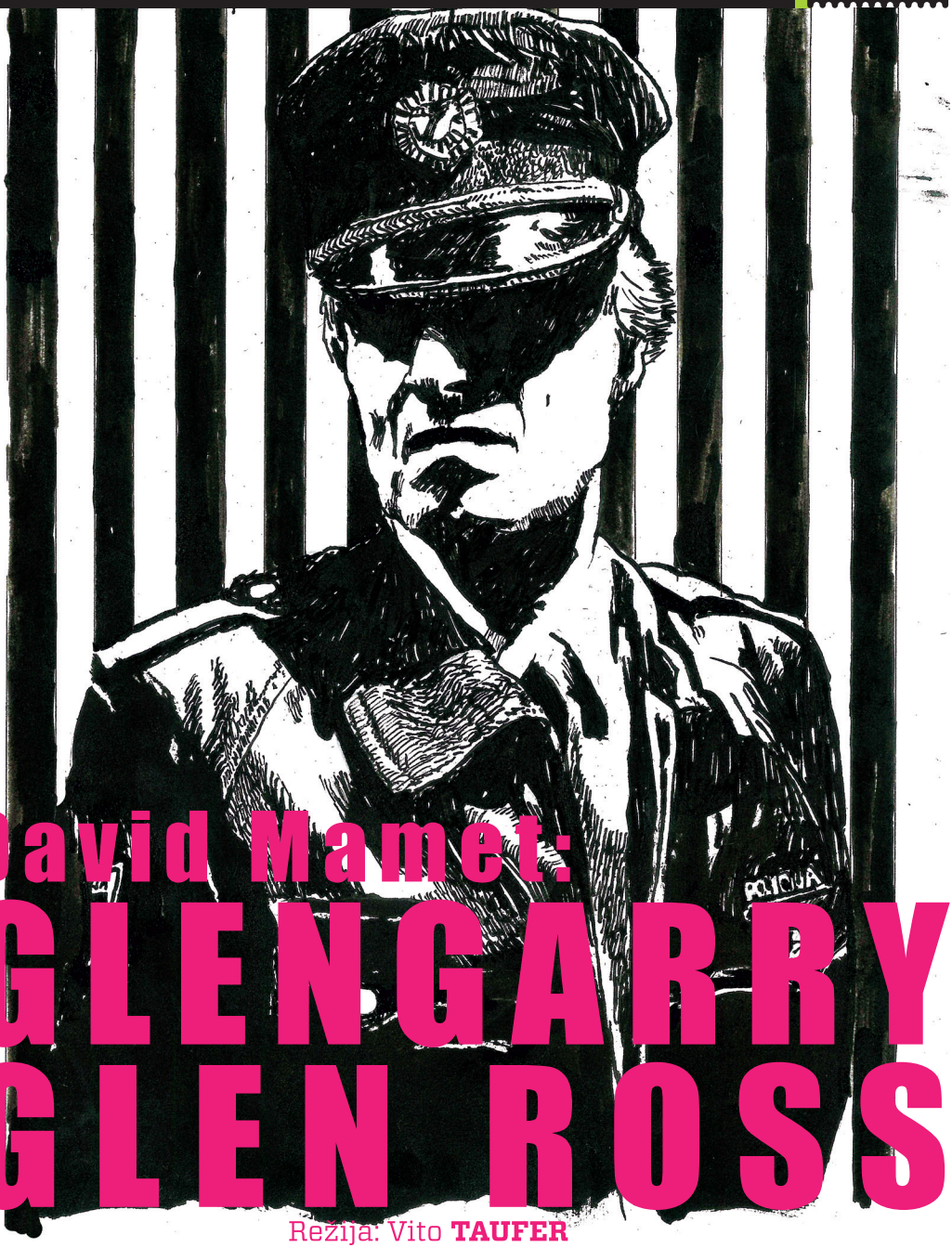
MLADINSKO



David Mamet:

GLENGARRY GLEN ROSS

Režija: Vito **TAUFER**

Na sliki Dario Varga, Matija Vastl, Matej Recer; foto Nejc Saje

Slovensko mladinsko gledališče
Sezona 2014/2015
Uprizoritev 3

Kazalo

Zasedba 6
David Mamet v letnicah 10
Goran Injac: *V moški družbi* 20
Tomaž Toporišič: *Jezik kot nasilje nasilne družbe*
(*Nekaj opomb ob dramski pisavi* Glengarry Glen Rossa) 26
Blaž Lukan: *Drama posla* (odlomki iz spremne študije k besedilu) 36
Sanchita Das: *Poslovni svet v* Glengarry Glen Rossu *Davida Mameta*
(odlomek iz eseja) 40

David Mamet:

Glengarry Glen Ross

Prevod: **Zdravko Duša**

Režija: **Vito Taufer**

Igrajo:
Peter Rozman (Shelly Levene) – **Dario Varga**
Vlado Tratnik (John Williamson) – **Matej Recer**
Jarc (Blake) – **Matija Vastl**
Boris Oblak (Dave Moss) – **Željko Hrs**
Jure Zupan (George Aaronow) – **Stane Tomazin**
Robert Starman (Richard Roma) – **Blaž Šef**
Mihael Smole (James Lingk) – **Uroš Maček**
Policist (Baylen) – **Marko Mlačnik**

Dramaturgija: **Tomaž Toporišič**
Scenografija: **Matej Stupica**
Kostumografija: **Barbara Stupica**
Lektorica: **Mateja Dermelj**
Glasba: **Aleksander Pešut - Schatzi**
Oblikovanje luči: **Matjaž Brišar**
Oblikovanje zvoka: **Silvo Zupančič**
Video: **Dušan Ojdanič**
Oblikovanje maske: **Nathalie Horvat**
Asistent režije: **Daniel Day Škufca**
Asistent dramaturgije (študijsko): **Sandi Jesenik**
Asistentka kostumografije: **Slavica Janošević**
Vodja predstave: **Janez Pavlovčič**

Premiera: 16. decembra 2014, spodnja dvorana SMG

Z dovoljenjem Abrams Artists Agency, 275 Seventh Ave./26th Floor, New York, NY 10001, USA. Z vsemi poizvedbami glede pravic za besedilo se obrnite na navedeni naslov.

Lučna mojstra: Matjaž Brišar, David Cvelbar
Tonski mojster: Silvo Zupančič
Asistent tonskega mojstra: Marijan Sajovic
Video tehnik: Dušan Ojdanič
Garderoberki: Slavica Janošević, Andreja Kovač
Izdelava kostumov: Marija Boruta, Tanja Lakovnik
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

Na sliki Stane Tomazin, Željko Hrs; foto Nejc Saje

David Mamet v letnicah

David Mamet na filmskem festivalu Tribeca, 2008; foto David Shankbone

1947

David Mamet se rodi 30. novembra v Chicagu, v judovski družini poljsko-ruskega porekla. Oče Bernard Morris Mamet je odvetnik, mati Leonore June (Lee) učiteljica. Starši so nedostopni, hladni in do otrok zelo zahtevni, zato Davidovega otroštva ne bi mogli opisati kot srečno. Se pa v njem že zgodaj vzbudita zanimanje za igro in ljubezen do gledališča, saj mu stric, ki je radijski in televizijski producent, večkrat nameni kakšno manjšo vlogo v svojih oddajah.

1951

David dobi sestro Lynn. Že kot otroka ju hlad in »čustveno nasilje« v družini, kakor vzdušje pozneje opiše Lynn, zelo povežeta in blizu si ostaneta tudi kot odrasla. Poleg odnosa s sestro pa David iz domačih razmer le potegne še nekaj dobrega – priznava namreč, da so bile močan dejavnik pri njegovem izpiljenem obvladovanju jezika: »Doma smo še v časih pred televizijo dneve radi preživljali tako, da smo drug drugega živcirali zgolj s svojo sposobnostjo, da smo karseda zlonamerno uporabljali jezik. Najbrž se je ta moja veščina izbrusila takrat.«

1952

Po nekaj selitvah se družina ustali v chicaški četrti South Shore. David in Lynn se dobro vživita v sosesko. Davida privlačijo zlasti bližnji kinematografi, kjer ob gledanju risank ali kar tako rad preživi dobršen del dneva.

Pri štirih se začne učiti igranja na klavir, vendar njegov napredek kmalu zastane in učenje opusti. Pozneje se izkaže, da preprosto ni mogel videti not, saj je bil močno kratkoviden, česar pa takrat še niso odkrili.

1953 (?)

Začne obiskovati osnovno šolo Parkside Elementary.

1959

Januarja Lee Mamet vloži zahtevek za ločitev in do aprila je postopek končan; skrbništvo nad otrokoma dobi mati. Tri dni po razvezi se Lee poroči s prav tako sveže ločenim Bernardom Kleimanom, družinskim prijateljem in nekdanjim moževim kolegom. Otroka za dogodek izvesta šele po poroki, ko se vrneta z izleta na Florido, kamor ju je peljal oče.

