BAR
ON
MÜNCH
HAUSEN
GRIGORIJ GORIN

SNG

NOVA GORICA

06 ZASEDBA

010 ANA KRŽIŠNIK BLAŽICA
PRAV TA MÜNCHHAUSEN

020 IGOR ŠKAMPERLE
FANTASTIČNE PRIGODE BARONA MÜNCHHAUSNA
IN VPRAŠANJE REALNOSTI

026 JANEZ MARKEŠ
S SMRTNO RESNOBO
NI MOGOČE PRITI DO SPODOBNE SMRTI

034 KATEŘINA HANKEOVÁ
NA LUNO IN NAZAJ:
DVE FILMSKI PODOBI
BARONA MÜNCHHAUSNA

040 FOTOGRAFIJE Z VAJE

048 MARTINA MRHAR
POGOVOR Z JOŽETOM HROVATOM
OB ŠTIRIH DESETLETJIH DELA V SNG NOVA GORICA
RAD SE UKVARJAM Z LJUDMI, KI SO DRUGAČNI,
PREDVSEM PA S KOMEDIJO

069 NAGRADE IN FESTIVALI

070 KONTAKTI

KA ZA LO

BAR ON MÜNCH HAUSEN

GRIGORIJ GORIN

BARON MÜNCHHAUSEN

БАРОН МЮНХАУЗЕН

1976

PREVAJALEC BORUT KRAŠEVEC

REŽISERKA YULIA ROSCHINA

DRAMATURGINJA ANA KRŽIŠNIK BLAŽICA

LEKTOR SREČKO FIŠER

SCENOGRAFINJA IN KOSTUMOGRAFINJA VASILIJA FIŠER

AVTOR GLASBE BRANKO ROŽMAN

OBLIKOVALCA ODRSKEGA GIBA RAVIL SULTANOV IN NATALIA SULTANOVA

OBLIKOVALEC SVETLOBE JAKA VARMUŽ

OBLIKOVALEC ZVOKA MATEJ ČELIK

OBLIKOVALKA MASKE IN FRIZURE MIRELA BRKIĆ

ASISTENTKA REŽISERKE KATEŘINA HANKEOVÁ

ASISTENTKA AVTORJA GLASBE NINA KUCLAR STIKOVIĆ

VODJA PREDSTAVE MARINO CONTI

ŠEPETALKA ARJANA ROGELJA

TEHNIČNI VODJA ALEKSANDER BLAŽICA

OBLIKOVALCA ZVOKA IN VIDEA VLADIMIR HMELJAK IN STOJAN NEMEC

OBLIKOVALEC SVETLOBE SAMO OBLOKAR

LUČNA MOJSTRA MARKO POLANC IN RENATO STERGULC

REKVIZITERJA DAMIJAN KLANJŠČEK IN GORAZD PRINČIČ

FRIZERKE IN MASKERKE KATARINA BOŽIČ, HERMINA KOKAŠ IN ANA KOŽAR

GARDEROBERKI JANA JAKOPIČ IN MOJCA MAKAROVIČ

ODRSKI MOJSTER STAŠKO MARINIČ

ODRSKI TEHNIKI DEAN PETROVIĆ, BOGDAN REPIČ IN DOMINIK ŠPACAPAN

VRVIŠČARJA DAMIR IPAVEC IN AMBROŽ JAKOPIČ

ODRSKI DELAVEC JURIJ MODIC

MOJSTER KROJAČ ROBERT ŽIKOVIĆ

ŠIVILJI MARINKA COLJA IN TATJANA KOLENC

MIZAR MARKO MLADOVAN

OBLIKOVALCA SCENSKIH ELEMENTOV VASJA KOKELJ IN GORAZD PRINČIČ

PREDSTAVA IMA ODMOR.

SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE NOVA GORICA

SEZONA 2018/2019, UPRIZORITEV 8

PREMIERA 18. APRILA 2019

NA VELIKEM ODRU SNG NOVA GORICA

KARL FRIEDRICH HIERONYMUS VON MÜNCHHAUSEN, baron
KRISTIJAN GUČEK

MARTA, njegova žena
PATRIZIA JURINČIČ FINŽGAR

JAKOBINA VON MÜNCHHAUSEN, njegova soproga, baronica
ANA FACCHINI

THEOFIL VON MÜNCHHAUSEN, njegov sin
ANDREJ ZALESJAK

THOMAS, služabnik
ŽIGA SAKSIDA k. g.

ŽUPAN
TILEN KOŽAMELJ k. g.

