

## Kazalo

<i>Zasedba</i> . . . . .	4
Jean Genet: <i>Pismo Jean-Louisu Barraultu</i> . . . . .	6
<i>Genet v letnicah</i> . . . . .	7
Jean Genet: <i>Kako igrati Balkon?</i> . . . . .	13
Tomaž Toporišič: <i>Genetov Balkon krutosti</i> . . . . .	16
Jean Genet: <i>Dnevni zapiski</i> . . . . .	22
Tibor Hrs Pandur: <i>Kurbišče (s)lepote</i> . . . . .	23
Marie Redonnet: <i>Velika karnevalska parada</i> . . . . .	25
<i>Diego de Brea</i> . . . . .	26
<i>Anja Novak – nova članica našega ansambla</i> . . . . .	27







Dario Varga, Anja Novak

Jean Genet:

# **BALKON** (*Le Balcon*)

Prevod  
**Aleš Berger**

Režija  
**Diego de Brea**

Škof  
**Ivan Peternelj**

Sodnik  
**Ivan Godnič**

Rabelj, Artur  
**Jaka Lah** k. g.

General  
**Dario Varga**

Šef policije  
**Matija Vastl**

Roger; Odposlanec  
**Uroš Kaurin**

Irma, kraljica  
**Romana Šalehar**

Ženska; Tatica; Dekle; Karmen  
**Anja Novak**

Dramaturgija: **Tomaž Toporišič**

Lektura: **Maja Cerar**

Scenografija: **Diego de Brea**

Kostumografija: **Slavica Janošević**

Oblikovanje luči: **Matjaž Brišar**

Oblikovanje zvoka in zvočne kulise:

**Marijan Sajovic**

Vodja predstave: **Janez Pavlovčič**

Šepetalka: Marjeta Bratuš

Lučna mojstra: Matjaž Brišar, David Cvelbar

Tonski mojster: Silvo Zupančič

Asistent tonskega mojstra: Marijan Sajovic

Uporabili smo skladbo *Aranjuez, mon amour*

(Joaquín Rodrigo – Guy Bontempelli)

v izvedbi Amálie Rodrigues

Video tehnik: Dušan Ojdanič

Garderoberki: Slavica Janošević,

Andreja Kovač

Izdelava in predelava kostumov:

Marija Boruta, Roman Androjna

Maskerka in frizerka: Nathalie Horvat

Rekviziterja: Dare Kragelj, Gašper Tesner

Odrski mojster: Boris Prevec

Odrski delavci: Samo Gerečnik, Valerij Jeraj,

Mitja Strašek, Vlado Tot

Ključavničar: Sandi Mikluž

Mizar: Boštjan Kljakič Kim

Izdelava scenografije: delavnice SMG

Ekonom: Ivan Šikora

Čistilki: Ljubica Letić, Nevzeta Šabić

Premiera: 17. maja 2015, spodnja dvorana





Ivan Peternej

# Pismo Jean-Louisu Barraultu

Gent, poletje 1959

Dragi prijatelj!

Vaše pismo, za katero se vam zahvaljujem, me je doseglo tukaj v Gentu. Z *Balkonom* sem imel že precej sranja, in če ga boste režirali ali pa to nameravate storiti, boste tudi vi v isti godlji. (Razen če imate poleg Odéona na razpolago še kakšno drugo dvorano, saj predvidevam, da Odéon ostaja državno gledališče.) Moji drugi komadi še niso gotovi. Delam, ampak po resnici povedano, ne verjamem, da bi se jih dalo igrati. Meni gre za to, da jih pišem in da se pri tem zabavam, seveda pa se samo po sebi razume, da vam bom poslal kopije, takoj ko bodo končani.

Tukaj v Gentu izdelujem akrobatsko točko – ne, nisem jaz tisti, ki bo hodil po vrvi – in v Pariz se vrnem, ko bom končal: obljubljam vam, da se vam oglasim, in lahko se bova dobila, da vam kaj povem o svojem delu.

Še enkrat se vam zahvaljujem. Na svidenje in prijazen pozdrav vam in Madeleine Renaud.

Jean Genet

Prevedla Jana Pavlič



## Genet v letnicah

**1910** Jean Genet se rodi 19. decembra v Parizu. Njegova mati je samska enaindvajsetletnica Camille Gabrielle Genet, ki je po nekaterih virih prostitutka, po drugih guvernanta. Kdo je njegov oče, ni znano, zato fantič dobi materin priimek.

**1911** 28. julija se mati komaj sedemmesečnemu otročiču odreče in ga prepusti javnemu skrbstvu. Z njim izgubi vsak stik. Otroka namestijo v rejniško družino tesarja Charlesa Régnierja in njegove žene Eugénie v podeželskem Alligny-en-Morvanu v osrednji Franciji. Rejniki Jeana krstijo in ga vzgajajo kot katolika.

**1916** Začne se šolati; obiskuje lokalno javno šolo, le nekaj metrov od doma.

**1919** Camille Genet v Parizu komaj tridesetletna umre zaradi gripe.

**1920** Razkrijejo prve Jeanove tatvine – prisvaja si knjige, svinčnike, sladkarije.

**1922** Umre Eugénie Régnier, Jeanova uradna skrbnica pa postane njena hči Berthe.

**1923** Konča osnovno šolo. Čeprav jo opravi z odliko, to pomeni konec njegove formalne izobrazbe. Njegov zakoniti status se spremeni v »domačega pomočnika«, zato mora pomagati pri hiši in pri kmečkih opravilih.

**1924** Zaradi dobrih šolskih ocen je rešen dosmrtnega hlapčevanja na kmetiji; namesto tega ga dajo v uk za tiskarja v École d'Alembert pri Parizu. Že tri dni po prihodu tja zbeži, vendar ga po enem tednu najdejo.

**1925** Jeana premestijo k slepemu skladatelju Renéju de Buxeuilu in njegovi ženi, vendar pri nji ostane manj kakor dve leti. Ob tem, da jima povzroča skrbi s ponočevanjem in uporabo ličil, jima ukrade tudi večjo vsoto denarja, ki sta mu jo zaupala. Zaradi prestopka ga pošljejo na oddelek za otroško psihologijo v bolnišnici Sainte-Anne. Psihiatri menijo, da kaže znake »mentalne šibkosti in nestabilnosti, ki zahteva stalen nadzor«.

**1926** Zaradi različnih prestopkov, med drugim večkratnih pobegov s psihiatrije, kraj in klateštva, najstniškega Jeana – potem ko je prvič v življenju okusil življenje v zaporu (45 dni v ječi v Meauxu) – pošljejo v deški popravn dom Mettray. O tem težkem obdobju, v katerem je prišlo tudi do njegovega spolnega prebujenja, piše v romanu *Čudež vrtnice* (*Miracle de la Rose*).

**1929** Da bi ušel popravnemu domu, se Genet 1. marca, skoraj takoj ko postane polnoleten, pridruži vojski. Služi v inženirskih enotah v Montpellierju in Avignonu in oktobra napreduje v desetarja.

**1930** Premestijo ga v Sirijo, kjer ostane enajst mesecev. To je njegov prvi stik z Bližnjim vzhodom, s katerim bo do konca življenja ostal tesno povezan.

**1931** Po vnovičnem vstopu v vojsko dve leti služi v Maroku.

**1933** Potuje po Franciji in Španiji.

**1934** Znova stopi v vojsko.

**1936** Dezertira. Z lažnimi dokumenti potuje po Evropi: obišče Italijo, Albanijo, Jugoslavijo, Avstrijo, Češkoslovaško, Poljsko, nacistično Nemčijo (kjer se počuti nenavadno tuje) ... Preživlja se z beračenjem, tatvinami in prostitucijo, zato ga vedno znova aretirajo, zaprejo, izženejo. Obdobje opiše v *Dnevniku lopova (Journal du voleur)*.

**1937** Vrne se v Pariz; zaradi različnih prestopkov, zlasti kraj, ga večkrat zaprejo.

**1938** Sodijo mu kot dezertjerju in ga strpajo v vojaški zapor. Nazadnje ga zaradi »nemoralnosti in duševne neuravnovešenosti« nečastno odpustijo iz vojske. Tudi naslednjih nekaj let veliko časa preživi po zaporih.