Kmalu se izkaže, da je Kleiman nasilen človek hitre jeze. Nova družina se preseli v ruralno predmestje Chicaga, ki ga David jadrno poimenuje New South Hell. Vse več časa skuša preživeti pri babici, s katero se imata zelo rada, ob koncih tedna pa pogosto raziskuje Chicago in v sili prespi kar v Jackson Parku. Takoj ko je mogoče, se preseli k očetu.

1963

Začne obiskovati demokratično usmerjeno šolo Francis W. Parker v severnem predelu Chicaga, kjer velik poudarek namenjajo osebnostnemu razvoju in družbeni ozaveščenosti. Davidu tamkajšnje vzdušje nadvse ustreza: igra klavir, sodeluje v šolski gledališki skupini, trenira rokoborbo in ameriški nogomet ...

Začne delati pri Second Cityju, znameniti improvizacijski gledališki skupini. Opravlja različna dela, od priprave osvežilnih pijač do projiciranja matinejskih filmov ali igranja klavirja na otroških nastopih. Udeležuje se tudi improvizacijskih delavnic. Izkušnja ga močno zaznamuje in vpliva na njegovo dokončno odločitev za gledališče.

1964 (?)

Pri šestnajstih se za več let znova posveti klavirju. Pozneje prav glasbenemu pouku v adolescenci pripiše svoj izostreni posluh za ritem dialoga; na vajah za svoje projekte si dejansko pogosto pomaga z metronomom.

Vpiše se na kolidž Goddard v Plainfeldu, v Vermontu. Ko bi moral kot študent angleščine napisati zaključno nalogo, profesorja vpraša, ali lahko namesto tega raje napiše dramo. Na njegovo presenečenje mu ta dovoli. Tako nastane njegovo prvo dramsko delo *Camel*.

1967

V New Yorku vpiše študij igre na Neighborhood Playhouse School of Theatre pod mentorstvom Sanforda Meisnerja, utemeljitelja znamenite Meisnerjeve tehnike, ki po mnenju nekaterih prav tako vpliva na značilni mametovski dialog. Tam spozna, da ni kaj prida igralec, vendar ga to ne odvrne od gledališča. Ob študiju dela kot hostesnik in inspicient v različnih gledališčih.

1970

Skoraj po naključju uprizorijo njegovo prvo besedilo: ko se poteguje za delo učitelja dramskega pouka na kolidžu Marlboro, namreč zatrdi, da ima doma že napisano dramo, čeprav to ne drži. Ko zaposlitev dobi in mu ponudijo, da bi jo uprizorili, se mora jadrno lotiti pisanja. Nastane delno avtobiografska igra *Lakeboat*, ki predelana zaživi slabo desetletje pozneje in jo v tej obliki uprizarjajo še danes.

1971

Iz Marlbora se vrne v Chicago in opravlja najrazličnejša dela; med drugim je natakar, taksist in prodajalec nepremičnin; iz te izkušnje črpa pri pisanju drame *Glengarry Glen Ross*. Na vprašanje, ali mu je šla prodaja dobro od rok, v nekem intervjuju odgovori: »Ne, naravnost grozen sem bil. Kar naprej sem se identificiral z ljudmi na drugi strani, česar prav zares ne smeš početi.«

1972

Odide na Goddard, kjer so mu za določen čas ponudili mesto učitelja igre (med študenti je tudi William H. Macy, ki pozneje postane eden »njegovih« igralcev

in najtesnejših prijateljev) in kot rezidenčni umetnik ostane dve leti. Ustanovi gledališko skupino St. Nicholas Theater Company. Spominja se: »Vedel sem, da hočem delati v gledališču, vedel pa sem tudi, da sem grozen igralec. Zato sem začel malo po malo oblikovati gledališko skupino, v kateri bi lahko režiral, saj se mi je zdelo, da bi kaj takega lahko počel. [...] Zares pisati sem začel šele v svojih dvajsetih. In začel sem zato, ker gledališče, St. Nicholas Theater, ni moglo plačevati avtorskih pravic – nobenega denarja nismo imeli.«

Tako napiše prvo dramo, ki pritegne pozornost, *The Duck Variations*. V besedilu so že opazne značilnosti, ki zaznamujejo njegova zrela dela: enoten dogajalni prostor, malo likov, preprosta zgodba in dialog, ki uspešno ujame ritem vsakdanjega govora in ki pozneje dobi celo ime: *mametspeak* (mametščina).

1973

S kopico novih besedil se vrne v Chicago. Tam preživi naslednja štiri leta, piše, režira, poučuje na Univerzi v Chicagu in v državnem zaporu v Pontiacu.

1974

V Chicagu v gledališču Organic Theatre Company doživi praizvedbo njegova igra *Seksualna perverzija v Chicagu* (*Sexual Perversity in Chicago*), leto pozneje pa v Goodman Theatru še *American Buffalo* (*Ameriški bizon*). Igri pomenita prelomnico v Mametovi karieri: prineseta mu izvrstne kritike in (ob drugih nagradah) tudi dva zaporedna obieja za najboljšo dramo leta.

Prvič se loti režije: v Chicagu na oder postavi svojo komedijo v enem dejanju *Squirrels* (*Veverice*).

1976 (?)

Preseli se v New York.
Poučuje na Dramski šoli Univerze Yale.

1977

American Buffalo doživi broadwaysko premiero in požanje odlične kritike. Istega leta v Chicagu, v Goodman Theatru, na oder prvič postavijo njegovo *Življenje v teatru* (*A Life in the Theatre*).

Poroči se z igralko Lindsay Crouse. Zakon zdrži do leta 1990, v njem se rodita dve hčeri.

1981

Napiše scenarij za film *Poštar vedno zvoni dvakrat* (*The Postman Always Rings Twice*) v režiji Boba Rafelsona, vendar kritiki film raztrgajo.

Je gostujoči predavatelj na Tisch School of Arts Univerze v New Yorku.

1982

Njegova scenaristična usoda doživi preobrat že naslednje leto, ko spiše scenarij za film *Razsodba* (*The Verdict*) v režiji Sidneyja Lumeta: scenarij je nominiran za oskarja.

1983

21. septembra je v londonskem Royal National Theatru praizvedba besedila *Glengarry Glen Ross*, ki še do danes velja za Mametovo najboljše. K inscenaciji in nadaljnjemu uspehu igre veliko pripomore Harold Pinter, saj zanjo zastavi besedo. Mamet mu kot enemu tistih, ki so nanj najbolj vplivali, dramo tudi posveti.

1984

Glengarry Glen Ross dočaka še svojo broadwaysko uprizoritev. Mamet za dramo dobi Pulitzerjevo nagrado in vrsto drugih priznanj.

1985

Mamet skupaj z igralcem Williamom H. Macyjem in tridesetimi študenti Univerze v New Yorku ustanovi Atlantic Theater Company, neprofitno off-broadwaysko gledališče, ki se posveča uprizarjanju kakovostnih besedil, saj so po Mametovem mnenju prav ta jedro ustvarjalnega procesa v gledališču.

1987

Spiše scenarij za *Nedotakljive* (*The Untouchables*) v režiji Briana De Palme, ki postanejo Mametova prva velika filmska uspešnica.

Debitira tudi kot filmski režiser: po svojem scenariju posname film *Hiša iger* (*House of Games*). V njem zasede kopico prijateljev in tudi ženo Lindsay Crouse, saj meni, da mu bo kot novincu vsaka podpora prišla prav. Izmed njih se res izlušči jedro igralcev, s katerimi v svojih filmskih projektih vedno znova sodeluje. Mamet svojo vlogo pisca in režiserja hkrati duhovito opiše takole: »Gre za dve fazi. Najprej napišem najboljši scenarij, kar zmorem, nato pa si na glavo poveznem režisersko čepico in rečem: 'Kaj naj zdaj naredim s tem sranjem?'«

Hiša iger naleti na naklonjen odziv kritike in na beneškem filmskem festivalu dobi nagradi za najboljši film in najboljši scenarij.

1989

Med vajami za uprizoritev svoje drame *Speed-the-Plow* v londonskem Royal National Theatru spozna igralko in pevko Rebecco Pidgeon, ki ga takoj očara.

1990

Objavi prvo pesniško zbirko *The Hero Pony*.

1990

Slovenska praizvedba *Edmonda* (SLG Celje, prevod Zdravko Duša, režija Jovica Pavić).

1991

Umre mu oče, s katerim se proti koncu življenja spravita in zbližata, zato njegova smrt Davida hudo prizadene.

Med vesele dogodke pa po drugi strani gotovo sodi poroka z Rebecco Pidgeon, saj pomeni začetek skladnega in srečnega zakona; tudi v tej zvezi se mu rodita dva otroka, deklica in deček.