RAMMKOPF, odvetnik
BLAŽ VALIČ

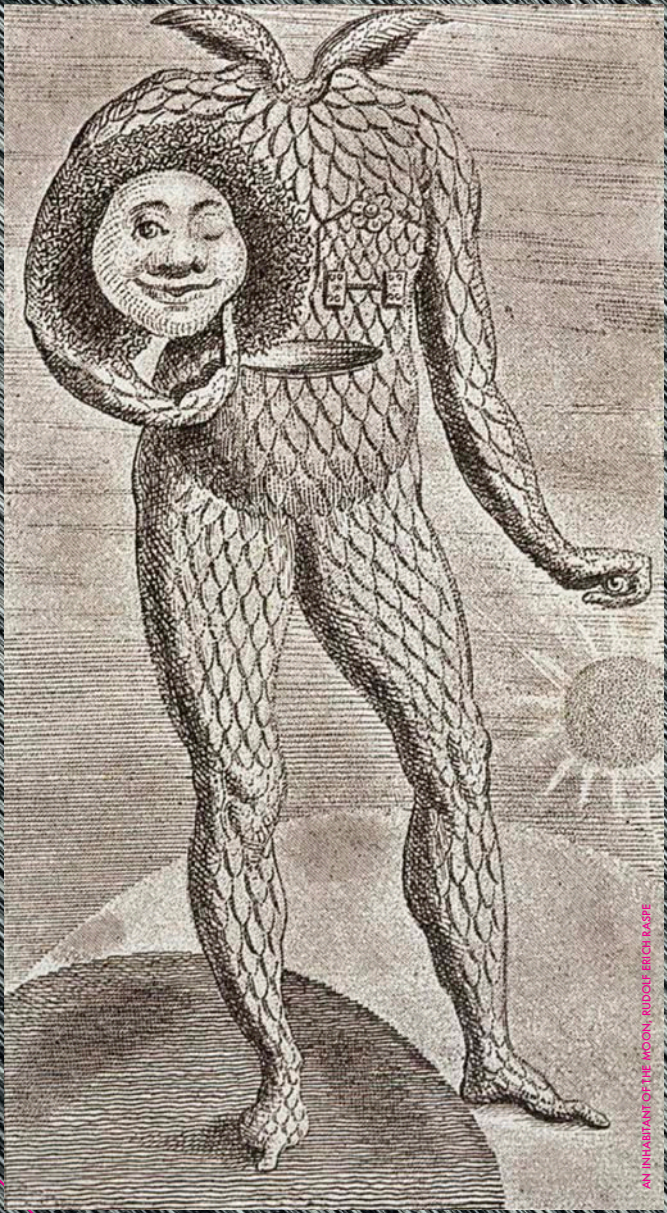
VOJVODA
JOŽE HROVAT

PASTOR
RADOŠ BOLČINA

POVELJNIK
JAKOB ŠFILIGOJ k. g.

»NJEGOVA LAHKOTNOST, IGRIVOST IN DUHOVITOST IZVIRAJO IZ ZAVEDANJA, DA JE VESOLJE NESKONČNO IN DA PRAV VSE, KAR OBSTAJA, VSEBUJE POTENCIAL NESKONČNIH MOŽNOSTI. DA JE TOREJ VSE, KAR SI ČLOVEK LAHKO ZAMISLI, MOGOČE IN SE LAHKO MANIFESTIRA V SNOVNEM SVETU. IN DA JE NAŠA EDINA OMEJITEV NEZAVEDANJE IN STRAH PRED LASTNO MOČJO. IN TO JE EDINA IN NEIZPODBITNA RESNICA, KATERE NOSILEC JE PRAV BARON MÜNCHHAUSEN.«

Yulia Roschina



AN INHABITANT OF THE MOON, RUDOLF ERICH RASPE

ANA KRŽIŠNIK BLAŽICA

Prav ta Münchhausen

Igra sovjetskega avtorja Grigorija Gorina (1940–2000, Moskva, Rusija), napisana leta 1976, odlično odseva družbeno situacijo dobe stagnacije v času Leonida Brežnjeva, ko je postalo dokončno jasno, da ima ideologija socializma tudi svojo temno plat. Znotraj te situacije njegova ideja, da za parodijo totalitarnega sistema, v katerega je bila Sovjetska zveza tedaj ukleščena, vzame prav Münchhausna, barona Münchhausna, ki ga ruski svet pozna in obožuje kot slavnega lažnivca iz dobe razsvetljenstva, izmišljevalca zgodb o svojih komično-fantastičnih avanturah, zabavljača večernega omizja in figuro iz otroške literature, priča o globoko pronicljivem in pogumnem duhu. Pri Gorinu namreč legendarni lažnivec postane nekdo, ki laž v temelju zanika in je zares nosilec resnice. S tem seveda domnevna laž dobi posebno mesto, postane izraz svobode, svobode misli, govora in predvsem svobode bivanja, baron pa napaka v sistemu, ki jo je treba čimprej odpraviti. Prav zaradi tega prizadevanja družbe, da eliminira svobodo, postane ona sama laž. Tako v Gorinovi igri Münchhausnova komična laž razkrije globoko zakoreninjen strah pred svobodo kot bazo socialnega reda, čeprav ta red ni eksplicitno totalitaren, ampak je bolj podoben koruptivnemu in ciničnemu načina življenja dobe stagnacije.

Poleg najbolj očitne izbire samega lika barona Münchhausna, ki je zaradi svojega komičnega porekla cenzuri povsem nesumljiv, so tu še vsaj trije pomembni dokazi briljantnosti Gorinove ideje: najprej postavitev v oddaljeni čas razsvetljenstva, ki cenzuri dodatno zamegli pogled, predvsem pa ima močno konotacijo vladavine razuma in znanosti – s katero se odpre tudi vprašanje o (ne)dokazljivosti neke resnice; drugi je izbira žanra šale oziroma zabavne laži kot kamuflaže kritike obstoječega sistema; in tretji je izbira teme, ki problematizira razmerje med resnico in lažjo ter s tem povezano svobodo misli in bivanja. Preplet teh izbir, ki se med sabo v vse strani povezujejo, je prefinjena kritika obstoječega

družbenega sistema, ki skozi komično fantazijsko pripoved natančno odseva stanje Gorinove Sovjetske zveze in nenazadnje današnjosti, ki sicer ni, kot rečeno, eksplicitno totalitarna, je pa zato totalitarni nadzor naselila v nas same. Odstopanje od sistema in svojeglavost je dandanes prav tako nezaželena kakor v Gorinovem času, le da za nadzor nad sabo ne potrebujemo nikakršnega Brežnjeva, temveč zadostuje že splošna apatija posameznika in družbe.

I.

Domišljijski lik barona Münchhausna je sicer ustvaril nemški pisec, znanstvenik in prevarant Rudolf Erich Raspe v drugi polovici 18. stoletja. Baronova domišljijska doživetja, pripovedovana v prvi osebi, se osredotočajo na nemogoče dosežke, prigode in avanture nemškega plemiča, vojaka, lovca in popotnika in so zasnovane na večni človeški slabosti, da se rad širokousti v lovskih in vojnih zadevah. Sodijo v literarno zvrst tako imenovanih zabavnih laži, pripovedi o nemogočih stvareh, ki naj z dramatičnim pretiravanjem zbujajo smeh in začudenje. Obdobje razsvetljenstva je bilo čas velikega moralizma in Münchhausnove zgodbe so tedaj jemali kot strašilen zgled in svarilo proti lažnivosti in bahanju; prvi natisi njegovih zgodb so bili zato opremljeni z moralizirajočimi opombami, kar tudi razkriva protislovje razsvetljenskega obdobja – ljudje, ki so iskali resnico, so znali zviška sprejemati laž in se ji smejati kot hoteni izmišljotini, čeprav so se v svojem moralizmu sleherne laži bali. Odveč je poudarjati, kako močno nasprotna je bila situacija v Gorinovem času ali je današnja.

