**

The Child; the Altar Boy

**Matevž Sluga** (guest appearance)

The Idiot **Zvone Agrež**

Palace Guards **Dani Les, Svetislav**

**Prodanović** (guest appearances)

The opening Sartre's poem from his war diaries (*Les carnets de la drôle de guerre, septembre 1939 - mars 1940*) translated by Aleš Berger.

The song *Non Monsieur, je n'ai pas vingt ans* by Henri Gougaud, Gérard Jouannest and Juliette Gréco translated by Branko Završan.

The extract from the novel *Clerambault* by Romain Rolland translated by Janko Moder.

Men's Costumes Made by Franjo Tivatar.

The producers wish to thank SOLINE Pridelava soli d. o. o. (Salt Production Co. Ltd.) that manages Secovlje Salina Nature Park where salt has been harvested in accordance with traditional methods for 700 years.

OPENING 17 February 2012

Janez Pipan wishes to dedicate his production of *The Flies* to Peter Stein and Tadeusz Kantor.



Sartre's second play *The Flies* (1943) is an adaptation of the Electra and Orestes myth. Orestes returns to his native town of Argos. The town is overwhelmed by rubbish and stifled by foul smell reminiscent of its past crimes, and plagued by repulsive horseflies. They symbolize the Erinyes, deities of vengeance, as well as the decaying Argos civilization. Orestes is the son of Agamemnon, king of Argos, and Clytemnestra. Fifteen years prior, her lover Aegisthus deposed and killed Agamemnon, who had won the Trojan War, and took the throne, while instilling the people of Argos with a sense of collective fear of the murder.

Electra incites her brother to take revenge of their father's death and tells him to kill their mother and her lover. After killing Aegisthus and his mother, Orestes comes to know the limitless human freedom. Orestes takes upon himself the consequences of his crime and rids Argos of the flies. In doing so, he does not only voluntarily redeem the people of Argos of their past sins and moral slavery, but also fulfills his sense of justice. *I am doomed to have no other law but my own.* All he wants to attain is his authentic existence without any external or internal pressure.

*The Flies* is a drama about personal and collective freedom. Sartre wrote it during the Nazi occupation and the Vichy regime; it bears an unambiguous message: the usurper, or the occupier (Aegisthus) and his local collaborator (Clytemnestra) have to be eliminated.

This production of *The Flies*, however, brings the action closer to home, to a contemporary Slovenian setting.