Preseli se v Novo Anglijo.

Njegov film *Umor* (*Homicide*) se uvrsti na festival v Cannesu in prejme dobre kritike.

1991

Slovenska praizvedba *Življenja v teatru* (MGL, prevod Alja Predan, režija Zvone Šedlbauer).

1992

Glengarry Glen Ross zaživi tudi na celuloidu. Film režira James Foley, scenarij pa napiše Mamet sam: izvirnega besedila ne spreminja kaj dosti, doda mu le uvodni prizor z motivacijskim monologom, ki ga karizmatično interpretira Alec Baldwin. Preostala igralska imena so še bolj zveneča: osrednji vlogi Rickyja Rome in Shellyja Levena pripadeta Alu Pacinu in Jacku Lemmonu, ob njiju pa zaigrajo nič manj izvrstni Alan Arkin, Ed Harris, Kevin Spacey in Jonathan Pryce.

Kot prva produkcija Mametove nove gledališke skupine Back Bay Theater Company v Massachussettsu doživi praizvedbo tudi njegova morda najbolj kontroverzna drama, *Oleanna*. V vlogi študentke, ki profesorja obtoži spolnega nadlegovanja, nastopi njegova soproga Rebecca Pidgeon, za katero je vlogo tudi napisal, ob njej pa William H. Macy kot Profesor.

1995

Slovenska praizvedba *Oleanne* (SNG Drama Ljubljana, prevod Zdravko Duša, režija Matjaž Zupančič).

1996

Slovenska praizvedba *Seksualne perverzije v Chicagu* (SNG Drama Ljubljana, prevod Zdravko Duša, režija Matjaž Zupančič).

1997

Je soavtor scenarija za film Barryja Levinsona *Pasji dnevi* (*Wag the Dog*), ki mu prinese nominacijo za zlati globus in znova tudi za oskarja, tokrat za najboljši prirejeni scenarij.

2001

Slovenska praizvedba *Glengarry Glen Rossa* (PDG Nova Gorica, prevod Zdravko Duša, režija Jaša Jamnik).

2002

Mamet dobi mesto v ameriškem gledališkem *hall of fame* oziroma dvorani slavnih.

2005

Postane bloger *Huffington Posta*, enega najvplivnejših svetovnih spletnih medijev.

2006

Izda knjigo esejev, posvečenih judovski identiteti.

2006

Uprizoritev *Seksualne perverzije v Chicagu* (AGRFT, IV. semester, prevod Zdravko Duša, režija Jernej Kobal).

2008

V članku za tednik *Village Voice* opiše, kako se je postopoma odvrnil od političnega liberalizma in postal konservativec. Sledi še knjiga o isti temi *The Secret Knowledge* (*Skrito znanje*), v kateri liberalce označuje za slepe vernike, sam pa se brez zadržkov oprijema teorij Miltona Friedmana in Fredericka Hayeka o prostem trgu in se v izrealsko-palestinskem sporu odločno postavlja na izraelsko stran.

2009

Slovenska praizvedba *Bostonske naveze* (*Boston Marriage*; SNG Drama Ljubljana, prevod Tina Mahkota, režija Boris Cavazza).

2010

Ameriški center PEN Mametu podeli nagrado PEN/Laura Pels International

Foundation for Theater Award v kategoriji Veliki mojstri ameriškega gledališča; prva dobitnika nagrade sta bila konec devetdesetih minulega stoletja Arthur Miller in Edward Albee.

Mamet se preskusi še v enem literarnem žanru in izda grafični roman *The Trials of Roderick Spode* (*The Human Ant*).

2010

Slovenska praizvedba *Romance* (*Romance*; SLG Celje, prevod Zdravko Duša, režija Matjaž Zupančič).

2011

Slovenska praizvedba *Novembra* (SNG Drama Ljubljana, prevod Darja Dominkuš, režija Matjaž Zupančič).

2014

Na Broadwayu zaživi najnovejše Mametovo besedilo *China Doll*; v uprizoritvi glavno vlogo odigra Al Pacino (zanj je bila tudi napisana), ki se je pred tem na Broadwayu nazadnje predstavil v sezoni 2012/2013 kot Shelly Levene v uprizoritvi *Glengarry Glen Rossa*.

Pripravila T. M.

Na sliki Blaž Šef, Marko Mlačnik; foto Nejc Saje

Goran Injac

V moški družbi

Levene: [If] you don't have the balls [... then] you're a secretary.
David Mamet, Glengarry Glen Ross

1.

Predstavitev simboličnega registra ali reda,[1] prikazanega v drami *Glengarry Glen Ross*, bi bilo najbolje začeti z besedami njenega avtorja. David Mamet je svojo igro v enem od intervjujev namreč opisal kot *gang* komedijo o moških, poslu in krutem tekmovanju, med katerim je mogoče vse. *Glengarry Glen Ross* je torej dramski tekst, v katerem so – tako kot v večini Mametovih dram – glavni liki moški. Roma, Levene, Moss, Aaronow so trgovci z nepremičninami, Williamson menedžer in nadzornik, Lingk je kupec, Baylen detektiv chicaške policije, Mitch in Murray pa lika simbola, nevidna vsenavzoča predstavnika najvišje instance. Vsi obstajajo v zaprtem in hierarhiziranem svetu, ki je zasnovan na vertikalni strukturi moči, njihova osnovna paradigma pa je produktivnost oziroma nenehno dokazovanje lastne uporabne vrednosti. Liki so torej zaprti v kletki ameriškega kapitalizma osemdesetih, v katerem nenadni sprožilec neposredno realnost še bolj radikalizira. Uprava firme namreč razglasi mesečno tekmovanje, v katerem bo najboljši prodajalec dobil kadilak, dva najslabše uvrščena pa bosta odpuščena.

Tako zastavljen zaplet glavnim likom drame onemogoča, da bi stopali v kakršnekoli drugačne odnose kot tekmovalne – vsakdo je prisiljen delati zgolj in samo za svoj uspeh, ki hkrati implicitno pomeni neuspeh drugega. Tekmovanje postane izziv, s pomočjo katerega se *reetablira*, znova vzpostavi hierarhija, utemeljena na trenutnem stanju, dokazu trenutne »nove« moči.

[1] Pojem simbolni register ali simbolni red bi morali tu razumeti v pomenu, ki mu ga pripisuje Jacques Lacan kot enemu mogočih redov človeškega obstoja in percepcije sveta. Simbolni red je avtonomna zunanja struktura, ki jo mora posameznik – da bi lahko obstajal – sprejeti in se ji podrediti.

2.

Zakaj so vsi liki v *Glengarry Glen Rossu* izključno moški? Odgovor ni težak – Mamet potegne zelo preprosto in poenostavljeno asociativno črto: svet ali Amerika je *business* – *business* je delo – delo je denar – denar je uspeh – uspeh je moč – moč je moškost – in zaradi tega je tudi kapitalizem v svojem bistvu moški. Tekmovanje, v katerem sodelujejo glavni liki, je pravzaprav tekmovanje v dokazovanju in potrjevanju moške identitete: pri najboljšem trgovskem zastopniku je ta najtrdnejša, pri vseh drugih pa je v krizi. Zmagovalec je najmočnejši, vsako mesto na lestvici pod njim pa pomeni pravzaprav stopnjevano izgubo moškosti.

Po Mametu so najpomembnejše značilnosti dobrega trgovca spretnost, moč in inteligenca, hkrati pa so to tudi najpomembnejše značilnosti, ki potrjujejo moški značaj lika. Želja po zmagi, po sodelovanju v tekmi, je zgolj nadaljnja manifestacija, pravzaprav performativna izvedba temeljnih (po Mametu) elementov moškega principa.

3.

Takšna postavitev vrednot v *Glengarry Glen Rossu* ni nikakršna izjema. Mamet v večini svojih dram ali esejev zelo jasno razlikuje dve (kulturološko) spolni identiteti, ki sta si po njegovem mnenju vedno nasprotni. Vendar pa se zdi, da ta nasprotujoči si odnos po Mametu ni dinamičen odnos boja, temveč izključno statičen odnos podrejenosti in nadrejenosti, odnos med boljšim in slabšim, torej tak, ki je utemeljen na jasni in nespremenljivi strukturi vrednosti in moči. Krizni trenutek v *Glengarry Glen Rossu* nastopi, ko se omenjena struktura poruši.

4.