**1941** V zaporu začne pisati, najprej roman, nato pesnitev *Na smrt obsojeni (Le Condamné à mort)*.

**1942** Na svoje stroške da natisniti *Na smrt obsojenega*.

**1943** Spozna Jeana Cocteauja. V branje mu da rokopis *Naše gospe Cvete (Notre Dame des Fleurs)*. Cocteauja najprej šokira seksualna neposrednost dela, vendar prepozna njegovo kakovost in Genetu pomaga do založnika. Ta tako podpiše svojo prvo avtorsko pogodbo. Še istega leta ga spet aretirajo, saj ga zalotijo pri kraji redke izdaje Verlainovih *Galantnih slavij*. Doleti ga trimesečna kazen, a že tri tedne po izpustu ga spet dobijo pri kraji knjig, s čimer si prisluži nadaljnje štiri mesece za rešetkami.

**1944** Maja v Parizu, v Café Flore, spozna Jean-Paula Sartra. Genetov partner, komunist Jean Decarnin, avgusta pade na barikadah pri osvobajanju Pariza. Genet mu posveti roman *Pompes Funèbres (Pogrebno slavje)*. Pri založbi Arbalète izide njegov prvi roman *Naša gospa Cveta*.

**1945** Založba Arbalète izda tudi zbirko *Chants secrets (Skrivne pesmi)*.

**1946** Izide delno avtobiografski roman *Čudež vrtnice*. V Marseillesu spozna Louisa Jouveta. Pokaže mu prvo različico *Služkinj (Les Bonnes)*. Jovet mu predlaga nekaj pomembnih sprememb, vendar mu obljubi, da bo poskrbel za odrsko realizacijo besedila.



**1947** Izide roman *Querelle de Brest* (*Querelle iz Bresta*).

Aprila sta v pariškem gledališču Athénée v režiji Louisa Jouveta prvič izvedeni *Služkinji*.

**1948** Genetu sodijo zaradi vloma, in ker je povratnik, je obsojen na dosmrtni zapor. Številni ugledni pisatelji, med njimi Sartre, Gide in Cocteau, se zavzemajo za njegovo izpustitev z argumentom, da je Genetova literarna kariera veliko preveč pomembna, da bi ga pustili zgniti v zaporu. Njihovi zahtevi oblasti sčasoma ugodijo in Genetu kazen skrajšajo na tri mesece. To je njegova zadnja zaporna kazen.

**1949** Izide Genetova avtobiografija *Dnevnik lopova*.

V režiji Marcata in Geneta samega je uprizorjen *Poostreni nadzor* (*Haute surveillance*). Izide tudi roman *Pompes Funèbres*.

**1950** Genet režira *Un Chant d'Amour* (*Ljubezenski spev*), 26-minutni črno-beli film, ki prikazuje fantazije homoseksualnega zapornika in njegovega paznika. To je edini film, pri katerem (do konca) sodeluje sam, čeprav po njegovih delih nastane nekaj filmov drugih ustvarjalcev, denimo *Mademoiselle* (*Gospodična*) v režiji Tonyja Richardsona z Jeanne Moreau v glavni vlogi (1966) in *Querelle* Rainerja Wernerja Fassbinderja (1982).

**1951** V ZDA prepovejo njegova dela.

Založba Gallimard začne njegove romane, drame in pesmi izdajati kot *Zbrana dela* (*Oeuvres complètes*).

**1952** Kot prvi del *Zbranih del* z enoletno zamudo izide Sartrova večstostranska študija *Saint Genet, comédien et martyr* (*Sveti Genet, igralec in mučenik*), v kateri se filozof ukvarja z njegovim razvojem od klateža do pisatelja. To delo Geneta dokončno in trdno umesti med najizvirnejše in najpomembnejše sodobne avtorje. Samega pisatelja, ki s Sartrom sicer prijateljuje in mu tudi dá pristanek za objavo eseja, pa močno prizadene in pet let ne napiše ničesar. Pač pa v tem času precej potuje.

**1955** Spozna Abdallaha Bentago, cirkuškega artista vrhovodca, postaneta partnerja in njuno razmerje je eno najpomembnejših v Genetovem življenju. Začne pisati igri *Balkon* (*Le Balcon*) in *Ona* (*Elle*), ki je objavljena šele posthumno.

**1956** Po dolgotrajni tišini se Genet v literarni svet vrne kot dramatik. Objavljen je *Balkon* z naslovnico in nekaj ilustracijami Alberta Giacomettija. Začne pisati tudi eseje o umetnosti, denimo o Rembrandtu, Giacomettiju in o umetnosti hoje po vrvi.

**1957** *Balkon* 22. aprila doživi praiizvedbo v Londonu (Arts Theatre Club), in sicer v režiji Petra Zadeka. Genet s predstavo ni zadovoljen, saj se mu zdi preveč všečna in

realistična, zato pred premiero povzroči škandal z zahtevo po njeni odpovedi. Premiere si ne more ogledati, saj mu policija ne dovoli vstopa v gledališče.

**1959** 28. oktobra doživijo v Théâtre de Lutèce v Parizu praižvedbo *Črnci* (*Les Nègres*).

**1960** *Balkon* 3. marca premierno uprizorijo v gledališču Circle in the Square v New Yorku. Doživi 672 ponovitev in prejme nagrado obic. Maja ga prvič uprizorijo tudi v Franciji; v pariškem Théâtre du Gymnase ga režira Peter Brook.

**1961** Genet napiše igro *Les Paravents* (*Paravani*), vendar obvelja za preveč subverzivno, da bi jo bilo mogoče postaviti na oder.

**1963** Premiero doživi filmska priredba *Balkona*, ki jo z avtorjevim privoljenjem režira Joseph Strick, v njej pa nastopijo Shelley Winters, Peter Falk, Lee Grant in Leonard Nimoy.

**1964** Abdallah Bentaga nepričakovano naredi samomor. Genet oznani, da se ne bo več ukvarjal z literaturo.

**1967** Genet je po partnerjevi smrti še vedno v depresiji. Tudi sam se skuša ubiti. Po neuspelem poskusu samomora za dlje časa odpotuje na Japonsko. Potovanje učinkuje kot preporod.

**1966** V Théâtre de l'Odéon le postavijo delo *Les Paravents*. Predstavo pospremi demonstracije kadetov vojaške akademije Saint-Cyr, ki nasprotujejo »nedomoljubnemu« prikazovanju vojakov.

**1968** Genet potuje po Daljnem in Bližnjem vzhodu, zaradi novic o študentskih protestih pa se vrne v Pariz. Pisati začne politične eseje in članke, prvi med njimi je »Les Maîtresses de Lénine« (»Leninove ljubice«) v reviji *Le Nouvel Observateur*, poklon Danielu Cohn-Benditu. Istega leta prvič obišče ZDA. Ker zaradi »spolne iztirnjenosti« ne dobi vizuma, vstopi ilegalno prek Kanade. Za *Esquire* poroča o demokratski konvenciji, sodeluje v protestih in demonstracijah proti vojni v Vietnamu.

**1970** Črni panterji Geneta zopet povabijo v ZDA. Njihovo povabilo sprejme (spet mora vstopiti prek Kanade) in ima med trimesečnim bivanjem tam več predavanj. Udeleži se sojenja njihovemu voditelju Hueyju Newtonu. Istega leta obišče tudi palestinska begunska taborišča. Tam namerava preživeti le nekaj dni, ostane pa šest mesecev in se pri Amanu skrivaj sreča s palestinskim voditeljem Jaserjem Arafatom; ta ga prosi, naj pričuje o palestinski tragediji.

**1972** Po štirih potovanjih na Bližnji vzhod Geneta v Jordaniji aretirajo in ga izženejo



iz države. Umakne se v Pariz. Vedno bolj je politično aktiven. Začne se dejavno zavzemati in demonstrirati za pravice severnoafriških imigrantov. Loti se tudi knjige *Un Captif amoureux (Zaljubljeni jetnik)* o svojih izkušnjah v Palestini in med Črnimi panterji; objavljena bo posthumno.

**1974** Na predsedniških volitvah podpre kandidata levičarske koalicije François Mitteranda.

Izide Derridajev *Glas*, posvečen Heglu in Genetu. To je po Sartrovem *Svetem Genetu* že drugo delo o pisatelju izpod peresa enega od vodilnih filozofov.

**1976** Loti se scenarija za film *La Nuit venue (Ko pride noč)*, ki govori o prvih dneh mladega maroškega priseljenca v Parizu. V navdih mu je Mohamed el Katrani, njegov zadnji partner, ki ga je spoznal leto prej v Tangierju.

**1977** V članku »Violence et brutalité« (»Nasilje in brutalnost«), objavljenem v *Le Monde*, izrazi solidarnost z akcijami RAF. Spis naleti na zelo deljene odzive.