Lik barona Münchhausna ohlapno temelji na resnični zgodovinski osebnosti Hieronymusa Karla Friedricha, barona von Münchhausna (1720–1797), rojenega v mestu Bodenwerder blizu Hannovra, ki se je v letih 1735–1739 v rusko-turški vojni boril za Ruski imperij. Po upokojitvi leta 1760 je v nemških aristokratskih krogih zaslovel s pripovedovanjem

nenavadnih zgodb, temelječih na njegovi vojaški karieri. Münchhausnova žena, Jakobine von Duten, s katero se je poročil leta 1744, je umrla leta 1790. Januarja 1794 se je poročil z 57 let mlajšo Bernardine von Brunn, ki je kmalu po poroki domnevno zbolela in nato preživela poletje 1794 v toplicah. Opravljivci so trdili, da je čas v toplicah porabila za spogledovanje in zabave. Bernardine je 16. februarja 1795, devet mesecev po poletnem potovanju, rodila hčer Mario Wilhemino. Münchhausen je vložil uradno pritožbo, da otrok ni njegov, in tako zadnja leta življenja porabil za ločitveni postopek in preživninske pravde. Umrl je 22. februarja 1797 brez otrok. Nekatera dejstva iz baronovega zasebnega življenja je Gorin domiselno uporabil pri zasnovi svoje zgodbe.

Raspe je Münchhausna najverjetneje srečal, ko je študiral na Univerzi v Göttingenu in je bil celo povabljen, da večerja z njim v njegovem dvorcu. Ko je Raspe slišal nekaj njegovih zgodb, jih je anonimno priredil v literarno formo, najprej v nemščini kot članke za berlinski humoristični časopis *Vade mecum für lustige Leute* (*Vademekum za vesele ljudi*, 1781–1783), z naslovom *M-h-s-nsche Geschichten (M-h-s-n-ove zgodbe)*. Junak in pripovedovalec teh zgodb je bil imenovan samo M-h-s-n, zato je Raspejeva inspiracija ostala skrita, a je nemškim bralcem vseeno omogočala, da so naredili povezavo z resničnim Münchhausnom; avtorjevo ime pa sploh ni bilo natisnjeno. Ostaja neznano, koliko Raspejevega materiala izvira neposredno od barona; večina zgodb je izpeljana iz starejših virov.

Ko je leta 1775 nemška policija zaradi neke poneverbe izdala nalog za Raspejevo aretacijo, je pobegnil v Anglijo in tam leta 1785 objavil zgodbe v angleščini; knjigo je izdal založnik Smith v Oxfordu pod naslovom *Baron Munchausen's Narrative of his Marvellous Travels and Campaigns in Russia (Pripoved Barona Munchausna o njegovih čudovitih potovanjih in vojaških pohodih v Rusiji)*, s popolnoma razvitim literarnim

likom. Kljub angleškemu zapisu »Munchausen« Raspe očitno ni imel več namena skrivati imena osebe, ki ga je navdahnila, še vedno pa ni razkril lastne identitete.

V naslednjih nekaj letih so hitro objavljali nove izdaje in dodajali material, ki ni bil Raspejev. Tudi slog je bil močno spremenjen. Knjiga je doživela velik mednarodni uspeh in bila navdih za mnoge angleške, evropske in ameriške izdaje. Prvo nemško izdajo, *Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande* (*Čudovita popotovanja po vodi in kopnem*, 1786), je ustvaril nemški romantični pesnik Gottfried August Bürger, hannovrski rojak barona Münchhausna, Slovencem znan po Prešernovem prevodu balade *Lenora*. Tako so dobile Münchhausnove prigode dovršeno umetniško podobo, ki jim je zagotovila nesmrtnost.

Raspe ni nikoli priznal, da je avtor knjige, najverjetneje zato, kar se je bal tožbe resničnega barona Münchhausna, zato so delo pogosto pripisovali Bürgersju. V prvih nekaj letih po objavi nemške verzije so nemški bralci celo domnevali, da je zgodbe napisal sam Münchhausen, zaradi česar je bil baron močno prizadet, kajti kroženje njegovega imena v javnosti je žalilo njegovo plemiško čast. Postal je samotar in ni več prirejal zabav ali pripovedoval zgodb ter brez uspeha poskušal tožiti Bürgerja in založnika.

Slovenci smo barona Münchhausna spoznali leta 1856 preko ljudske priredbe Bürgerjeve različice; priredil in prevedel jo je France Malavašič pod naslovom *Lažnjivi Kljukec, kako se mu je na morju, na suhim in v vojski godilo*. Knjigo so na široko brali v mnogih različicah skozi vse 19. stoletje, posebno v izdajah za mlade bralce. Zgodnejše ilustracije lika, mogoče jih je Raspe celo sam ustvaril, prikazujejo barona kot suhega in mladostnega, kasnejše ilustracije pa kot starejšega, z dolgim kljukastim nosom in zavitimi brki, ki so postali obvezni del njegove podobe. Lik je

bil in je še tako priljubljen, da so v njegovo čast postavili več muzejev in spomenikov ter po njem poimenovali celo medicinska stanja in druge koncepte: npr. Munchausnov sindrom (duševna motnja, pri kateri se nekdo, ki si želi pozornosti, pretvarja, da je bolan, ali pa se namenoma poškoduje), Munchausnova trilema (matematično-logična nezmožnost dokazovanja trditve), Munchausnovo število (pozitivno število, ki je enako vsoti njegovih številk, od katerih je vsaka potencirana na svoje število; npr. $3^3 + 4^4 + 3^3 + 5^5 = 27+256+27+3125=3435$).

II.

Baronove zgodbe pripadajo modificiranemu žanru pravljice, t. j. šali, lahko bi rekli tudi humoreski. Šale namreč ne moremo resno jemati, ne moremo ji verjeti, saj preobrača vsakodnevne teme in dogodke. Velja pa tudi obratno: bolj ko je vsakdanjost neverjetna, bolj mora biti šala resnična. Ko je iluzija sovjetskega socialističnega sna bledela, je šala cvetela in se mešala s skoraj vsemi žanri ter tako tvorila nove žanre. In kot taka upala, da se izogne strogemu očesu cenzure.