Znan je Mametov esej *In the Company of Men*,[2] v katerem avtor primerja odnose med moškimi in med ženskami in tako ustvari neke vrste »homosociološko« sliko družbe, v kateri so prijateljski ali celo sovražni odnosi med moškimi prejkone vrednota, odnosi med ženskami pa so (med drugim) zavistni in izdajalski. Mamet piše, da »moški vedno oblikujejo skupnost, ki posameznika razume, v

[2] David Mamet, *Some Freaks*. Viking, New York, 1989.

kateri ga ne obsojajo, ga ne ocenjujejo, v kateri od nikogar ne pričakujejo, da bo igral [torej da bo izvajalec, performer spola, op. avt.], saj je v taki skupnosti, v 'moškem klubu', prostor tako za začetnike kot za izvedence v 'poslu'«.

Pa vendar se v *Glengarry Glen Rossu* odnos med liki/moškimi v nobenem pogledu ne zdi pošten. Stisnjeni sprožilec – tekmovanje, proces vzpostavljanja nove hierarhije moči, napeljuje junake drame, da se med seboj zgolj mučijo. Njihov svet ni kontaminiran z navzočnostjo tujega, nemoškega elementa, vendar ga vzpostavljajo sami, ko se borijo za prevlado in s tem drugemu vsiljujejo podrejen položaj.

5.

Vzpostavitev takšnega odnosa lahko najbolje vidimo v seksualno kodiranem jeziku, ki ga uporabljajo junaki *Glengarry Glen Rossa*. Moški, ki niso uspešni v poslu, so zgolj *pizde* ali *tajnice*. Jezik junakov je tako vulgariziran (zdi se, da bolj kot v drugih Mametovih dramah), da postane neke vrste spolno nasilje, ki ves čas vzpostavlja prav hierarhijo prevlade in podrejenosti. Sicer pa tudi sam Mamet pravi, da govorica v *Glengarry Glen Rossu* »ni realistična, temveč poetična«, nekakšna »poetična impresija«,[3] način, na katerega njegovi junaki stopajo v razmerja drug z drugim.

V drami Levene Williamsona (lik, ki ga večina drugih likov prezira) na primer nagovori z besedami, če »nimaš jajc« (za posel), potem si »ena *tajnica*« – kar je tradicionalno žensko delo. Podobno Williamsonovo moško identiteto negira Roma z besedami: »Pa kdo ti je rekel, da lahko delaš z *moškimi*?«[4] Kajti posel je tisto, zaradi česar je moški moški.

6.

Torej če je tisto, kar opredeljuje moškega, posel, potem je neuspeh v poslu (izpeljano po Mametu), to, kar opredeljuje ne-moškega. Negativni položaj je

[3] Matthew C. Roudané, *An Interview with David Mamet*. V: Philip C. Kolin, *Studies in American Drama, 1945–Present*, št. 1, 1986 (Slovenski navedek po: *Jaz samo pripovedujem zgodbe: odlomki iz intervjuja z Davidom Mametom*. V: David Mamet: *Glengarry Glen Ross*. Gledališki list PDG (ur. Martina Mrhar), letnik 45, številka 5. Nova Gorica, 2001, str. 8).

[4] Ne gre za navedek iz slovenskega prevoda dramskega besedila, pač pa za alternativno mogoče tolmačenje izvirnika: *Whoever told you you could work with* men*?*.

nenehen, ni stvar tekmovanja, pozitivni položaj, tisti, za katerega se liki borijo, pa je, paradoksalno (ker je predmet boja), v tako trdnem redu – ogrožen.

Roma, Levene in drugi v omenjenem »moškem klubu« ne morejo prenehati delati. Prav s tem namreč nenehno potrjujejo svojo moško identiteto.

Ogroženost moškega (sistema in identitete) je temeljni dramski konflikt oseb v *Glengarry Glen Rossu*. Zanje je takšen položaj nevzdržen, saj temelji na nenehnem boju za potrditev želenega in ga spremljata dvom v njihovo dejansko identiteto in negotovost v zvezi z njo.

Morali bi biti v položaju moči v sistemu, ki zatira druge, pa so sami postali njegove žrtve.

Prevedla Tina Malič

Na sliki Blaž Šef; foto Nejc Saje

Tomaž Toporišič

Jezik kot nasilje nasilne družbe

(Nekaj opomb ob dramski pisavi *Glengarry Glen Rossa*)

»Da sta v našem času umetnost in umetnik postala pomembna,
je razumljivo kot ekonomska korekcija.«
David Mamet

I. David Mamet in Vito Taufer osemdesetih let

V času, ko smo se že dodobra udomačili v postdramskem, kot ga je po Richardu Schechnerju utemeljil Hans-Thies Lehmann v danes že sloviti knjigi *Postdramsko gledališče*, in ko smo se navadili, da celo na Tednu slovenske drame velikokrat prednjačijo ne več dramska besedila, ki so za nameček še nagrajena, je vsekakor nenavadno, da se »klasik« gledališča podob in postdramskega gledališča Vito Taufer loteva ene najuspešnejših dram ameriškega klasika sodobne dramatike Davida Mameta. *Glengarry Glen Ross* je bil namreč napisan leta 1983, se pravi na začetku osemdesetih let, ko je Taufer v Mladinskem režiral svojo postdramsko različico Williamsovega *Razrednega sovražnika* in še bolj postdramska *Jaz nisem jaz I* in *Jaz nisem jaz II*. In vendar ga trideset let pozneje zanima drama ali bolje igra, ki so jo leta 1984 na priporočilo Harolda Pinterja – ta jo je namreč zelo cenil – z izjemnim uspehom uprizorili v Londonu in New Yorku. Zanjo je Mamet prejel Pulitzerjevo nagrado, nagrado Laurencea Olivierja za najboljšo novo dramo in nagrado newyorških dramskih kritikov, nominiran pa je bil tudi za nagrado tony ter nagrado newyorške gledališke organizacije Drama Desk.

Osem let pozneje, leta 1992, je besedilo predelal v scenarij za izjemno odmeven film, v katerem je nastopila plejada velikih hollywoodskih igralcev. Danes se ta nenavadna igra seli v spodnjo dvorano Slovenskega mladinskega gledališča in v pomilenijsko Slovenijo sredi nepremičninske krize, ki je povzročila makro-ekonomsko državno, evropsko in svetovno krizo. Vsekakor pomenljivo dejstvo, ob katerem se zastavlja vprašanje: Kdo je danes razredni sovražnik oziroma kdo je danes trgovski potnik, če si privoščimo parafrazo naslova Williamsove

Igro odlikujejo natančni, inteligentni, ostri, pogosto vulgarni dialogi, polni nenadnih in nepredvidenih preobratov, ki gledalca iz sveta realizma povlečejo v čisto mametovsko poezijo jezika.

in Tauferjeve igre jeznih mladeničev na eni strani in na drugi *Smrti trgovskega potnika* Arthurja Millerja, ki je v mnogočem povezana z Mametom in njegovo igro *Glengarry Glen Ross*.

II. Mametova poezija jezika

Esejist, dramatik, scenarist in filmski režiser David Mamet, eden najboljših sodobnih ameriških avtorjev, znan po številnih odličnih dramskih delih, kot so *Oleanna*, *Ameriški bizon*, *Seksualna perverzija v Chicagu*, je z *Glengarry Glen Rossom* napisal svojo še do danes najpomembnejšo dramo. Ta nenavadna, kruta, a hkrati nadvse zabavna igra o neizprosnem svetu nepremičninskih agencij, ki je trideset let po izidu še kako določujoč tudi za slovenski prostor, priča o Mametu kot izvrstnem piscu.

Odlikujejo jo natančni, inteligentni, ostri, pogosto vulgarni dialogi, polni nenadnih in nepredvidenih preobratov, ki gledalca iz sveta realizma povlečejo v čisto mametovsko poezijo jezika. Avtor v nekem intervjuju poudarja, da sta govor in govorica v njegovih dramah poetična. »Nista poskus ujeti govorico, ampak sta poskus ustvariti govorico.« To razume kot posebno obliko realizma, »ko govorica udari akord, na katerega se poslušalec odzove«. In doda:

> *Govorica v mojih igrah ni realistična, temveč poetična. Besede imajo včasih lastno muzikalno kvaliteto. To je govorica, ki je narejena nalašč za oder. V resničnem življenju ljudje ne govorijo zmeraj tako, kot govorijo moji liki, čeprav lahko uporabljajo iste besede. Vzemite Odetsa, Wilderja; tiste stvari niso realistične, so poetične. [...] V igrah* Lakeboat *ali* Seksualna perverzija v Chicagu *ali* Edmond *ne gre za mojo 'interpretacijo' tega, kako ti ljudje govorijo. To je iluzija.*

Kot takrat, ko je Gertrude Stein rekla Picassu: 'Ta portret ni podoben meni.' Picasso pa je odvrnil: 'Pa še bo.' To je iluzija. Mladinski kriminalci so se vedli tako kot Marlon Brando v The Wild One*, a ne? Ne obratno. Življenje je posnemalo umetnost! V tem pomenu moje igre ne zrcalijo tega, kar se godi na ulicah. To je nekaj drugega. Kot je rekel Oscar Wilde, življenje posnema umetnost!* (Jaz samo pripovedujem zgodbe, intervju z Davidom Mametom, *Studies in American Drama*, prevedel Srečko Fišer)[5]