**1978** Tik pred začetkom snemanja brez utemeljitve odstopi od filma *La Nuit venue*. Do podobnih dogodkov pride še pri nekaj projektih.

**1979** Diagnosticirajo mu raka na grlu. Kemoterapija mu izpije moči in upočasni njegovo delo, mu pa za nekaj let podaljša življenje.

**1982** Od tega leta dalje pa do smrti večino časa preživi v Maroku. Genet povzdigne glas ob pokolu Palestincev, ki ga krščanski falangisti zagrešijo v Sabri in Šatili in katerega posledice si kot eden prvih zahodnjakov ogleda na lastne oči, saj je ob dogodkih ravno v Bejrutu: objavi svoj najpomembnejši politični članek *Quatre heures à Chatila (Štiri ure v Šatili)*, v katerem piše o grozotah, ki jim je bil priča.

**1983** Čeprav se le še redko pojavi v javnosti, 19. decembra na povabilo avstrijskega filozofa Hansa Köchlerja na otvoritvi razstave o pokolu v Sabri in Šatili, ki jo je na Dunaju pripravila IPO, Mednarodna organizacija za napredek, bere odlomke iz svojega dela.

Francosko Ministrstvo za kulturo mu podeli nacionalno nagrado za literaturo.

**1984** Še zadnjič obišče Jordanijo. Ponovitev raka.

**1986** Jean Genet 15. aprila zaradi raka na grlu umre v Parizu, star 75 let. Smrt ga preseneti med korekturami njegove zadnje knjige, *Un Captif amoureux*. Pokopan je v Maroku. Izide *Un Captif amoureux*.

Pripravila T. M.

### Uprizoritve Genetovih del na slovenskih odrih:

- *Služkinji* (prevedel Bruno Hartman), režija Franci Križaj, 10. 4. 1969, Drama SNG Maribor
- *Služkinji* (prevedla Radojka Vrančič), režija Iztok Tory, 3. 6. 1969, AGRFT
- *Poostreni nadzor* (prevedel Stanko Potisk), režija Iztok Tory, 7. 1. 1972, PDG Nova Gorica
- *Balkon* (prevedel Aleš Berger), režija Janez Pipan, 20. 1. 1988, Slovensko mladinsko gledališče
- *Služkinji* (prev. R. V.), režija Damir Zlatar Frey, 18. 1. 1989, Koreodrama Ljubljana (uprizorjeno na Biotehniški fakulteti v Ljubljani)
- *Poostreni nadzor* (prev. S. P.), režija Damir Zlatar Frey, 1. 2. 1992, Koreodrama Ljubljana (uprizorjeno na Biotehniški fakulteti v Ljubljani)
- *Služkinji* (prev. R. V.), režija Jagoda Vajt, 29. 2. 1996, MGL
- *Služkinji* (prev. R. V.), režija Matjaž Zupančič, 12. 12. 1996, PGK
- *Balkon* (prev. A. B.), režija Damir Zlatar Frey, 22. 12. 1996, Koreodrama Ljubljana (uprizorjeno v Viteški dvorani Križank)
- *Služkinji* (prev. R. V.), režija Janusz Kica, 26. 1. 1997, Narodni dom Maribor
- *Služkinji* (prev. R. V.), režija Diego de Brea, 2. 3. 2007, SNG Drama Ljubljana
- *Splendid* (prevedel Aleš Berger), režija Senka Bulić, 12. 11. 2011, Mini teater Ljubljana
- *Splendid* (prev. A. B.), režija Primož Ekart, 17. 6. 2012, Imaginarni in EPK Maribor (pod naslovom *Hotel Splendid* uprizorjeno v garaži hotela Orel v Mariboru)
- *Ona* (prevedla Živa Čebulj), režija Tatjana Peršuh, 22. 3. 2013, LGL (uprizorjeno v Kulturnici LGL, v okviru projekta mladih gledaliških ustvarjalcev BiTeater)
- *Služkinji* (prev. R. V.), režija Vinko Möderndorfer, 20. 9. 2013, SMG Ljubljana

Besedila Jeana Geneta so bila (ob tekstih drugih avtorjev) uporabljena tudi v predstavi:

- *650 (izkušenj zgodovine telesa, ki še ni bilo oropano)*, idejna zasnova in koreografija Teja Reba in Loup Abramovici, 22. 1. 2010, Zavod Exodos (uprizorjeno v Mestni elektrarni Ljubljana)

Jean Genet

## Kako igrati *Balkon*?

V Londonu, v Arts Theatre, so *Balkon* – videl sem ga – igrali slabo. Slabo so ga igrali tudi v New Yorku, Berlinu, Parizu – tako so mi povedali. V Londonu se je režiser namenil, da bo zdelal le angleško monarhijo, zlasti kraljico, in se v prizoru z generalom in konjem ponorčeval iz vojne; na prizorišču – žičaste ograje.

Žičaste ograje v razkošnem bordelu!

V New Yorku je režiser meni nič, tebi nič odstranil vse, kar zadeva revolucijo.



Ivan Godnič, Anja Novak, Jaka Lah

Berlin: prvi režiser, nekakšen pruski kaporal, je prišel na misel, da je napravo, s katero gospa Irma gleda in posluša, kaj se dogaja v njenih salonih, spremenil v nekakšno barvno televizijo, na kateri naj bi gledalci videli, kar gospa Irma opisuje. Še ena njegova ideja, tevtonska: vsi nastopajoči v kostumih iz leta 1900.

Pariz: general je admiral ali član akademije. Gospa Irma, hočem reči, igralka v tej vlogi, noče nastopiti, ko se dvigne zastor, in zahteva, naj že od prvega prizora naprej govori Karmen. Igralki spreminjata besede, režiser šari po besedilu.

Na Dunaju, v Baslu, ne vem več, kje, ali pa nisem nikdar vedel.

\*

Vrtljivi oder – v Parizu – je bil bedarija: hočem, da si slike sledijo in da se prizorišča premeščajo z leve v desno, kot bi šla drugo v drugo. Moj namen je vendar jasen.

\*

V prvih štirih slikah je skoraj vse igrano pretirano, vseeno pa so mesta, kjer naj bo ton naravnejši, saj bo tako naredil pretiranost še bolj napihnjeno. Vendar: nobenega dvoumja, ampak tona, ki si nasprotujeta.

Pač pa je treba od prizora med gospo Irmo in Karmen pa vse do konca iznajti ton pogovora, ki bo neprenehoma dvoumen, neprenehoma na meji lažnega.

Ali so občutja nastopajočih, kakršna povzročajo položaj, hlinjena ali resnična? Je proti koncu igre jeza šefa policije na tri postave hlinjena ali resnična? Obstajajo uporniki v bordelu ali zunaj njega? Do konca je treba ohranjati dvoumje.

\*

Pisec igre bi – in ravno v zvezi z zadnjim prizorom – močno želel, naj se ne črta in ne krajša nobena razlaga pod pretvezo, da bo tako šlo hitreje, ali jasneje, ali da je bilo že vse povedano, ali da je občinstvo že takó razumelo, ali da se dolgočasi.

\*

Igralki ne smeta nadomeščati besed, kot so kupleraj, kurbišče, ciparna, fukalnica itn., z bolj izbranimi. Lahko odklonita, da bi igrali v moji igri – bojo pa moški. Če ne, naj se pokorita mojim stavkom. Prenesel bi, da izrečeta besede nazaj ali v latovščini.

\*

Poskusi naj se občutiti rivalstvo, ki se zanj zdi, da vlada med Irmo in Karmen. Hočem reči: kdo vodi – hišo in igro? Karmen ali Irma?

\*

Prišel sem na misel, da tri osrednje postave štokljajo na visokih koturnih. Kako bojo igralci to zmogli, ne da bi se zvrčali in ne da bi se zapletali v vlečke in čipke svojih oblek? Naj se naučijo.

\*

Razume se, da mora biti na začetku igre Irmin kostum zelo asketski. Lahko celo mislimo, da žaluje. Šele v prizoru s Karmen se bo nališpala in oblekla tisto dolgo obleko, ki bo ob pomoči nekaterih okraskov v prizoru na balkonu postala kraljičina oprava.

\*

V nasprotju s tem, kar je bilo narejeno v Parizu, naj bojo tri postave (škof, sodnik, general) oblečene v uniforme ali obleke, ki so v navadi v deželi, kjer se igra uprizarja. V Franciji naj torej sodnik spominja na naše porotno sodišče in ne na olasuljene sodnike; general naj ima čepico z zvezdicami ali s hrastovimi listi in ne admiralski klobuk. Kostumi naj bojo pretirani, a prepoznavni.