Gorin je potencial ljudske šale razvil še dlje: prosto se je poigral s tradicijo svetega in svetnikov, ki je na sovjetskih tleh močno prisotna – šaljiva zgodba na tem območju namreč dostikrat uporablja, včasih tudi nespoštljivo, zgodbe iz svetniških življenjepisov – ter napisal subverzivno in ironično neoromantično verzijo hagiografije, kjer šala postane glavni dokaz svetosti. Münchhausnova svetost bazira na sposobnosti, da vidi nekonvencionalno resnico in verjame vanjo kljub nesporazumom in neposrednim pritiskom. Ta sposobnost razloži njegove »čudeže«. In tako smo spet na področju pravljice. Poleg tega je, v skladu s hagiografsko tradicijo, baronova paradoksalna svetniškost ves čas na preizkušnji in preganjana, kot denimo v primeru njegove »začasne smrti«, njegovega poskusa, postati navaden človek, vrtnar Müller, in končne odločitve, da

dokaže svojo identiteto kot »posthumno« slavljeni Münchhausen, s smrtno tveganim ponovnim poletom na Luno.

V 30. letih 20. stoletja je bil omenjeni pravljični diskurz bistvo takratne alternative, socializma – utopična ideja boljše družbe, tako rekoč sovjetska religija. To paradigmo so na glavo obrnile satirične pravljice 60. in 70. let 20. stoletja, med njimi Gorinova igra, z implicitno religioznim likom antisovjetskega svetnika, disidenta, ki preizprašuje vsa družbena izhodišča. Ta lik je ustvarjen s sredstvi pravljične šale, je poosebljena farsa in parodija, ki predstavlja paradoksalen zaključek te dobe. Ta vrnitev k dolgo pred socializmom obstoječemu pravljičnemu jedru sovjetske duše, čeprav z nasprotne strani, z anti-totalitarističnim nabojem, je zelo pomenljiva in kaže naravni razpad in postopno osvobajanje kulture izpod uroka totalitarizma. Vsak posamezni arhetip sovjetske duše, izražen skozi pravljične podobe, je bil zamenjan z ustreznimi negativnimi podobami: pošasti in nemočni vladarji namesto modrih očetov naroda; pokvarjeni zajci namesto zmagovalnih, herojskih sovjetskih državljanov; disidentski svetniki namesto potencialnih in resničnih »sovražnikov ljudstva«, pokvarjena inteligenca. Zamenjava arhetipov sovjetske duše z njim nasprotnimi, senčnimi arhetipi kolektivnega nezavednega, kljub vsemu ni uničila strukture pravljice sovjetskega domišljijskega sveta.

III.

Ravno zaradi močne navezave sovjetske duše na pravljičnost in pravljico ni naključje, da si je Gorin za parodijo obstoječega sistema izbral pravljični lik barona Münchhausna iz dobe razsvetljenstva, dobe glorifikacije morale, za kar je (bila) pravljica prikladen žanr. Skozi pravljične, neresnične zgodbe so izpričane tudi nekatere večne resnice – resnica pa je tudi tema razsvetljenstva, točneje, preokupacija razsvetljenstva je dokazljivost ali nedokazljivost resnice. Resnico lahko

dokažemo ali ovržemo s pomočjo razuma, znanstvene misli, empiričnega dokaza. Razsvetljenskemu baronu so se vsi posmehovali, saj so bile njegove resnice absolutno nedokazljive, medtem ko Gorinov baron trdi, da absolutno ne laže, četudi so njegove trditve znanstveno, empirično nedokazljive, s čimer se odvrača od razsvetljenske misli, da je vse resnične pojave mogoče dokazati s pomočjo znanstvenega preizkusa. Govorimo torej o polju neznanstvenega, relativnega, metafizičnega. V baronove trditve je treba preprosto verjeti, da lahko postanejo resnične – oziroma, možne so, če vanje verjamemo. Friedrich Nietzsche je v svoji filozofski razpravi iz leta 1886 *Onstran dobrega in zlega* uporabil eno od baronovih avantur, tisto, v kateri se s potegom za lase reši iz močvirja, kot metaforo za prepričanje o popolni metafizični svobodni volji; to prepričanje imenuje poskus, »samega sebe za lase potegniti iz močvirja niča v bivanje«. Na drugi strani je nesvobodna volja, kjer »vzrok« in »posledica« do konca determinirata naše bivanje. Teh po filozofovem mnenju ne smemo dojemati mehanicistično, naravoslovno, pač pa zgolj kot pojma za sporazumevanje. Nobena od skrajnosti za Nietzscheja ne pride v poštev, za Münchhausna pa – seveda tista prva. Pri njegovi resnici gre torej za popolno osvoboditev od diktata vzroka in posledice, za popolnoma svobodno voljo, za svobodo skratka. Kjer ne veljajo zakoni fizike, se odpre področje metafizike. Odpre se področje svobodne interpretacije resnice, na katero ne vpliva nobena višja instanca, ki bi na kakršen koli način legitimirala izključno lastno resnico. Skratka, odpre se neskončnost možnosti. Neskončnost. Totalitarnost sistema ne pride več v poštev. Baronova resnica tako nastavi ogledalo splošno sprejeti resnici, ki se, paradoksalno, izkaže za laž ter odsotnost vsake iskrenosti ali morale.

Lik barona Münchhausna, Lažnivega Kljukca, se je torej iz razsvetljensko navdahnjenega lika, ki s posmehovanjem laži poveličuje znanost in ideologijo empirične dokazljivosti, pri Gorinu prelevil v lik, ki prav to miselnost presega; pri tem se, kakor sam pove, navdihuje pri mislecu neskončnosti vesolja, renesančnem filozofu s poetičnimi in svobodnimi nazori, Giordanu Brunu, s katerim ima več skupnih značilnosti. Ima nekatere atribute svetniškosti, je iskalec resnice, iskrenosti, je simbol vere v nedokazljivo, presežno, zunaj okvirov vsakdanje logike, predvsem pa simbol vere v svobodo misli in svobodo bivanja, neobremenjenega z ozkogledimi zakoni znanosti in družbe, ki se jim ne podredi nikoli in za nobeno ceno.