III. Premikanje meja v (ne)klasični strukturi igre in sveta

Kljub navidezni klasični formi kmalu opazimo, da se gibljemo znotraj dramske semiosfere, katere meje se ves čas premikajo, prestopajo žanre, dramske taktike, zamejitve visoke in popularne kulture, ibsenovske in krimi strukture. Mamet nas s svojo igro opozarja, da živimo v času, ko dramsko besedilo ni nekaj fiksnega in fiksiranega, ampak se v medsebojnem delovanju z drugimi kulturnimi, medijskimi in umetniškimi medbesedili ves čas spreminja. Ali, kot to razume Patrice Pavis v knjigi *Sodobno gledališče*: »Zgošča, akumulira, amalgamira vrsto posebnih značilnosti, ki jih mora analiza besedila, resda velikokrat skorajda obupano, znova konstituirati in prerazporediti.« (Pavis, *Le théâtre contemporain,* 2011)

Mamet to označi takole:

Kar me res zanima, je zmeraj igra kot celota: pisanje igre. Ko pišeš igro ali scenarij, se zmeraj zgodi nenavaden pojav. Kar si naredil, zelo hitro dobi lastno življenje. Nimam pojma, zakaj, saj so samo besede na papirju. [...] Pri pisanju je tako: začneš z idejo, ideja postane nekaj drugega, in del modrosti je, da se naučiš poslušati svoj material. Veliko materiala je seveda v podzavesti. (Jaz samo pripovedujem zgodbe)

Ideološki svet Mametove igre ni zasnovan na podlagi rimskega prava, ampak ekonomske logike in institucije ameriškega kapitalizma (katerega osnovna mitologija so ameriške sanje). Mametovi junaki se konstituirajo znotraj pravil tega sveta, in to kot trgovski potniki, spet mitske figure ameriškega sveta biznisa, ki je gonilo sveta. Ekonomska logika prodaje je tudi tista, ki dokončno določa tako

[5] V članku uporabljeni navedki iz intervjujev z Davidom Mametom so povzeti po gledališkem listu za predstavo *Glengarry Glen Ross* (letnik 46, št. 5, ur. Martina Mrhar) v produkciji PDG Nova Gorica, 2001.

njihov jezik kot njihove produkcijske odnose. Ta struktura je bila očitna že v *Smrti trgovskega potnika* (1949) Arthurja Millerja, petintrideset let pred Mametovo igro o »nepremičninarjih« napisani klasiki sodobne ameriške dramatike.

IV. Smrti trgovskih potnikov

Oba dramatika trgovskega potnika oziroma nepremičninskega agenta prikažeta kot arhetipsko ameriško ikono, kot značilnega predstavnika kapitalističnega sistema, ki izničuje osebno etiko, hkrati pa tudi kot tipično žrtev tega sistema, kot novega junaka, ki je zamenjal tragične atiške junake, ki jih je prav tako določal *mythos*, toda ne na način novodobnih mitologij potrošništva. Za novodobne junake ameriškega mitskega obzorja pri Mametu in Millerju ni rešitve, saj so obsojeni na zanikanje kakršnekoli etike in življenje ali pa na protest in propad.

Mametovi agenti, ki samo malo manj kot revnim slehernikom iz Chicaga prodajajo ali bolje poskušajo prodati ničvredna zemljišča, ki jih skrivajo pod zvenečimi imeni, so samo še na poraz obsojeni vojščaki nepremičninskega kapitala, ki ukinja vse zasebno, da bi maksimiziral dobičke. Ti agenti so seveda Mametova metonimična zamenjava celote z delom in so kot taki ikonični znaki za stanje družbe tudi na makro ravni. Na okostnjaku novodobne etike, ki ga razgalja Mamet, je ostala samo še logika darvinističnega boja, ki ga bijejo junaki *Glengarry Glenn Rossa*.

V. Izmuzljivost Mametovih likov

Če je za Mametovo igro značilna izmuzljivost, je ta lastnost lepo razvidna tudi pri njenih protagonistih, na videz junakih, v bistvu pa ne-junakih, ki v sebi nosijo vsaj dve možni nasprotujoči si interpretaciji.

Levena tako lahko interpretiramo recimo na realistični ravni, kot ostarelega agenta, ki vzbuja simpatije zaradi bolne hčerke in je najbližje tragični figuri. Lahko pa ga vidimo tudi kot doslednega trgovskega potnika, ki je popolnoma brez etike in poskuša doseči cilj z vztrajnim preigravanjem drugih, celo na njihovih metaforičnih truplih. Nasprotje njegovega luzerstva je Roma, pravi trgovski potnik, ki mu tudi v težavnih okoliščinah že skoraj beckettovsko in godotovsko navdahnjene prodaje ničvrednih zemljišč osiromašenim ljudem uspeva nemogoče. Oba pa sta to, kar bi lahko poimenovali dva pola mitske figure ameriških pionirjev, ki jih pisatelj razkriva v etični spornosti ideologije ameriških sanj, zgrajene na mačis-

tični igri ekonomskega zasužnjevanja povprečnih moških in žensk v sodobnem Chicagu.

Tudi drugi liki se brez izjeme gibljejo znotraj tega razgrajenega mita o *self-made* ljudeh Amerike, ki je, kot v nekem intervjuju pravi Mamet, »zelo nasilna družba, polna sovraštva: in za to odprto rano ni obliža«. Individualizirani so samo delno, pač v skladu z vlogo, ki jo igrajo znotraj nepremičninskega biznisa razlaščanja drugih. Williamson je do skrajnosti razosebljen *automaton* korporativne logike, Moss je zafrustriran in izčrpan agent, ki hoče samemu sebi vedno znova dokazati, da je še zmožen izpeljati posel stoletja, v katerega vleče svoje potencialne žrtve, od Aaronowa do Levena.

Zgolj kot žrtev njihove prevare je individualiziran tudi neodločni Lingk, ki ga »v skušnjavo« nepremičninskih poslov »zapelje« Roma, iz nje pa ga izvleče v igri skorajda odsoten ženski pol, namreč njegova žena.

V filmski različici (pa tudi v predstavi Vita Tauferja) se jim pridruži še optimalni model sodobnega kapitalističnega vojščaka Blake, pravo utelešenje (tudi današnjih in slovenskih) brezobzirnih biznismenov, ki bi za rolex svojo in duše drugih prodali hudiču.

VI. Jaz samo pripovedujem zgodbe

Ne glede na to, da Mamet ves čas opozarja, kako se njegova besedila pišejo sama,

Kljub navideznemu ibsenovskemu realizmu svojih filmičnih dramskih besedil in dramskih filmskih scenarijev Mamet gradi strukture, ki so izrazito sodobne. So natančno zgrajene, a hkrati neulovljive, za interprete polne pasti, za gledalca potencialni sprožilec užitka v tekstu.

kot da za njimi ne bi bilo lucidnega in natančnega avtorjevega načrta ter poznavanja medija gledališča (in tudi filma, saj je izvrsten scenarist), mora interpretacija njegovih besedil ob različnih metodologijah in taktikah literarne vede uporabiti tudi taktike uprizoritvenih ved, ki izhajajo iz okoliščin in posebnosti uprizarjanja ali uprizoritvenih matric, pa naj te proizvaja besedilo ali njegova uprizoritev. Tako kot literarnost nas morata torej zanimati tudi dramskost in gledališkost (teatralnost) dramskega besedila. In pa njegova metadramskost in metagledališkost.

Mametova igra je strukturirana tako, da kar najbolj predvidi in podobno kot igre dramatike absurda celo »vsili« sceno in njene možnosti. Tekst pri Mametu velikokrat postane matrica teatralnosti, ki ji, ne da bi bilo to očitno na prvi pogled in od zunaj, sam načrtuje diskurz in pot. Prav ta preplet dramskosti in gledališkosti na eni strani ter metadramskosti in metagledališkosti na drugi je pri neulovljivem Mametu izrazito zanimiv.