\*

Da ne bom ves čas govoril le slábo: v Londonu, na primer, se je režiser domislil, da je



igralka, ki je predstavljala konja, med eno svojih tirad s koščkom premoga zaljubljeno risala brčice generalu.

\*

Fotografi v zadnji sliki morajo biti oblečeni in se vesti kot najbolj izzivalna mladež v deželi, kjer – in kadar – se igra uprizarja. Leta 1966 bi morale v Franciji to biti usnjene črne bluže in kavbojke.

Treba je iznajti tip revolucionarja in ga potem naslikati ali zgnesti na masko, kajti niti med lyonskimi protestanti ne vidim nikogar, ki bi imel dovolj dolg, žalosten in odljuden obraz, da bi igral to vlogo. Negibnost mask bi se prav dobro prilegla. A naj se v tem prizoru nič ne črta.

\*

Kratki trenutki samote med Irmo in šefom policije naj odsevajo staro nežnost. Ne vem, zakaj.

\*

Vsega tega, kar sem napisal, seveda ne naslavljam bistremu režiserju. Ta bo že znal svoj posel. Ampak drugi?

\*

Še nekaj: ne igrajte te igre, kot bi bila satira na to ali ono. Je – in naj bo torej igrana kot – veličanje podobe in odseva. Njen pomen – satiričen ali pa ne – se bo izrazil le v tem primeru.

### **Opomba**

Izmišljena predstava nekega dejanja, neke izkušnje, nas navadno odvezuje, da bi ju poskušali dopolniti v resničnosti in v nas samih.

»Problem nekakšnega nereda – ali zla – ki je bil razrešen na deskah, naj bi v resnici več ne obstajal, saj je po dramatiških konvencijah našega časa gledališka predstava lahko le predstava nekega dejstva. Preidimo torej na drugo stvar in naj naše srce pólje ponosno od trenutka, ko smo se postavili na stran junaka, ki je iskal – in našel – rešitev.«

Takole spravljivi duh neprestano šepeta gledalcem. A nobeno nakazano vprašanje se ne more razrešiti v umišljenem, še posebej ne, če si razplet prizadeva k popolnemu družbenemu redu. Narobe: naj se na odru razleže zlo, naj nas razgali, zbega, če se da, in naj najdemo zavetje le v samem sebi.

Umetnikova – ali pesnikova – naloga ni, da bi našel praktično razrešitev problemov zla. Pristane naj, da je preklet. Pogubil bo dušo, če jo ima, a nič zato. A zato bo delo dejavna eksplozija, dejanje, na katero se bo občinstvo odzvalo, kot se bo moglo in znalo. Če se v umetniškem delu mora prikazati dobro, je to po zaslugi zmožnosti, da poje, ki bo edina poveljčala predstavljeno zlo.

Nekateri pesniki današnjih dni se predajajo na moč čudnemu opraviču: opevajo narod, svobodo, revolucijo itn. in jih s tem zabrišejo in nato pribijejo na abstraktno nebo, kjer postanejo – osupli in uplahneli – skažena ozvezdja. So breztelesni in zato nedotakljivi. Kako se jim približati, jih ljubiti in živeti, ko pa so jih poslali tako strašansko daleč? Ko so zapisani – in nemalokrat zelo razkošno – postanejo sestavni znaki neke pesmi, in ker je poezija nostalgija in ker spev izniči svoj povod, naši pesniki ubijajo, kar bi radi oživili.

Mogoče sem nejasen, kaj?

Iz uvoda k drugi izdaji *Balkona* leta 1962.  
Prevedel Aleš Berger

**Tomaž Toporišič**

## **Genetov *Balkon* krutosti**

### **I. Nevralgična točka pisav 20. stoletja**

Genet je nevralgična točka pisav mislecev dvajsetega stoletja, kot so Jean-Paul Sartre (*Sveti Genet, igralec in mučenik*), Georges Bataille (*Literatura in zlo*), Jacques Lacan (seminar »O Genetovem *Bakonu*«), Lucien Goldmann (»Realističen komad: Genetov *Balkon*«) in Jacques Derrida (*Glas*). Hkrati pa tudi predmet različnih prisvajanj: Martin Esslin, avtor prelomne knjige *Gledališče absurda*, je Genetovi igri *Balkon* in *Črnci* razlagal s pomočjo svojega pojma gledališče absurda; Robert Brustein ga je interpretiral skozi Artauda in njegovo gledališče krutosti. Današnji teorija *queer* in študiji spola ga (tako kot njegova trenutno najbolj odmevna raziskovalka Agnès Vannouvong) interpretirajo skozi hibridnost spolnih identitet in inverzije spolov.

Prav slednji dve liniji, ki Geneta povezujeta z Artaudom, hkrati pa tudi s Foucaultom in Judith Butler, sta z današnje perspektive zanimivi. Genetova pisava je performativna, postrealistična in postibsenovska, je neulovljiva, »alkimistična, primitivna, mesijanska« (Brustein). Posejana je z rituali in ceremonijami, ki so nadvse nenavadni, dekonstrukcijski, polni iger in preoblek. Genetove igre naseljujejo hibridne identitete, za katere je značilna veriga protislovnosti in kontrastov. In pa odslikave realnosti v nizu konveksnih in konkavnih ogledal, ki jih »sveti Genet« nastavlja družbi.

Agnès Vannouvong zato zapiše, da se Genetovo gledališče usmerja v vode, v katerih se normalnost subvertira, predstave o spolni identiteti pa se dinamizirajo, tako da nastane stanje, v katerem se temeljno zamajajo vsi realistični načini predstavljanja, hkrati pa tudi naše predstave o družbenih normah. Genet proizvaja vedno nove in nove simulakre realnosti, ki so v svoji postrealističnosti velikokrat resničnejši in usodnejši od resničnosti same. Zato v opombah ob *Balkonu* zapiše:

... naj se na odru razleže zlo, naj nas razgali, zbeга, če se da, in naj najdemo zavetje le v samem sebi.

Umetnikova – ali pesnikova – naloga ni, da bi našel praktično razrešitev problemov zla. Pristane naj, da je preklet. Pogubil bo dušo, če jo ima, a nič zato. A zato bo delo dejavna eksplozija, dejanje, na katero se bo občinstvo odzvalo, kot se bo moglo in znalo. Če se v umetniškem delu mora prikazati dobro, je to po zaslugi zmožnosti, da poje, ki bo edina poveljčala predstavljeno zlo. (prevedel Aleš Berger)

### **II. Gledališče in smrt**

Gledališče je za Geneta neposredno povezano s smrtjo. V gledališkem dogodku moramo, kot zapiše v pismih Rogerju Blinu, »v ustih začutiti okus pepela in vonj po gnilobi«:

Oder in življenje postavljamo v nasprotje, zato ker čutimo, da je oder kraj blizu smrti, kjer je mogoča vsa svoboda. Sicer pa mora glas igralcev priti samo iz grla: to je glasba, kakršno je težko najti. Njihova maska jim bo s tem, ko jih bo spremenila v »druge ljudi«, omogočila vse drznosti: ne bodo več družbeno odgovorni, odgovorni bodo nekemu drugemu Redu.<sup>1</sup>

Ali ko artaudovsko spregovori o igralcih in smrti:

Ne dovolite igralcu, da se spozabi, razen če se spozabi tako daleč, da se poščije na publiko. Treba jih je prisiliti, da – takrat, ko nimajo teksta – sanjajo o smrti svojih otrok ali o smrti ljubljene matere ali da jih je kak ropar okradel ali da jih občinstvo vidi gole.

### III. Institucionalni izobčenec in estetski revolucionar

Genet je posebna vrsta institucionaliziranega izobčenca: kanoniziran kot del repertoarja Comédie-Française, zbrana dela v zbirki *Le Pléiade*, dokončno priznan že leta 1952 s Sartrovo knjigo *Sveti Genet*, a je vedno znova izpadal iz šolskih učbenikov in s seznama obveznega čtiva, tako da nikoli ni zares postal del kanoniziranega sistema neproblematičnih klasikov. Res pa je, da se je že kmalu po Brookovi pariški premieri *Balkona* leta 1960 zgodil paradoks, ki ga v kritiki prav te uprizoritve opiše Roland Barthes:

Genet je prepotoval pot od [malih gledališč, op. p.] *Rive Gauche* (Levega brega) reke Sene do velikih gledališč na bulvarjih: doživel je usodo vseh avantgardnih gledališč – neizogibna usmrtitev, ki se je zgodila z dnem, ko ga je začela priznavati publika, s katero je želel prekiniti. To priča o dejstvu, da objem nadležnega tekmeca kot sredstvo za utišanje nasprotnika ni samo stvar politike. Lahko postavimo trditev, da je prav *Balkon* izvršil neovrgljivi zakon: neizogibno je bilo, da se Geneta nekega dne aklimatizira – in ta dan je prišel.