» ... MOJ NAMEN JE BIL POKAZATI, DA OBSTAJA NESKONČNO VESOLJE, UČINEK NESKONČNE POTENCE, KAJTI IMEL SEM ZA NEVREDNO BOŽJE DOBROTE IN MOČI, DA BI USTVARILA KONČNI SVET, GLEDE NA TO, DA LAHKO POLEG TEGA SVETA USTVARITA DRUGEGA IN ŠE NESKONČNO DRUGIH. TAKO SEM TRDIL, DA OBSTOJI NESKONČNO POSAMEZNIH SVETOV, PODOBNIH NAŠI ZEMLJI; KI JO IMAM TAKO KOT PITAGORA ZA NEBESNO TELO, KATEREMU SO PODOBNI LUNA, PLANETI IN DRUGE ZVEZDE, TE PA SO NEPREŠTEVNE; VSA TA TELESA SO SVETOVI IN NIMAJO ŠTEVILA, SKUPAJ PA SESTAVLJAJO NESKONČNO UNIVERZALNOST V NESKONČNEM PROSTORU, KI MU PRAVIMO NESKONČNO VESOLJE, V KATEREM SO BREZŠTEVILNI SVETOVI. NA TA NAČIN OBSTAJATA DVE VRSTI NESKONČNOSTI, VELIKOST VESOLJA IN MNOGOTEROST SVETOV, ZARADI ČESAR SE ZDI POSREDNO OVRŽENA RESNICA, IZPRIČANA PO VERI.«

Giordano Bruno sodnikom v Benetkah, *Documenti Veneziani*

IGOR ŠKAMPERLE

Fantastične prigode barona Münchhausna in vprašanje realnosti

Fantastične, hudomušne, velikokrat zanesene, vedno pa človeško inteligentne prigode barona Karla Friedricha Hieronymusa von Münchhausna sodijo med tiste zgodbe, ki nehote postavljajo našo na videz trdno realnost pod vprašaj. Med njihovim branjem ali poslušanjem si človek v smehu postavlja vprašanje, kako je kaj takšnega – kot na primer polet na Luno na topovski krogli – sploh mogoče, vendar nas po svoje prisrčna dialoška dinamika in neverjetne prigode znamenitega barona na svoj način prepričajo, da naša realnost ni tako jasna in objektivna, kot si mislimo. Prigode, pripisane baronu, ki je resnično živel v 18. stoletju na vzhodu Prusije – na področju Litve, Latvije in Rusije – so odsev ljudske zdrave pameti in njenega humorja, a so hkrati tudi več kot to. Postavimo jih lahko v bližino tiste temeljne filozofske ugotovitve, ki v polnem razmahu spremlja vso literarno in drugo umetniško dejavnost in trdi, kakor se je o tem izrekel že Aristotel, da lahko človek razmišlja in umeva le s fantazijskim posredovanjem. To znano filozofsko trditev so v srednjem veku povzeli z rekom: *numquam sine phantasmata intelligit anima*. O naravi in vlogi zamišljenih idej in fantastičnih podob, ki spremljajo duševno umevanje in racionalno dejavnost, pa se že od nekdaj sprašujemo in o tem različno ugibamo.

Kakor vemo iz antike, pozneje pa so se k temu vrnili umetniki in misleci v renesansi in v nadaljnjem kulturnem razvoju spet v obdobju romantike, je intuitivna in poetično umetniška dejavnost prva abeceda, ki ustvarja svet. Ta je tista, ki odpira vrata in naši na videz objektivni pojavni realnosti pridaja osnovne »doživljajske pakete«, če se tudi mi nekako bizarno izrazimo. Šele v drugem koraku pristopata filozofija in znanost, ki skušata naravne pojave in objektivni svet racionalno pojasniti. Na to plast naj bi se načeloma oprla še tretja, družbeno normativna, pravna, ekonomska in politična, ki nazadnje odločilno zariše okvir družbe in človeka. A je v resnici šele posledični izraz prvih dveh. Fantastične prigode, ki z mnogimi satiričnimi odtenki spremljajo našega barona, naj gre za obstrelitev jelena

s češnjevo peško, za domnevni baronov dvig iz močvirja tako, da se je povlekel navzgor za lase, ali za njegovo končno žalostno usodo, ko ga skuša uradna soproga baronica razglasiti za norega in ga odpošljejo v nebo, govorijo o tem, da ima fantazija velikokrat odločilno vlogo v odstiranju realnosti.

Igra o baronu Münchhausnu sodi v žanr satiričnih komedij, vendar je po svoji vsebini prava inteligentna komedija, ker gre v igri resnično ves čas tudi za to, da bi izpričali resnico. Baron zavrača človeške formalizme in prilagodljivost družbe. Na nekem mestu reče, da mu je bliže Giordano Bruno kakor Galilej. Medtem ko se je slednji na sodišču podredil nareku oblasti in je bil pripravljen zanikati svoje spoznavne trditve, je Bruno vztrajal pri svojem videnju in zagovarjal sicer nedokazano in takrat težko dokazljivo intuitivno resnico, da je vesolje neskončno in da v njem obstajajo mnogi, brezštevilni svetovi. Na njih pa, po vsej verjetnosti, živa in razumna bitja.

Podobnosti med našim baronom in renesančnim filozofom Giordanom Brunom (1548–1600) je pravzaprav kar nekaj. Oba nastopata kot neke vrste fantasta in duhovita vedeža, ki jima je intuitivni uvid in poetična prispodoba primarna pot k odstiranju resnice. V tem oba nastopata kot čudaška upornika, ne da bi se dejansko spopadala s konkretnim nasprotnikom, ker je ta nasprotnik obče normativno in ozkogledno javno mnenje. Lahko tudi trenutno uveljavljena filozofska znanost. Ali pa družbena normativnost. Za Bruna je bila intelektualna imaginacija primarna oblika spoznavanja, zaradi česar ga poznejša naravoslovna znanost ni posebej cenila. Ker se ni opiral na logično in matematično, kvantitativno obliko razlage, nastopa v zgodovinskih preglednicah kot neke vrste fantast, pa čeprav so njegove ideje o brezmejnem vesolju, ki nima enega središča in je v njem vse z vsem povezano, vsa naravna

bitja pa delujejo iz svojega notranjega središča, kot bi bila samodejno oživljena, presenetljivo blizu sodobnim pogledom.