Kljub navideznemu ibsenovskemu realizmu svojih filmičnih dramskih besedil in dramskih filmskih scenarijev Mamet gradi strukture, ki so izrazito sodobne. So natančno zgrajene, a hkrati neulovljive, za interprete polne pasti, za gledalca potencialni sprožilec užitka v tekstu. Ta nastaja skozi užitek ob Mametovem obvladovanju jezika, skozi katerega se generira akcija, in ukvarjanja z njim. Vse manipulacije, prevare, podkupovanja, ustrahovanja potekajo preko jezika, ki se (podobno groteskno kot pri Ionescu in Pinterju, a na drugačen, manj opazen način) vzpostavlja kot instrument nasilja. Mamet cilj teh svojih umetelnih pisav preprosto poimenuje »pripovedovanje zgodb«:

> *Jaz samo pripovedujem zgodbe. Zapomnite si, da dramatiki – O'Neill ali Albee ali jaz – vemo prav tako malo o tem, kar počnemo, kot kdorkoli drug. Samo pripovedovalci zgodb smo, to je vse. Zgodi se pač, da družba nekatere od nas izjemno nagradi, ker družba obupano stavi na to, da bo eden od nas povedal nekaj, kar bi morda ponudilo tolažbo.* (Jaz samo pripovedujem zgodbe)

VII. Sinkopirana dramska govorica

In kot je ugotovila že londonska in newyorška kritika takoj po krstnih uprizoritvah, Mamet pripoveduje zgodbe z izjemno umetelno uporabo jezika, s katerim gradi na videz realistične, a izjemno dramatizirane nenavadne dialoge, te pa vpenja v mojstrski dramski siže, način dramske gradnje.

Drama se začne z ibsenovsko realističnimi dvojicami. Vanje vztrajno vpadajo absurdni elementi, jezikovna ponavljanja, banalizacije, govorjenje z označevalci brez označencev. Mametov dialog je fascinanten v tem, da mu uspe med vrsticami povedati vsaj toliko kot v izgovorjenih pasusih.

V drugem delu igre pa z umetelnimi hiperrealističnimi stavki, ki v svojem sinkopiranem ritmu zaradi zvočnosti kljub banalnosti postanejo elegantni, zgradi strukturo dialogov, polilogov in kvazimonologov, ki so še najbolj podobni nemogočemu križancu med zgodnjim Beckettom in poznim Feydeaujem. Zato nikakor ni naključje, da se je za dialog s to Mametovo dramsko mojstrovino, polno presenečenj in pasti za gledališče, za dialog z igro, ki spregovori o dejstvu, da literatura, gledališče in umetnost lahko nastajajo samo kot namerno kljubovanje vedno bolj ukalupljenemu, globaliziranemu in poblagovljenemu sedanjiku, odločil mojster gledališke režije Vito Taufer, saj so ga vedno zanimale nenavadne in še neodkrite lege dramske pisave, večplastnosti, zaradi katerih *Glengarry Glen Ross* lahko hkrati prebiramo na različnih ravneh: kot kritiko ali satiro ameriške in sodobne družbe nasploh, kot kritiko oziroma razgradnjo kolesja ameriške poslovne etike in kot igro, ki kaže na to, da komunikacija v do skrajnosti poblagovljenem svetu ni več mogoča, da jo bolj kot informacija zaznamuje informacijski šum.

VIII. Vse, kar smo mislili, je narobe

Ne smemo namreč pozabiti, da so Mametove igre nastale v obnebju po performativnem obratu in vzniku postdramskega ter po prevladi gledališča podob, hkrati pa tudi v obnebju stoletja filma in filmičnosti naše percepcije. So delo avtorja, ki se je po ekscesih strukturalizma, poststrukturalizma in dekonstrukcije že rehabilitiral. Dramatika in gledališče v današnjem globalističnem času že dolgo nimata več središčne funkcije, tako svoj politični kot estetski učinek pa lahko uveljavljata prav v skupnem delovanju, ki poetični učinek nekega besedila pomnoži z dramsko učinkovitostjo odrskega prizora, se pravi s sposobnostjo gledališko prevesti določene stilistične značilnosti jezika. Dramska pisava v tem smislu postane predvsem poseben odnos med besedilnostjo in gledališkostjo, ki pa ga je hkrati treba vedno prebirati tudi politično. Tako Mamet kot politično misli dramatiko in gledališče, tudi ko razmišlja o popularni kulturi oziroma množični zabavi in umetnosti:

Meni je všeč masovna zabava. Pisal sem že te stvari. Vendar je nasprotje umetnosti, ker je posel masovne zabave, da snubi, se dobrika, zapeljuje potrošnike, da jim daje na znanje, da je tisto, kar so mislili, da je res, res res, in da je njihov okus in njihova takojšnja zadovoljitev najpomembnejša skrb proizvajalca. Umetnikov posel pa je, da reče, čakaj malo, nasprotno, vse, kar smo mislili, je narobe. Premislimo znova. (The Salon Interview, *Salon Magazine*, 1997, prevedel Srečko Fišer)

IX. Mametova analiza ameriškega mita in družbe

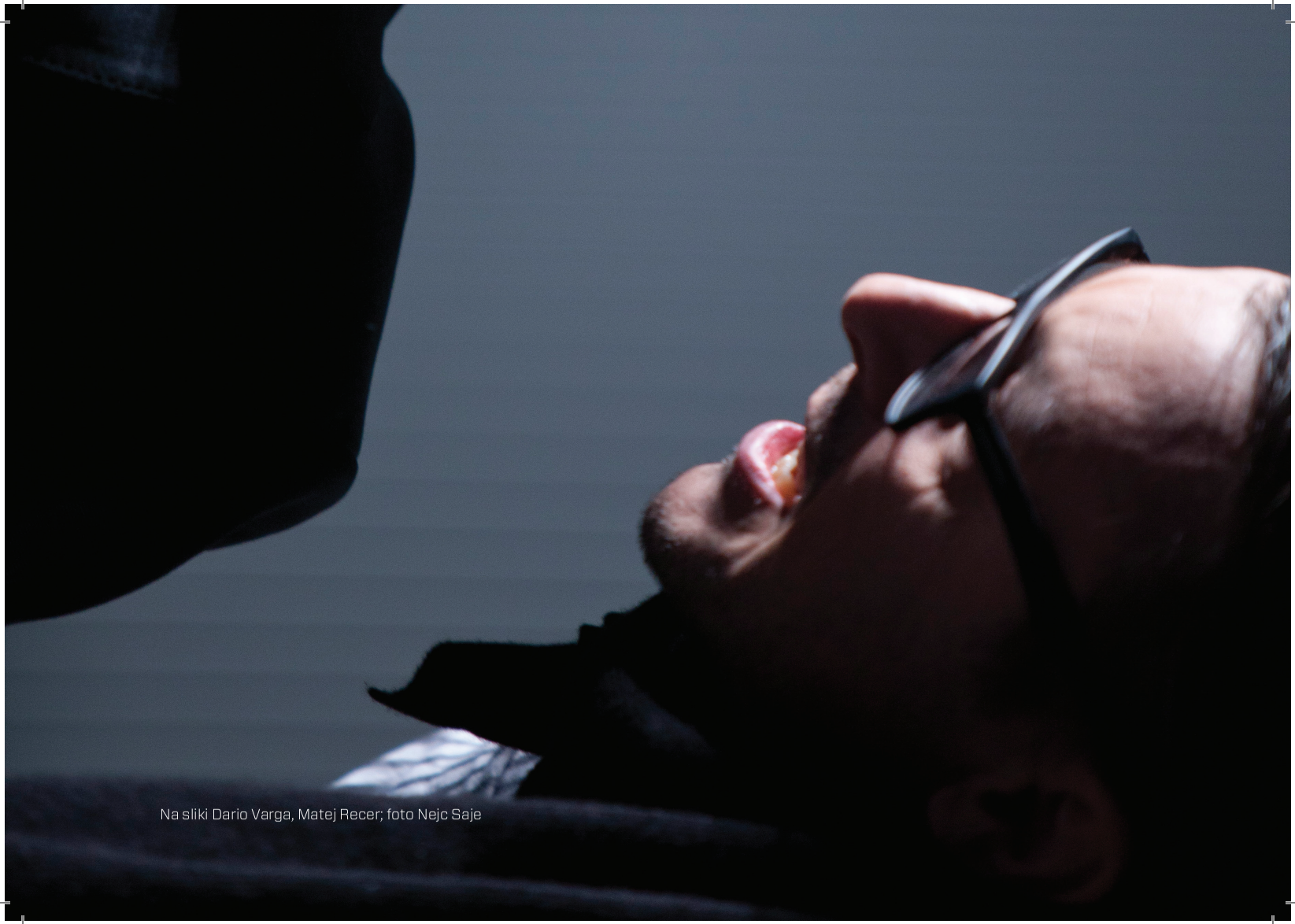
In za konec naših opomb k Mametu poskusimo nakazati, kam meri njegova analiza ameriške in sodobne družbe nasploh, kakor jo podaja v intervjujih (čeprav jo večkrat prikrije s preprostimi odgovori):

David Mamet je prepričan, da je bil ameriški mit o sanjah od nekdaj skorumpiran in da je zato razlika, ki jo vzpostavlja Roma, torej razlika med dobrimi trgovskimi potniki in slabimi pisarniškimi delavci, samo iluzija, saj so vsi zapisani istemu kriminalu, ki ga (tako kot kriminal v detektivkah) spravljata v pogon denar in pohlep. Ali, kot pravi v enem svojih spisov: »Ameriška ponižnost je vedno povezana s kriminalom.«

Ameriške sanje vedno znova ponavljajo izvirno ali prvotno dejanje prilaščanja, da bi protagonisti teh sanj vedno znova postavili sebe za tiste, ki so hkrati znotraj in zunaj sistema. Tako na koncu v mitologiji trgovskih potnikov, ki je pri Mametu samo metonimična zamenjava za svet nasploh, *good guys* v bistvu počnejo isto kot *bad guys*.