Toda Genet je bil tudi po tem avtor, ki je buril duhove s svojimi političnimi in estetskimi revolucijami, razliko med katerimi je v enem izmed intervjujev strnil v naslednjo lucidno misel:

To, čemur pravimo poetične ali umetniške revolucije, niso ravno revolucije. Ne verjamem, da spreminjajo red sveta. Tudi našega pogleda na svet ne spreminijo. Izostrijo ga, dopolnijo ga, ga naredijo kompleksnejšega, vendar ga ne spreminijo, kot to stori družbena ali politična revolucija. Če bova med pogovorom še naprej govorila o »umetniški revoluciji«, je dobro, da se razumeva, da uporabljava malce utrujen in len izraz. Kot sem vam že dejal, politične revolucije redko sovpadajo z umetniškimi, lahko bi celo rekel, da nikoli. Kadar revoluciji uspe popolnoma spremeniti družbo, se znajde pred naslednjim problemom: dati tej revoluciji določen izraz, jo

<sup>1</sup> Vse citate, ob katerih ni naveden prevajalec, je poslovenila Jana Pavlič.

izraziti na najustreznejši način. Zdi se mi, da se vsi revolucionarji poslužujejo vseh najbolj akademskih sredstev družbe, ki so jo pravkar sesuli ali ki bi jo radi sesuli. Vse se odvija tako, kot da bi si revolucionarji govorili: »Režimu, ki smo ga pravkar sesuli, bomo pokazali, da znamo enako dobro kot on.« Tako posnemajo akademizme, oponašajo uradno slikarstvo, uradno glasbo. Šele veliko kasneje se odločijo za tako imenovano kulturno revolucijo, in takrat se občasno obrnejo ne več na akademizem, ampak na tradicijo in na nove oblike, ki izhajajo iz nje.

Prav v zadnjem desetletju pa se je (najbrž v povezavi z »metodološkimi revolucijami«) spet povečala znanstvena žeja po proučevanju Genetovega opusa, ki se kar naenkrat zdi nadvse primeren za raziskave enakosti med spoloma, za analize politike spola, krhkosti spolnih identitet, večspolne nravi njegovih junakov, ki jih ne moremo zvesti na kategorije bodisi moškega bodisi ženske. Spoli njegovih junakov se vedno znova redefiniirajo, so kot meje znotraj semiosfere, ki obstajajo zato, da bi se jih prestopilo. Genetov opus priča o tem, da je kategorije moškosti in ženskosti treba zmeraj znova redefiniirati, tokrat ne znotraj esencialistične logike, ampak s sociokulturnega vidika, npr. skozi lik travestita, ki pri Genetu vedno znova preči meje, je moški, ki je podoben ženski, ali ženska, ki je podobna moškemu. V bistvu so družbeni in spolni vzorci nestabilni, iz heteroseksualnega se hitro lahko premaknemo v homoseksualno.

Kot v intervjuju za dnevnik *L'Humanité* ob stoletnici Genetovega rojstva izpostavi Agnès Vannouong, je ranljivost, lomljivost pri Genetu nekaj ontološkega. Zanimajo ga razpoke, lomi in zlomi. Prav zaradi te lomljive občutljivosti so njegove drame in proza enako dostopne in v enak užitek za zelo različne ciljne skupine: intelektualce, črnce, Palestince, vse človeštvo.

#### IV. Genet gledališčnik

Kljub svoji vsestranskosti, ki sega od poezije, proznih del, dramatike do esejev in političnega aktivizma, je prav gledališče kot celosten fenomen (kot v spisu *Gledališče: pravljična igra brez replike* poudarja velik poznavalec njegovega dela Bernard Dort) »v samem središču njegovega dela. Zavzema največji delež (šest objavljenih tekstov in vsaj še štiri neobjavljene). Vendar v njem ni prisotno kot nekaj gotovega, temveč kot naloga ali področje, ki ga je treba šele osvojiti. Je predmet številnih poskusov in samo mesto izziva, radostna destrukcija.«

Kljub temu, da je Genet vztrajno zatrjeval, kako da je prišel do gledališča čisto naključno, je bil najprej njegov zavzet gledalec in se je od njega odvrnil šele po tem, ko je že napisal *Balkon* in postal uveljavljen dramatik. Že pred *Služkinjama* (1946) je napisal vsaj dve drami, *Héliogabala* (*Elagabal*), ki ga je namenil Jeanu Maraisu, in prvo verzijo *Poostrenega nadzora*.

Potem Genet zapade tipično samosvojemu ambivalentnemu odnosu do gledališča in dramatike, postane večni nezadovoljnej z uprizoritvami svojih del in dvomi v njihovo kakovost, še bolj pa v kakovost režiserjev. Pa vendar je daleč od tega, da ga uprizoritve sploh ne bi zanimale. Gledališče ga je očitno oplazilo zelo usodno; včasih hodi na vaje, odziva se s pismi režiserjem ali igralcem. Prav ob uprizoritvah *Balkona* se celo prepira:



npr. s Petrom Zadekom ob postavitvi v Londonu leta 1957. Iz Grčije piše Bernardu Frechtmanu:

Potem ko sem prebral precej člankov, vaših pisem, si ogledal nekaj fotografij *Balkona* (ki ga je uprizoril Brook v Parizu leta 1960), sem prišel do sklepa, da to ni dobra predstava. [...] Blin je tisti – tako sem začutil iz kritik *Črncev* in ob pomoči fotografij –, ki je najbolj razumel, kaj sem čutil: brzdana delirij, ki se upira.

Fascinirata ga ideja gledališča in proces izdelovanja, ne pa sam izdelek. Sicer pa nad Brookovo uprizoritevijo ni bil navdušen niti veliki semiolog Roland Barthes, ki je izpostavil prav diametralno nasprotnost med Genetovim *Balkonom* in Brookovo inscenacijo:

Kot vedno je forma v gledališču v celoti odgovorna za vsebino. Z vsemi zastori in pomočnicami madame je *Balkon* v Brookovih rokah postal nič več kot igra o grehah, pač v pomenu, kot to besedo razumejo dobromisleči. Genetov *Balkon* je razkrival tragično igro samega bistva obstoja [...], spraševal se je o eksistencialnih vrednotah, o dobrem. *Balkon* Petra Brooka zvede ta spraševanja na raven skrajno pomanjšanih dimenzij družbe, ki je presenečena, ko mora vstopiti v javno hišo, presenečena, da v njej posluša »filozofijo« madame ...

Včasih je Genet že kar obseden z ontologijo in fenomenologijo gledališča. Vztrajno se vrača k temu, kaj razume pod pojmom in pojavnostjo gledališča, kaj bi moralo to biti ali kaj bi lahko bilo: piše predgovore (ki so velikokrat posledica razočaranj nad uprizoritvami), npr. »Kako igrati *Služkinji*« in »Kako igrati *Balkon*«. Prav ti zapisi nas še dodatno vpeljujejo v skrivnosti tehnopoetike intimnosti Genetove »etike in estetike« (Dort):

Čeprav se nisem veliko ukvarjal z gledališčem, se mi zdi, da sploh ni pomembno množiti števila predstav, da bi jih videlo (?) čim več gledalcev, ampak delati poskuse – ki bi jih imenovali vaje –, ki bi se iztekli v eno samo predstavo, katere intenzivnost bi bila tako močna, njen doseg tako velik, da bi s tistim, kar bi zanetila v vsakem od gledalcev, lahko osvetlila tudi tiste, ki predstave niso videli, in bi v njih povzročila zbeganost.

[...]

Menim, da ne bi smeli misliti na več kot na štiri ali pet ponovitev. V resnici igralci, če bodo šli dovolj globoko vase, več ne bodo zdržali. Tako se mi vsaj zdi. Vse druge ponovitve bodo le blede odsevi. Tako si mislim. Sicer pa – ali je to sploh pomembno? Ena sama res dobra predstava bi morala biti povsem dovolj.