Angleška znanstvenica Frances Amelia Yates, ki je preučevala obdobje renesanse in je veliko pisala tudi o gledališču v elizabetinski dobi, je trdila, da so pomembno vlogo pri oblikovanju novoveške znanosti in novih oblik mišljenja v 16. in na začetku 17. stoletja imeli prav obstranski ustvarjalci, ki so se opirali na nekatera pozabljena in tudi sporna besedila iz pozne antike, kot so bili Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Heinrich Cornelius Agrippa, Gerolamo Cardano, Paracelsus, Trithemius, pa tudi Giordano Bruno. Vse omenjene povezuje oznaka t.i. renesančne magije, ki pa ne pomeni preprostega čarovništva, ampak predvsem poskus intuitivnega zaznavanja naravnih sil in oblik, ki povezujejo izbrana bitja s človeško imaginacijo, in njihov vzajemni vpliv. Pri bolj podrobnem preučevanju kulturnega razvoja, še posebno obdobja prehoda iz srednjega v novi vek, lahko ugotovimo, da veliki znanstveni prelom, ki se je takrat zgodil, skupaj z mnogimi tehničnimi in geografskimi odkritji, od Kolumba do Kopernika, Galileja in Keplerja, ni bil le rezultat spremembe teoretičnega polja srednjeveške fizike, mehanike in filozofije, ampak tudi ali morda še bolj posledica nove dinamične vloge, ki jo je renesančni človek, opit z naravno magijo in dinamično, lahko kar odkrito rečemo fantazijsko vizijo kozmosa, začel pripisovati samemu sebi. Njegovo odkrivanje živih počel v naravi, ki uhajajo enosmerni logiki, sprejem načela simpatije (notranje prikladnosti in privlačnosti) kot temeljnega vzgiba naravnih vezi med bitji, rehabilitacija lukrecijevskega dinamizma, zapletena mreža t.i. korespondenc, to je soodvisnega vplivanja med vsemi bitji stvarstva, od nebesnih teles do rastlin in mineralov, pa velika vloga človeške domišljije, ki soustvarja svet in prav s tem človeka postavlja, skoraj kot »drugega boga«, v samo središče vesolja, to je bila tista mentalna dinamika, ki je omogočila povsem nov pogled na svet in njegovo resnico.

Kakor vemo, je bil Giordano Bruno nazadnje priprt in po več letih jetništva obsojen in usmrčen, ne da bi storil drugo kaznivo dejanje kakor to, da je takrat normativnemu zakonu resnice nasprotoval z močjo intuitivnega in poetičnega raziskovanja. Nekaj podobnega nam izpoveduje tudi ljubko zaneseni in srečno nesrečni baron. Trudijo se, da bi mu dokazali, da je nor. Do resnice se naš baron Münchhausen želi dokopati na izviren, filozofsko verodostojen način, saj ves čas preigrava obliko mišljenja, spričo katere ugotavljamo, da je ves ontološko obstojni svet, v katerem živimo, tako ali drugače plod naših izjav ali besed. Ne le fantazijskih idej ali podob, ampak tudi tega, kako kaj rečemo, kako kaj imenujemo. S svojimi mislimi in besedami namreč vzpostavljamo realnost, ki jo imamo za resnično.

A baronu niso verjeli, čeprav je večkrat opozarjal ljudi, da govori resnico. Z znanim jezikovnim – filozofskim – paradoksom: v kraju, kjer vsi lažejo, tudi jaz govorim enako, a trdim, da izrekam resnico. Kajti v tej trditvi dejansko ne lažem.

V mali, ožji strokovni obliki temu pravimo performativna izjava. Performativne izjave so tiste izjave, s katerimi ob njihovem izrekanju dejanje tudi izvršimo. Najbolj preprosta oblika je izjava »obljubim«: ko to izrečem, dejansko tudi izvršim dejanje. A takšnih izjav je vse polno, v duhovnem svetu pa tudi v naši vsakdanjosti. V sodobni filozofiji je to razsežnost pojasnil angleški filozof jezika John Austin, že nekaj desetletij pred njim pa je o istih pojmih in vlogi izjav zelo inovativno in prodorno pisal jezikoslovec pater Stanislav Škrabec.

V igri Grigorija Gorina o baronu Münchhausnu je vse polno duhovitega preigravanje te implicitne strategije jezika in vzpostavljanja resničnosti, ki nas kot gledalce iz prizora v prizor prestavlja v prisrčen, resničen smeh.

Filozof Bruno in naš baron sta si blizu še v enem motivnem segmentu, to pa je ljubezensko hrepenenje in mistična želja, ki jo nazadnje oba junaka tudi udejanjita, pa čeprav podvržena družbeni obsodbi in prisili: to pa je združitev s svojim ljubljenim predmetom, po katerem tudi spoznavno hrepenita. Bruno je to opisal v svojem poetičnem dialogu *Herojski zanosi (De gli eroici furori)*, v katerem nastopa prispodoba lovca Aktajona, ki si želi videti golo Diano, to skrivnostno boginjo narave, zaščitnico njenih bitij, devico, a hkrati varuhinjo mladih deklet in v lovčevih očeh zapeljivo bolj od katere koli žene. Si znamo razložiti to protislovje božanstva, se sprašuje Pierre Kossowsky, starejši brat slikarja Balthusa, v spisu *Dianina kopel?* Motrenje gole boginje, ki ga spremeni v jelena, povzroči, da postane plen lastnih psov. Iz opazovalca sem postal plen lastnih misli. Podobno usodo, ko se s svojim ljubezenskim hrepenenjem in ljubljeno Marto »dvigne v nebo«, doživi obsojeni in nerazumljeni baron Münchhausen. Pri tem nam na svojstven način izpoveduje resnico.

Sta empirični eksperiment in logično racionalna analiza res edina metoda, ki nas utrjuje v spoznavanju narave, ali pa so oblike intuitivnih in čustvenih vezi, ne le v satiričnem pomenu, ena od temeljnih poti spoznavanja sveta in oblikovanja realnosti, ki nas vedno znova, tudi z nasmeškom, opozarjajo, da so enostranske linearne poti vedno le kratkega dosega? Treba je znati poslušati tudi drug in drugačen glas, kakor nam na inteligentno duhovit način izpoveduje nesmrtni baron Münchhausen.