V poskusih, da bi se osvobodili, se agenti vedno znova znajdejo znotraj prav tistega sistema, ki so ga hoteli pretentati in se ga rešiti. In že smo pri res beckettovski plati Mameta: pri vztrajanju v brezupnih novih in novih jalovih poskusih osvoboditve. Od tod tudi beckettovski jezik ponavljanja. Tudi za Mameta velja misel, ki je večkrat v rabi za Becketta: zavest o neuspehu jezika je Becketta vodila k mitu o jeziku kot kreaciji, k negativnemu mitu, ki ga po kreativni moči lahko primerjamo z močjo, ki jo dobimo v nevzdržnih okoliščinah in položajih.

V tem smislu je *Glengarry Glen Ross* samo nadaljevanje napadov na ameriški mit z novimi sredstvi, ki so zelo blizu detektivkam. Z njimi ga druži ideja o razkrinkanju ropa, samo da je rop, ki ga razkrinkava Mamet, tisti, ki konstituira ameriške sanje in družbo nasploh.



Na sliki Dario Varga, Matej Recer; foto Nejc Saje

Blaž Lukan

Drama posla

Odlomki iz spremne študije k besedilu

Mametov govor

Dramski dialog Mametove igre, če si ga pogledamo »od zunaj« – zanj je uporabljen naziv »mametspeak«, torej mametovski govor – je brez dvoma avtorjev razpoznavni znak, njegovo distinktivno obeležje. Po mnenju nekaterih – in v nasprotju s površnim videzom – Mametov govor ni naturalističen, temveč gre pri njem za poetsko impresijo pouličnega govora. Izjemno razgiban je, poln nedokončanih stavkov, preskokov, izpustov ali elips; tok misli v njem se trga, prekinjajo ga nevrotični izbruhi, poln je kletvic oz. »skatoloških« elementov, ki jih nekateri označujejo kot izraz potlačenega s kompulzivno ritualno funkcijo.[6] Pogoste kletvice, ki jim slovenski prevod najde celo bogatejše ustreznice, kakor jih »predpisuje« izvirnik (v katerem prednjači nepogrešljivi »fuck«), so v resnici metafora za agresiven govor kot tak, govor na sploh pa je v Mametovi igri metafora za odsotno agresivno dejanje. Osebe v *Glengarry Glen Rossu* ne samo da se nenehno pogovarjajo, temveč to svoje početje tudi nenehno omenjajo, pri čemer uporabljajo najrazličnejše pogovorne signale, kot je npr. pogosta raba agresivnega velelnika (Naj ti povem!), nenehne vprašalnice (Kaj?), stalno izražena zahteva po poslušanju, vskakovanje v besedo, prekrivanje oziroma polifonično prepletanje dveh ali več dialogov, ponavljanje delov replik ali besed, medmetov in podobno, apartejno govorjenje mimo oziroma zase ipd. Govor v igri se na trenutke zdi na robu živčnega zloma, z njim se medsebojno naskakujejo, ogrožajo, žrejo; »dialog« med Romo in Lingkom v 3. prizoru 1. dejanja pa ima npr. karakter pravega »erotičnega« zapeljevanja in nato celo verbalnega posilstva. Pogosto so dialogi v igri samo (bolj ali manj nasilni) monologi ene osebe z drugo, z močno izraženo željo po tem, da bi bila ta slišana

[6] Lado Kralj, *Posebni status ameriške drame v 20. stoletju*. V: Lado Kralj, Zdravko Duša, *Ameriška drama dvajsetega stoletja*. Založba Karantanija, Ljubljana 2001, str. 751.

(in uslišana). Govor oseb v igri je kljub agresivnemu značaju pogosto samo prošnja, izrečena v gostem, a v resnici revnem jeziku, najpogosteje se za slapom besed (v psihologiji obstaja za to izraz besedna driska) skriva njihova bistvena nemoč in prevladujoči strah. Največja groza je potemtakem skrita v odklonitvi (po)govora, v tišini.

O naslovu

Naslov Mametove igre – torej *Glengarry Glen Ross* – ima muzikaličen, celo poetičen zven,[7] ki je v nasprotju s siceršnjo krutostjo igre, kot ugotavlja neki razlagalec, in spominja (vsaj angleško govorečega bralca/gledalca) na geografsko točko nekje v škotskem višavju, v prenesenem pomenu pa na iluzorično obljubljeno deželo (povprečen Američan praviloma sanja o parceli oz. zemljišču na tako »eksotičnem« predelu, kot je Florida). V resnici se naslov kot celota v igri nikdar ne omenja, saj je sestavljen iz dveh imen: iz Glengarry Highlands in Glen Ross Farms, torej je kombinacija, ki morda zato zveni celo nekoliko ironično. Ironija pa se skriva tudi v dejstvu, da je asociacija na škotsko višavje dejansko povsem neumestna, saj gre v igri za področje oz. zemljišča na Floridi, kjer ni niti nobenega hriba niti nobene ozke doline, temveč predvsem barje oz. močvirje. S tem v zvezi se zdijo zanimive tudi druge konotacije Mametove dramske »geografije«: kljub nenehnemu omenjanju geografskih pojmov (kot na primer Rio Rancho, River Oaks, Brooks Farm, Des Plains, Mountain View) se igra dogaja v povsem zaprtem prostoru (restavracija oz. pisarna), med ljudmi z ozkim obzorjem, ki v resnici nikdar nikamor ne grejo in sploh ne prodajajo zemlje – o kateri tako ničesar ne vejo, razen tega, da je ničvredna – temveč iluzijo ali ameriški sen kot takšen. Naslov Mametove igre, ki sugerira romantično odprtost, je tako v očitnem nasprotju s surovo zaprtostjo njenega dramskega sveta in njegovih protagonistov.

Praznina

V *Glengarry Glen Rossu* prevladujejo anksioznost, panika, strah, kljub kultu užitka, ki ga gojijo junaki, zanje ta praktično ne obstaja, zanje ni nobenega

[7] Tony J. Stafford, *Visions of a Promised Land: David Mamet's* Glengarry Glen Ross. V: *David Mamet's* Glengarry Glen Ross: *Text and Performance*, ur. Leslie Kane. Garland Publishing, Inc., New York in London 1996, str. 185.

počitka ali miru, samo napor, vznemirjenje, živčnost, adrenalin. Lahko bi celo rekli, da so od prodaje odvisni, z njo zasvojeni, in da trenutke užitka ponuja samo tisti kratki »vbrizg« mamila oziroma podpis pogodbe s stranko, ki obeta zaslužek, provizijo, mesto na tabli itn., pa še ta ni zanesljiv, saj ga lahko stranka, kot že rečeno, v treh dneh razveljavi. Nekateri razlagalci gredo celo tako daleč, da celoten postopek prodaje virtualizirajo in zreducirajo do golega, absolutnega učinka: Amerika je – po Baudrillardu – že tako čista teatrska forma, spektakel, v poznem kapitalizmu pa prodaje kot take sploh ni več, saj ni objekta, in prodajalci pravzaprav (pre)prodajajo fantomsko ozemlje, torej samo znake, simbole ameriškega sna, nekakšne sanjske krajine. Kupci pa prav tako ne kupujejo več realnih, dejanskih zemljišč, temveč je akt nakupa v bistvu samo potešitev lastne nevrotične želje po ameriškem snu. Ameriški sen – paradoksno, ali pa tudi ne – pravzaprav ne pomeni realizacije želje, torej prebuditve ali ozaveščenja ob njeni izpolnitvi, temveč ravno nasprotno, pač v skladu z imenom, najglobljo potopitev v sen, iluzijo, željo želje, v lasten odsev kot sinonim za popolno izginotje. Na podobni poti, kot jo opravi virtualna prodaja, se znajdejo tudi druge pritikline kapitalizma, kot npr. denar: ta je ali plastičen ali obstaja samo v obliki transakcije, v objektivnem ga ni več.