## V. Gledališče kot poetičen zažig

Genetovo gledališče je antimimetično, napada vsakdanjost, običajni red stvari. Zaveda se, da v družbi vlada sla po poblagovljenju, obvladovanju neznanega. Zato v *Balkonu*

pokaže, da je prva posledica revolucije sesutje rituala bordela, ki pa ne služi temu, da bi to prakso ukinito, ampak jo – nasprotno – samo še okrepi, uzakoni. Zato Genet v pismu Bernardu Frechtmanu poleti 1960 zapiše, da je *Balkon* le »zgodba, ki je povedana kot resnična v nekem bordelu«. Podobno je z uporom v *Paravanih*: ustaljeni red se sesuje samo za trenutek, s čimer omogoči nastanek še bolj rigoroznega reda.

Gledališče mora biti kot artaudovska kuga, ki bo (kot zapiše v pismu Rogerju Blinu) skozi uprizoritev vsilila »nekakšen poetičen zažig, ki bi učinkoval na nekaj tisoč Parižanov«. Ali: »Hotel bi, da je tako močno in tako gosto, da s svojimi podaljški osvetli svet mrtvih – milijarde milijard – in svet živih, ki bodo šele prišli (ampak to je manj pomembno).« Bernard Dort opozarja, da je Genetovo gledališče posebne vrste antigledališče, ki je bolj kot Brechtu (ne glede na to, da se je z njim resneje ukvarjal šele po tem, ko je napisal že vse igre) blizu Artaudu:

Zavrača vsakršno spokojnost. Prepoveduje mu katarzo. Postavlja se nasproti Aristotelu (tudi tu se približa Artaudu) in se oddalji od Brechta, ki je bolj aristotelovski, kot se zdi, in s katerim se je pošalil v *Paravanih*, ko je *Kavkaški krog s kredo* označil »kot nemško opereto, ne vem več, katero že«; zavrača vsakršno »dramsko rešitev«, ki »stremi k dopolnjenemu družbenemu redu«. Pravljična igra se po Genetu ne konča v vrtiljaku odsevov in podob, v buketu ognjemeta. Očara nas kot v pravljicah, zato ker se znajdemo »goli [...], kolikor se le da zblojeni, in se lahko zanesemo le sami nase«.

## VI. Genetov poststrukturalistični *Balkon*

Izdaja prve verzije *Balkona* leta 1956 je pomenila konec šest let trajajoče Genetove krize, ki je bila hkrati umetniška in eksistencialna. O njej je kasneje, v nekem intervjuju, z nekoliko pretiravanja pripomnil, da je »v tem bednem stanju, v tej neumnosti, ki je predstavljala njegovo življenje, ostal šest let: odpri vrata, prižgi cigareto ...«. V tistem času je izjavil veliko stvari, med drugim tudi to, da namerava popolnoma prenehati ustvarjati za gledališče. No, paradoksalno je prav *Balkon* njegova najbolj dodelana in dodelovana dramska mojstrovina. Prva verzija je nastala v nekaj mesecih, kasneje pa so v večjih časovnih obdobjih nastale še štiri. Prva je nosila naslov *Španija* in je imela v primerjavi z devetimi slikami, ki jih poznamo danes, štirinajst slik. Med njimi je zgolj tista o generalu dobila že skorajda dokončno podobo. Pot od prve do končne verzije je vodila od osrediščenja na glavno osebo (Irmo) k osrediščenju na prostor: veliki balkon ogledal. Nastala je zgodba o ogledalnih odslikavah, ki niso narcistične in všečne, ampak razgaljajo: osebe, družbo, gledališke stroje ...

Genetov »poststrukturalistični« *Balkon* drsečih označevalcev brez označencev je hiša iluzij v več pomenih, iz katerih izluščimo dva: bordel in gledališče oziroma gledališki oder. Njegova liminalna narava je kot nekakšen decentraliziran prostor svetega, ki je hkrati profano. Je hkrati realen in fikcijski. V gledališču oziroma v času predstave pa se nujno spremeni v fiktivno in referenčno resničnost, znotraj katere osebe-igralci in gledalci v istem prostoru prisostvujejo neki posebni transformativni izkušnji. Tako

bordel kot gledališče za svoje poslanstvo potrebujeta kostume, rekvizite, kreacijo likov in igranje vlog.

Genetov dramski prostor s številnimi ogledali samo še stopnjuje to gledališko oziroma teatralizirano maškarado. Kot taka Genetova igra lacanovsko spregovori o vseprisotni teatralnosti današnjega sveta, ki smo ji podvrženi vsi. Klienti vstopajo v bordel, da bi našli iluzije zadovoljlitve svojih psiholoških in seksualnih potreb. Vstopajo z jasnim namenom, da bi vsaj začasno realizirali svoje lastne fantazije, hkrati pa tudi fantazije občinstva. Kot poudarja Christopher Innes, Genet »preobrne ustaljeno enačbo med videzom in bistvom na glavo. Umetna podoba oziroma videz postane esenca sama.« Kostumi in maske zaradi želje klientov, da bi utelesili bistvo arhetipov, učinkujejo kot nekaj realnega:

GENERAL: [...] *Pogleda se v ogledalo.* Wagram! General! Vojščak in paradnik sem, njun čisti videz. Za menoj ni ničesar, nobenih čet. Samo prikažem se. Bojeval sem se, nisem umrl, trpel sem, nisem umrl, napredoval in ne umrl, vse z mislijo na ta trenutek, ko se bliža smrt.

Lažni general kot oseba, ki jo zanima le videz, kakršnega razbira v ogledalih, čista pojavnost prikazni generala. Klient, ki doseže zadovoljitev in izpolnitve s pomočjo popolne maškarade. To napačno prepoznanje – povedano s pomočjo teorije znakov – izbriše razliko med klientom in idealno podobo, označevalcem in označencem, referentom in referenco. In če to povežemo z Lacanom, ugotovimo, da je General (tako kot tudi drugi klienti, ki naseljujejo Genetov *Balkon*) podvržen želji subjekta, da bi ponovno odkril idealno podobo, pri čemer ga žene narcizem.

Ta želja je prikazana v gledališču, za katero je značilna vizualna odsotnost spolnega akta. S tem izzove gledalca, da v dejanjih klientov prepozna lastne instinkte in mehanizme, ki ga ženejo tudi v »privatnem« življenju zunaj gledališča: Genetove erotične gledališke užitke prepozna kot lastne užitke, ki so pomagala za to, da lahko normalno funkcioniramo znotraj sodobne družbe. Občinstvo je tako podvrženo procesu, ki ga na nekaterih točkah razkriva v precej paradoksalni in neprijetni situaciji. To natanko locira Christine Boyko-Head v eseju *Mirroring the Split Subject: Jean Genet's The Balcony*:

Genetovi ostali klienti, publika, so podvrženi enakemu procesu. Na blagajni prodajo svojo vsakdanjo resničnost in prostovoljno vstopijo v pomlajajoči, a iluzijski prostor gledališča. Ne brez podobnosti z dramskimi osebami se morajo soočiti z neprimernimi odsevi, saj se njihova želja, da bi podobe užili v intimi, nikakor ne more uresničiti. Kajti gledališče je kolektivna oblika umetnosti. In igralci občinstvo opozarjajo na dejstvo, da smo sužnji jezika in diskurza znotraj univerzalnega gibanja, v katero so njihovi položaji vpisani že ob samem rojstvu, pa četudi samo s pomočjo njihovih imen. Življenje in umetnost sta vpisana kot napetost med označevalcem in označencem, simbolnim in imaginarnim. Tako vstopnica, medtem ko se gledalci prepuščajo užitkom v imaginarnem, kot avtentična podrobnost zagori v njihovih žepih.

Jean Genet

## Dnevni zapiski

Italijanska škatla bo kmalu crknila. O njeni zgodovini ne vem ničesar, kako se je začela in zakaj je izdelana iz neke vrste jaškov z ložami, balkoni in stojišči (kakšna imena!) [v fr. dobesedno *corbeilles* – košare, *baignoires* – banje, *poulaillers* – kokošnjaki, op. prev.], vendar čutim, da umira, hkrati z družbo, ki se je vanjo hodila občudovat na odru. Ta izdelanost je velika amoralnost: za stojišče (kokoši) je bila prva predstava dvorana (parter, lože in balkoni), in ta je tvorila neke vrste zaslon (ali prizmo), ki ga je moral prečkati pogled, preden je lahko ugledal predstavo na odru. Kokošnjak je videl in na neki način gledal skozi privilegiranega gledalca v parterju in v ložah.



Matija Vastl

Gledalec v parterju in v ložah je vedel, da ga tisti v kokošnjaku pogoltno opazujejo. Vedel je, da je sam predstava pred predstavo, obnašal se je, kot se predstava mora obnašati: kot da je videna.