JANEZ MARKEŠ

S smrtno resnobo ni mogoče priti do spodobne smrti

Grigorij Gorin se je lotil barona Hieronymusa Karla Friedricha von Münchhausna na precej podoben način, kot se ga je toliko let poprej filolog in naravoslovec, oče tega lika, Rudolf Erich Raspe. Münchhausen je bil literarno spočet okrog 1780 in svetu je bilo sporočeno, kako in s kakšnimi nameni je znameniti baron popotoval po Rusiji ter se ob tem udejstvoval na kar se da nenavadne načine.

Ne more biti naključje, da si je Gorin, moskovski pisatelj judovskega porekla, ki je doživel Sovjetsko zvezo vse od Stalina do Gorbačova, njegove perestrojke in razpada države, za svoja bridka sporočila svetu izbral prav Münchhausna. Pričujočo mojstrovino je napisal 1976, manj kot deset let pred padcem berlinskega zidu. Besedilo bi lahko razumeli tudi kot simbolni epilog specifične ezopske govorice med sovjetskimi umetniki, kot jo je s svojim romanom *Mojster in Margareta* v tridesetih letih dvajsetega stoletja zastavil Mihail Bulgakov. Tudi tam so se mešala sporočila svobode, resnice in totalitarne resničnosti čisto konkretnega vsakdana. V grotesknem slogu opisovanja romanesknih dogodkov tam lahko vidimo, kako umetniki rojevajo ideje v položaju, ki je videti brezizhoden.

Razsvetljenstvo je bilo zanje kot okno v temnem zidu. Um, ki je v družbi odpovedal, zakoni narave in vesolja v zgodbi lahko zaživijo, kot v totalitarni resničnosti ne morejo. To polje je postalo referenčna točka, toda pot do nje ni bila samoumevna. Večkrat je bila prepovedana, opazovana, nevarna, da, predvsem nevarna in neoportuna.

Tudi Münchhausen se je kot lik spočel v umu razsvetljenca Raspeja, ki je kot tak pristal v ugledni razsvetljenski instituciji svojega časa, londonski Royal Society. Danes postaja očitno, da so dileme demokratičnih in političnih družb večkrat na moč podobne tistim, ki jih proizvedejo totalitarizmi. Tudi nekoč je bilo tako, zakaj bi sicer Raspe pisal Münchhausnove prigode?

Mogoče pa so bili avtorji, in mi kot bralci z njimi, preprosto željni dobrega smeha in je vse skupaj namenjeno zabavi? Mogoče pa želja po svobodi ne gre v korak le s političnim zatiranjem in družbenim inženiringom, temveč se poraja v tesnobnosti človeka kot takega?

Če bi bilo tako, bi morali premisliti generalno vlogo umetnosti. Pomenila bi odmik od trde realnosti, ki življenje lahko naredi neznosno in neprivlačno za bivanje spoznavajočih duš. Narava, to je povedal že Darwin, je poskrbela zase. Tu je razvoj vrst, v kateri je poskrbljeno za reprodukcijo. Užitek je kočija, na kateri se človeštvo radovoljno pelje od ondod do tod in narobe, ne da bi se zavedalo, kako služi samoohranjanju in ravnovesju narave. In tu bi bila smiselna vloga komedije, ki bi človeka razpoložila to te mere, da življenja ne bi jemal preveč tragično, tako smrtno resno, kajti s smrtno resnobo se ne da priti do spodobne smrti.

Nekaj od tega je hotel povedati Sigmund Freud v svojem delu *Vic in njegov odnos do nezavednega*. Njegova teza je bila jasna, povzel jo je po Lichtenbergovih spisih (drugi zvezek iz izdaje leta 1853): »Baklo resnice je skorajda nemogoče ponesti skozi gnečo, ne da bi pri tem osmodili brado«. (Sigmund Freud, *Vic in njegov odnos do nezavednega*, Analecta, Ljubljana 2003, 90.) Pripovedni način, ki ga je Gorin, pred njim pa Raspe, pripisal Münchhausnu, je na moč podoben temu, kar je Freud posnel od Lichtenberga. Govoril je o t.i. neumnih vicih. Lichtenbergov vzorčni primer tudi na moč spominja na Münchhausnove ideje, na primer: »Čudil se je temu, da imajo mačke v kožuh vrezani dve luknji natanko na mestih, kjer imajo oči«. (Sigmund Freud, *Vic in njegov odnos do nezavednega*, Analecta, Ljubljana 2003, 66.)

Gorin je duha te grotesknosti ujel popolno, z genialnimi utrinki vred. Že v uvodu popiše Münchhausna, sedečega na konju, ki je zašel v močvirje,

in oba, kot se spodobi, se usodno ugrezata. Roke imam močne, hvala Bogu, je rekel, in tako sem se prijel za lase in sebe in konja potegnil iz močvirja. Podobno je bilo, ko je srečal jelena in ga hotel ustreliti, pa ni imel patronov. Kaj je hotel, v puško je dal češnjevo peško, nameril, ustrelil in zadel jelena v glavo. A jelen je pobegnil. Potem je prišla pomlad in glej, srečal je lepotca jelena, ki mu je iz glave raslo češnjevo drevo.