Logična posledica povedanega je poslednji ostanek realnega, to je učinek praznine. Ko se prodajalec za hip iztakne iz verige ali tekočega traku uspešnosti, v katerega je ujet, nastopi premolk, tišina, praznina, ki jo lahko napolni samo nevroza, (govorna) akcija, nenehno naprezanje, stalna napetost in utrujenost, z vedno znova novo dozo adrenalina v takšni ali drugačni obliki. V tem svetu je treba vedno naprej, brez orfejskega obračanja nazaj, biti nenehno aktiven, kar naprej govoriti. A šele beg pred praznino do kraja definira praznino samo.

Zjeban in zajeban svet

Zunaj ni ničesar. Ali bolje: zunaj je postreaganski svet (ki še vedno traja), zaznamovan z mačizmom, materializmom, individualizmom, navidezno vero in lojalnostjo, hipnimi obrati prijateljstva v sovraštvo, diktatom uspeha, ki temelji na izkoriščanju stranke, izdaji sodelavcev; zunaj je grožnja: *niggers*, *kikes*, *queers*, *commies*, *bitches* so imena zanjo; zunaj je strah. Nihče od junakov ne

sanja o družini (Mamet praviloma ne piše o družini, kar je v ameriški dramatiki redko; sicer skupnost moških v igri na trenutke vzbuja vtis družine, ki pa je varljiv, kot je varljiv vtis homogenega kolektiva, čeprav nanj včasih namigujejo nazivi kot kolega, kamerad, car itn.), o mirnem pokoju, dopustu na Havajih ali čem podobnem, v njihovem prizadevanju in pehanju je nekaj animaličnega: borba za preživetje, preganjavica in vrtoglava hitrost, nenehni pospešek (ko si zgoraj, si pospešeno zgoraj, ko si spodaj, pospešeno padaš; kapitalizem drvi v odmikajočo se točko na horizontu); lok, vzpenjajoč se od ploditve (v zvezi s tem je potrebno pripomniti, da se v igri ženske samo omenjajo, nobena pa dejansko ne nastopi; nekateri razlagalci to povezujejo z Mametovo mizoginijo, drugi pa najdejo nadomestek za odsotno seksualno v obilici seksualnih konotacij v njegovem dialogu ter v prodaji kot taki)[8] k hranjenju, vmes pa praznina.

»En zjeban in zajeban svet ...« pravi Roma ob koncu igre. »Ko ni ničesar več, kar bi prodali, prodajo sami sebe – in drug drugega«, dodaja neka natančna bralka.[9]

Odlomki so povzeti iz spremne študije Blaža Lukana k slovenski knjižni izdaji Mametovega besedila (David Mamet, ***Glengarry Glen Ross***, prev. Zdravko Duša. Cankarjeva založba, Ljubljana, 2002, str. 71–89).

[8] Robert H. Vorlicky, *Men Among the Ruins*. V: *David Mamet's* Glengarry Glen Ross*: Text and Performance*, str. 81.
[9] Anne Dean, *The Discourse of Anxiety*. V: *David Mamet's* Glengarry Glen Ross*: Text and Performance*, str. 47.

Sanchita Das

Poslovni svet v *Glengarry Glen Rossu* Davida Mameta

Odlomek iz eseja

Ugotavljam, da [Mamet] v tej igri išče neponarejeni, nedolžni glas, katerega zavesti potrošniška družba še ni zatrla. Znova hoče doseči stanje, ki se je v sodobni Ameriki izgubilo. Se na vseskozi vrteči se osi ameriških kulturnih zgodovin pomakniti od zgodnje različice trgovsko-tehnološkega človeka k njegovemu veliko bolj kompleksnemu modernemu protipolu. Ameriško gledališče je imelo veliko vlogo pri oblikovanju ameriškega spreminjajočega se pojmovanja človeka, le-to pa je po drugi strani tesno povezano s človekovim odnosom do zemlje. Mitskih prototipov, ki ta odnos utelešajo, ni mogoče obravnavati ločeno od tega, kar človek je, kar je bil in kar more biti. Ko te prototipe znova vzpostavi in jih v svojem razumevanju nacionalnega živi, se opisana dihotomija kaže hkrati kot stvar bitnosti in postajanja. Mamet hoče, da bi se njegovi liki v begu pred resničnostjo nehali zanašati na te umetno ustvarjene prototipe. Skozi jezik razgalja nasilnost kulture, ki jo ima za pokvarjeno in skorumpirano – kulture, ki je rožnato vizijo, kakršno so omogočile ameriške sanje, zamenjala za načičkano bahavost družbe ekscesa. Vlogo kapitala oziroma denarja razkrinkava kot teroristično; v njej je odnos med objektom in človekom odvisen od uporabne

[Mamet s]kozi jezik razgalja nasilnost kulture, ki jo ima za pokvarjeno in skorumpirano – kulture, ki je rožnato vizijo, kakršno so omogočile ameriške sanje, zamenjala za načičkano bahavost družbe ekscesa.

vrednosti in prehoda k menjalni vrednosti. Družba postane objekt in denar skuša povzeti podobo tega objekta. Liki se za ta objekt odločajo s pomočjo koda, imenovanega jezik. Ta kod pa jih zapelje v kompleksen vzorec. Kod, tj. jezik, generira fantazijo o njih samih in njihovo željo po vedno novih. Taka fantazija v besedilo vstopi kot igra. Zavzame zavest likov, in ko ne ponudi zadovoljitve, v njihovih življenjih ustvari zmedo in nesporazume.

Izgubijo mir, ki jim ga je prinesla preteklost, in njihovo realnost popolnoma prežame poželenje po objektu. Ujeti so v verižno reakcijo prehodov, v kateri njihov pravi jaz postane virtualen že zato, ker gleda svet; prav tako kot človek postane del filma že tako, da ga gleda. Udobje vidijo kot potrošnjo in medčloveške odnose redefinira kapital. Vrženi so v vesolje, od koder se ne morejo več vrniti. Tako Mamet prikaže strašno jalovost, navzočo v ameriški družbi.

Sanchita Das: *The Professional World in David Mamet's* Glengarry Glen Ross. V: *The Criterion: An International Journal in English*, zv. II., št. III, 1. september 2011, http://www.the-criterion.com/V2/n3/Sanchita.pdf (dostopno 1. 12. 2014).

Prevedla Tina Malič

Na sliki Uroš Maček, Blaž Šef; foto Nejc Saje

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
www.mladinsko.com

Svet SMG:
Slavko Slak – predsednik, Breda Brezovar Goljar, Uroš Kaurin,
Semira Osmanagić, Ana Železnik

Strokovni svet SMG:
dr. Svetlana Slapšak – predsednica, Tatjana Ažman,
mag. Tomaž Gubenšek, Željko Hrs

V. d. direktorja: Tibor Mihelič Syed
01 3004 906 | tibor.mihelic@mladinsko-gl.si

Strokovni sodelavec za umetniški program: Goran Injac
01 3004 905 | goran.injac@mladinsko-gl.si

Režiserja: Matjaž Pograjc, Vito Taufer

Dramaturg: dr. Tomaž Toporišič
01 3004 916 | tomaz.toporisic@mladinsko-gl.si

Vodja trženja: Sanja Spahić
01 3004 908 | sanja.spahic@mladinsko-gl.si

Lektorica: Mateja Dermelj
01 3004 918 | mateja.dermelj@mladinsko-gl.si

Strokovna sodelavka: Tina Malič
01 3004 917 | tina.malic@mladinsko-gl.si

Tehnični vodja: Dušan Kohek
01 3004 909 | dusan.kohek@mladinsko-gl.si

Vodja projektov: Dušan Pernat
01 3004 907 | dusan.pernat@mladinsko-gl.si

Vodja koordinacije programa: Vitomir Obal
01 3004 919 | vitomir.obal@mladinsko-gl.si

Tajnica gledališča: Lidija Čeferin
01 3004 900 | info@mladinsko-gl.si

Računovodkinja: Mateja Turk
01 3004 903 | mateja.turk@mladinsko-gl.si

Knjigovodkinja: Tina Matajc
01 3004 904 | tina.matajc@mladinsko-gl.si

Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot
01 425 33 12 | 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

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
nakup vstopnic s popusti prek spleta ni mogoč

Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča – sezona 2014/2015
Številka 2
December 2014
Izide ob vsaki premieri
Izdalo Slovensko mladinsko gledališče
Za izdajatelja Tibor Mihelič Syed
© Vse pravice pridržane
Uredništvo: Mateja Dermelj, Tina Malič, Tomaž Toporišič
To številko uredil: Tomaž Toporišič
Lektorica: Mateja Dermelj
Redaktorica: Tina Malič
Oblikovanje: Luka Cimolini
Oblikovanje plakatov in naslovnice gledališkega lista:
Miha Kosmač, Barbara Stupica
Ilustracije na plakatih in naslovnici gledališkega lista: Matej Stupica
Tisk: Collegium Graphicum, d. o. o., Ljubljana
Naklada: 300 izvodov

Slovensko mladinsko gledališče
Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana

ISSN 2232-2019