Ne z ene ne z druge strani – namreč od zgoraj in od spodaj – predstava z odra do gledalcev nikoli ni prišla v vsej svoji čistosti.

In pri tem ne pozabljam ne na žamet, ne na kristale, niti na pozlato, ki je tam, da bi privilegirane opozorila, da so na svojem in da predstava, ko se odmika od tal in od teh preprog, razpada.

Jean Genet, *Oeuvres complètes*, 1951–1979, zv. 4.

Prevedla Jana Pavlič



Tibor Hrs Pandur

## Kurbišče (s)lepote

Genet je začel pisati dramatiko po petih romanih, v katerih je subvertiral sprejeto moralo, slavil morilce kot ikone lepote in povečeval pedrsko podzemlje podpopkovja Evrope, ter po dolgi krizi identitete, ki sta jo sprožili Sartrova biografija *Sveti Genet* (1952) in pomilostitev za vse zaporniške kazni, ki bi jih moral odslužiti, kar so dosegli Cocteau, Picasso in drugi francoski umetniki. Omenjena biografija je Geneta zabetonirala v podobo svetega delinkventa in po vseh literarnih uspehih, ki so ga rešili zapora, bi lahko rekli, da ga je sprejela družba, ki jo je vse življenje zavračal. Konec koncev se je definiral s tem, da je bil z njo v večni opoziciji. *Balkon* (1957) je nastal deset let po *Služkinjah* (1947) in nadaljuje Genetovo dialektiko »veličanja podobe in odseva«. Velja za enega izmed njegovih najbolj znanih komadov, čeprav določena obskurnost razpleta napeljuje na misel, da je drama namenjena ilustraciji teze.

Veliki Balkon je bordel, »hiša slepil«, teater sredi družbenega teatra, kjer je strankam omogočeno, da igrajo in izživljajo zelene družbene vloge. Takoj na začetku srečamo Škofa, Sodnika, Generala in Berača, ki z igranjem vloge moči uživajo čisto podobo videza. Za to seveda potrebujejo vsak po eno žensko (ki igrajo spokornico, tatico, devico etc.), Sodnik pa še Rablja, ki mu verjame oziroma je plačan za to, da verjame simbolom, ki dajejo legitimnost njegovi podobi. Kurbišče vodi Irma, ki nadzira in opazuje vse salone.

Ob tem v dogajanje v bordelu nenehno posega zunanji svet v obliki revolucije, ki počasi zajema celotno mesto in grozi, da bo zrušila vzpostavljeni red. Bordel/teater teh iluzij je razglašen za resničnejšega od življenja in hkrati označen kot hiša smrti. Zakaj? Samo pri uprizarjanju vlog (Sodnika, Škofa, Generala etc.) v izolaciji in navzočnosti ogledal je mogoče doseči svobodo, enost med vlogo in posameznikom (verjetno zaradi uresničevanja in izživljanja intimnih želja in fantazij, ki so po svoje omejeni akti svobode), enost, ki v družbenem teatru ni mogoča. Funkcija družbene vloge izniči posameznika in ga zvede na uniforme, na geste vnaprej predpisanih ritualov in na vsiljene poze množičnih podob, ki jim dajejo legitimnost le uspešno odigrane vloge preteklosti.

Za Geneta, večnega outsiderja, smo vsi sužnji sistema. Tatovi in uporniki morda nekoliko manj, saj so lahko hkrati zločinci in žrtve, utelešeni v istem telesu, a vsi smo ujeti v isto igro. Sodnik potrebuje zločince, tako kot Škof potrebuje grešnike. Projicirana podoba družbene vloge (uniforma, rituali) pa je po Genetu mrtva podoba, ker služi le reprodukciji same sebe oziroma ohranjanju lastne vloge. Gesta Sodnika je namenjena le ohranjanju vloge Sodnika, ni gesta zavoljo geste same.

Podobno tautologijo je imel v mislih Debord, ko je govoril, da spektakel/kapitalizem služi le ohranjanju samega sebe. Bordel/teater je hiša smrti zato, ker ves navdih za vloge prihaja iz družbenega teatra mrtvih in tisočkrat preigranih podob, a hkrati je resničnejši od življenj gledalcev (na to na koncu opozori Irma), ker lahko razgrne to dialektiko podob in videza moči v čisti obliki. Sodnik se lahko gleda in občuduje čisto podobo lika zavoljo lika samega. Njegove geste so čiste geste, ker nimajo posledic, ker

ne služijo ohranjanju sistema. Vidimo lahko, da na odru stoji igralec, ki igra Škofa, ki se pretvarja, da igra Škofa, in vse to istočasno. Iluzija družbenega teatra, razkrita v teatru. *Balkon* je ustrezna prerokba o času, v katerem so korporacije postale transhumani, čezdržavni in pravnomočni subjekti, v drami katerih človeštvo statira za preživetje.



Romana Šatehar, Anja Novak

Marie Redonnet

## Velika karnevalska parada

Genetovo gledališče bi lahko zaradi uporabe mask in preoblek v namene praznovanja in igre postavili v vrsto velike karnevalske tradicije od Plavta do Rabelaisa, kot jo je proučeval Mihail Bahtin.

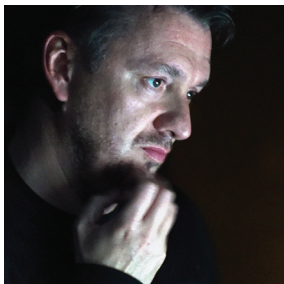
Vse je sprevrženo, saj je tista, ki si je prilastila karneval, odslej moč podobe. V *Balkonu* se karnevalska zabava odvija v salonih bordela pod nadzorom šefa policije. Klienti plačujejo, da lahko skrunijo svete podobe družbe. Karnevalsko igro, ki je postala erotični scenarij v bordelu, se lahko gremo le, če imamo za partnerico kurbo. Karnevalska zabava, daleč od tega, da bi spodbijala uveljavljeni red, v osmi sliki postane nova Oblast, ki začinja svoj nastop zamaskirana na balkonu bordela, nato pa v povorki, ki jo kot soudeleženka te maškarade navdušno pozdravlja množica, potuje skozi mesto. Fotografi si zadajo nalogo izdelati dokončne podobe, da bi podobe karnevala postale mitske podobe nove Oblasti. V družbi spektakla je karnevalska zabava le simulaker, ki ga uporabi Oblast.

Ko gledališče to lažno karnevalsko zabavo parodira, jo najeda in uničuje. Ko je tako sesuta, jo podoživljamo pošastno iznakaženo in spakljivo. Karneval je le še povelečevanje narcizma in smrti. Na koturnih trageda, s pretirano širokimi rameni, »tog kot strašilo« v zlati pelerini in s »pretirano naličenim« obrazom je klient v bordelu lutka, ki se ji trga ob mrtvi podobi, da bi se predajala užitkom s kurbo.

Odlomek iz knjige *Jean Genet, poète travesti* Marie Redonnet, Pariz, 1999, str. 200–201.

Prevedla Jana Pavlič

## Diego de Brea

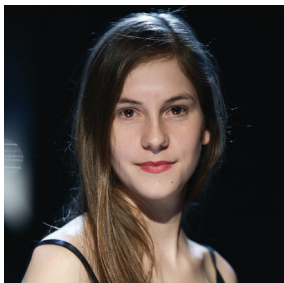


Režijsko delo Diega de Bree se, kot je zapisal Andrej Jaklič, »napaja iz nikoli odpravljenega razkoraka med željo in njeno uresničitvijo, med sanjami in resničnostjo, med svobodo in ujetostjo«. Zanj je gledališče »svet, ki bi si ga ljudje zaželeli, svet, v katerega bi radi vstopili, svet, ki bi v njihovo življenje prinesel tisto, kar jim v vsakdanjiku manjka. Gledališče absolutno ni zrcalo sveta, to je ključna napaka v razumevanju, teater prinaša drugost, od vseh umetnosti premore najmočnejšo iluzijo. Toliko, kolikor prenese gledališče, ne prenese nihče in nič drugega.«

V preteklih gledaliških sezonah je v Sloveniji in tujini ustvaril številne prepoznavne dramske, mladinske, lutkovne in operne uprizoritve ter več avtorskih projektov. Številne od njih so gostovale doma in po svetu (Beograd, Varna, London, Pariz, Antwerpen, Dortmund, Bogota). Za avtorski projekt *Dvoboj* v izvedbi Gledališča Glej je leta 2002 prejel posebno nagrado Borštnikovega srečanja, istega leta je prejel tudi zlato ptico za gledališko režijo. Leta 2005 je na Borštnikovem srečanju prejel nagrado za estetski preboj, in sicer za uprizoritvi *Kraljica Margot* (SMG, 2005) in *Edvard Drugi* (SNG Drama Ljubljana, 2005), naslednje leto pa nagrado za oblikovanje luči na Festivalu komornega gledališča za predstavo *Chatterton* (SNG Drama Ljubljana, 2004). Na 4. mednarodnem ambientalnem gledališkem festivalu Tvrđjava teatar v Smederevu v Srbiji je bil nagrajen za režijo predstave *Zločin in kazen* (SMG, 2009), na Dnevih komedije v Celju je leta 2011 prejel naziv žlahtni režiser za predstavo *Ko sem bil mrtev* (SNG Drama Ljubljana, 2010), projekt pa je bil nagrajen tudi na festivalih Dnevi satire v Zagrebu, MES v Sarajevu, Festivalu jugoslovanskega gledališča v Užicu in festivalu mediteranskega gledališča Purgatorije v Tivtu. Za njegovo avtorsko videnje Njegoševga *Gorskega venca* (Črnogorsko narodno gledališče, 2010) mu je posebno nagrado namenila žirija festivala FIAT 2014 v Podgorici.



## Anja Novak – nova članica našega ansambla



Anja Novak se je rodila leta 1991 v Ljubljani. Po končani Gimnaziji Poljane je bila leta 2010 sprejeta na AGRFT, v letnik pod vodstvom mentorjev Tomija Janežiča in Janeza Hočevarja - Rifleta. Leta 2014 je diplomirala, trenutno pa pod mentorstvom Aleša Valiča končuje magistrski študij dramske igre. V istem času se je tudi zaposlila v Slovenskem mladinskem gledališču; prvi projekt, v katerem sodeluje, je Genetov *Balkon* v režiji Diega de Bree.

Na nekaj naših kratkih vprašanj – o svojih najbolj odmevnih vlogah in najljubših projektih, o tem, kako vidi Mladinsko in kakšne izzive ji postavlja na pot – značilno iskriivo odgovarja:

»Še vedno z eno nogo ostajam v študentskih vodah. Lani sem na ljubljanski AGRFT zaključila svoje diplomsko leto, letos pa v prostorih Mladinskega izpeljala avtorski projekt, ki je praktični del mojega magisterija. Junija me čaka še zagovor in potem bom magistrirana dramska igralka. (Haha, to se res smešno sliši.) In ostala bom brez študentskih ugodnosti na poletnem potovanju.

Ne vem, če lahko že govorim o svojih najbolj odmevnih vlogah, če pa se že moram pohvaliti, se najraje z Jasno iz filma *Prespana pomlad* režiserja Dominika Menceja, za katero sem na Festivalu slovenskega filma v Portorožu dobila vesno in kasneje akademjsko zlatolasko. Omembe vredna je tudi naša razredna diplomatska predstava, krstna uprizoritev teksta *1981 Simone Semenič*, s katero smo lani ob podelitvi diplom dobili akademjsko Prešernovo nagrado, aprila letos pa tudi Šeligovo nagrado na Tednu slovenske drame v Kranju. Ena mojih ljubih gledaliških kreacij je tudi prvi avtorski projekt *Imela bi otroke, vrt in 15 zajcev*, ki je, kot že rečeno, moj magisterij. Marca 2015 je doživel premiero na Stari pošti v Mladinskega v sodelovanju z režiserko in dramaturginjo Nino Šorak ter glasbenikom Larnom Zdravičem Poličem. Izhajala sem iz svoje proze in poezije, ki smo ju oblikovali v glasbeno-pripovedovalsko doživetje.

Mladinsko se mi zdi kraj, kjer bom lahko razvijala svojo individualno in skupinsko igralsko, glasbeno, pevsko, plesno kreativnost, tako skozi avtorske projekte kot skozi klasične dramske uprizoritve, z ansamblom, ki je kolegialen in profesionalen.

Izziv ... Z večjega odra, kot sem jih bila vajena na AGRFT, pripovedovati gledalcem zgodbe tako, da se bodo vračali v gledališče, poslušat to isto zgodbo še enkrat, od začetka do konca. Predvsem pa ostati odprta. In ranljiva. To sta dva večna izziva. Ne le v gledališču.«



# MLADINSKO

Slovensko mladinsko gledališče, Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana

Tel.: + 386 (0)1 3004 900, Faks: + 386 (0)1 3004 901

E-naslov: [info@mladinsko-gl.si](mailto:info@mladinsko-gl.si), [www.mladinsko.com](http://www.mladinsko.com)

Svet SMG:

Slavko Slak – predsednik, Breda Brezovar

Goljar, Uroš Kaurin, Semira Osmanagić,

Ana Železnik

Strokovni svet SMG:

mag. Maruša Oblak – predsednica,

Tatjana Ažman, Tomaž Gubenšek,

dr. Bojana Kunst, Blaž Šef

Direktor: Tibor Mihelič Syed

01 3004 906

[tibor.mihelic@mladinsko-gl.si](mailto:tibor.mihelic@mladinsko-gl.si)

Umetniški vodja: Goran Injac

01 3004 905

[goran.injac@mladinsko-gl.si](mailto:goran.injac@mladinsko-gl.si)

Režiserja: Matjaž Pograjc, Vito Taufer

Dramaturg: dr. Tomaž Toporišič

01 3004 916

[tomaz.toporistic@mladinsko-gl.si](mailto:tomaz.toporistic@mladinsko-gl.si)

Odnosi z javnostmi in trženje: Helena Grahek

01 3004 908

[helena.grahek@mladinsko-gl.si](mailto:helena.grahek@mladinsko-gl.si)

Lektorica: Mateja Dermelj

01 3004 918

[mateja.dermelj@mladinsko-gl.si](mailto:mateja.dermelj@mladinsko-gl.si)

Strokovna sodelavka: Tina Malič

01 3004 917

[tina.malic@mladinsko-gl.si](mailto:tina.malic@mladinsko-gl.si)

Tehnični vodja: Dušan Kohek

01 3004 909

[dusan.kohek@mladinsko-gl.si](mailto:dusan.kohek@mladinsko-gl.si)

Vodja projektov: Dušan Pernat

01 3004 907

[dusan.pernat@mladinsko-gl.si](mailto:dusan.pernat@mladinsko-gl.si)

Vodja koordinacije programa: Vitomir Obal

01 3004 919

[vitomir.obal@mladinsko-gl.si](mailto:vitomir.obal@mladinsko-gl.si)

Tajnica gledališča: Lidija Čeferin

01 3004 900

[info@mladinsko-gl.si](mailto:info@mladinsko-gl.si)

Računovodkinja: Mateja Turk

01 3004 903

[mateja.turk@mladinsko-gl.si](mailto:mateja.turk@mladinsko-gl.si)

Knjigovodkinja: Tina Matajč

01 3004 904

[tina.matajc@mladinsko-gl.si](mailto:tina.matajc@mladinsko-gl.si)

Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot

01 425 33 12

[smg.blagajna@siol.net](mailto:smg.blagajna@siol.net)

Predstava je nastala s podporo Ministrstva za kulturo RS. Ustanoviteljica Slovenskega mladinskega gledališča je Mestna občina Ljubljana.



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO



Mestna občina  
Ljubljana





Uroš Kaurin, Anja Novak









# Prodaja vstopnic

## **v Prodajni galeriji**

Trg francoske revolucije 5, 1000 Ljubljana  
od ponedeljka do petka med 12.00 in 17.30  
ob sobotah med 10.00 in 13.00

01 425 33 12

možnost plačila s plačilnimi karticami

BA Maestro, American Express, Eurocard, Karanta in Visa

## **pri gledališki blagajni**

Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana

01 3004 902

uro pred začetkom predstave

## **na spletu**

[www.mladinsko.com](http://www.mladinsko.com)

nakup vstopnic s popusti prek spleta ni mogoč

Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča – sezona 2014/2015

Številka 4

Maj 2015

Izide ob vsaki premieri

Izdalo Slovensko mladinsko gledališče

Za izdajatelja Tibor Mihelič Syed

© Vse pravice pridržane

Uredništvo: Mateja Dermelj, Helena Grahek, Goran Injac, Tina Malič,

Tibor Mihelič Syed, Tomaž Toporišič

To številko uredil: Tomaž Toporišič

Lektorica: Maja Cerar

Redaktorica: Tina Malič

Fotografije z vaj: Peter Uhan

Oblikovanje: Novi kolektivizem

Tisk: Collegium Graphicum, d. o. o., Ljubljana

Naklada: 300 izvodov