Tole s pomladjo v glavi bahavega jelena bi se v komični maniri lahko slišalo kot zgodba o slovenski politični pomladi, toda Münchhausen je skozi češnjevo drevo povedal tudi nekaj o pravi resnici, ki deluje kot laž, vendar nikoli ne izgubi občutka zase. Lovski kolega se mu roga in ga vpraša, zakaj ne bi rekel, da je jelenu iz glave namesto ene češnje zrasel kar češnjev vrt. Münchhausen se zgrozi, rekoč: »Ampak zakaj bi lagal, če pa je zraslo drevo? Zmeraj govorim samo resnico.«

Razmerje med lažjo in resnico ni enako razmerju med vsakdanjo realnostjo in mitom. To se ne spremeni, niti če temu razmerju damo alibi humorja, vica ali groteske. Mit, to vemo že dolgo časa, je resnica, ki se nikoli ni zgodila, in vendar je bolj resnična kot resnica sama. Tako Münchhausen tudi v Gorinovi Moskvi lahko druguje z Newtonom, pastorju v svoji knjižnici pokaže Sofoklejevega *Kralja Ojdipa* z avtorjevim posvetilom. Seveda samemu baronu. Družil se je z Galilejem in ta se bo tudi v predstavi moral še enkrat odreči resnici. Njegova prijatelja sta bila Giordano Bruno in Shakespeare. Mimogrede je iz svoje knjižnice za ob štirih popoldne napovedal vojno Angliji, če ne sprejme pogojev ultimata in konča »nesmiselno vojno s severnoameriškimi kolonisti in prizna njihovo neodvisnost«. In tako naprej.

Toda resnica, ki zavezujoče napolnjuje Münchhausnovo pamet, je praviloma tudi usodna, in to tako, da na neki točki neposredno ogrozi

človekovo življenje. V Gorinovem obratu – taka je poanta vseh velikih tragedij – Münchhausna razkoščiči ljubezen do Marte, s katero se hoče poročiti, čeprav je v tradicionalni posestniški maniri že poročen z baronico Jakobino von Münchhausen. Na tej točki in posplošeno povedano v vseh gmotnih in političnih okoliščinah dogovorjenih zakonov, ki jih predstavlja, se zgodi sodni proces, pribijanje na križ … Kafkova drama pred ultimativnim sodiščem in vse, kar je temu podobno. Tu humor in funkcija vica prideta še kako prav. Ljubezen se v vsaki dobri drami in priznajmo si, v vsakem realnem življenju, ki resnično šteje – znajde na preizkusu, v ognju, ki iz nje izžge vse, kar je gorljivo.

V tem purgatoriju je Münchhausen simbolno izbrisan z obličja zemlje. Uničijo ga, kot so farizeji z rokami Rimljanov uničili Kristusa. Družba njegov lik nato umesti v svet friziranih simbolov in Münchhausen se v uradni odsotnosti svojega umrlega telesa, v pripovedni podobi razvije v junaka po meri družbe, njenih ponarejenih in družbeno prikladnih potreb. Njegova nekdanja junaštva organizirajo nove mite, njemu v čast se gradijo spomeniki, vodometi, oblikuje se javni spomin, ki pravzaprav ni to, temveč simbolno navodilo za umestitev ljudi v prihodnjo konformno družbo. Od njegove »smrti« imajo koristi le ljudje, za katere je mislil, da so mu blizu. Toda na vesti imajo velik greh, saj so ga pahnili tudi v simbolno smrt. Njegovo telo je po spletu okoliščin, zrežirane prevare, zaigrane smrti, moralo zaživeti v podobi vrtnarja Müllerja.

Gorin in Bulgakov sta seveda dimenzijo tovrstnega duhovnega utelešenja (inkarnacije) v ezopski govorici umetniško primerjala z družbenimi navadami v sovjetski družbi. Münchhausen je spregovoril obratno, čisto drugače od kneza teme, od profesorja Wolanda in govorečega mačka Behemota, toda oba sta postavila merilo, da je laž nesprejemljiva, in vsak s svoje strani vzpostavila razmerje do resnice. Bržkone v tem svetu

protislovij tudi ni naključje, da pastor v enem od dejanj Münchhausna označi za lažnivca, za pošast: »Vaše knjige, vaše race pa rogovi in glave – vse je prevara! Tega ni bilo! Slišite? ... Vse je laž!«

In vendar se Münchhausen niti v podobi vrtnarja Müllerja ni hotel odreči resnici o svojem obstoju, kajti pogoji, zaradi katerih se je bil pustil eksistencialno uspavati, so bili prekršeni. Spet je sledil sodni proces in obtožba, da se kot vrtnar Müller izdaja za junaškega Münchhausna, je bila nadjazovsko grozeča. V resnici ta epizoda bolj kot na stalinistični nadjaz svojega časa v današnjem času spominja na neoliberalno-kapitalistični nadjaz, ki osebnosti razoseblja na podoben način, kot je bil baron Münchhausen razosebljen v stereotipno podobo vrtnarja Müllerja. V tem sodnem procesu mu v tej nenavadni drami po simbolnem »umrtju« kanijo vzeti še telo. Gre za ničelno točko, v kateri se ne more zgoditi prav nič, tu ni več prostora niti za upanje. Tu spregovori neznosnost realnosti in bivanjska tesnoba se razlije na vse, kar je, kar je bilo in kar bo. Od razrešitve te pozicije je odvisna usoda Gorinovega literarnega dela in z njim samega barona Münchhausna. Toda tožniki z grožnjo niso mislili čisto resno, obtoženega so hoteli le osmešiti in prestrašiti …

Baron Münchhausen je v tem svečanem trenutku, kot vedno dotlej, stavil na vse ali nič, toda tokrat ultimativno. Javno so na sodišču hoteli dokazati, da laže, da njegove blodnje ne morejo šteti in da on ni Münchhausen, temveč vrtnar Müller, čeprav so vedeli, kdo v resnici je. Njihova stava je bila zmagoslavje laži.

Münchhausen je nekoč postal slaven zato, ker je bil posebnež, ki je v resnici verjel, da je ulovil šesteronogega zajca; ker je na krogli jahal proti luni; ker je sebe in svojega konja za lase potegnil iz močvirja. Münchhausna so ljudje vzeli za zabavo, ne za mero resnice. Junak je

postal v funkciji sproščenega konformizma, ne resnice. Da bi mu verjeli, kar je pripovedoval, bi njegova dejanja morali videti v tem, kar resničnost predstavlja, čeprav jo suha realnost življenja zanika. Tema je tako resna, da sta jo pri vsakdanjih ljudeh lahko premostila le humor in zabava.

Perverznost družbe, ki je barona kot vrtnarja postavila pred sodišče, je bila dvojna. Prvič v tem, da so narodnega junaka naredili iz človeka, za katerega so verjeli, da je v svojem duševnem bistvu neškodljiv fantast in posebnež in si izmišlja pravljice, ki z realnim življenjem nimajo nobenega stika. Drugič pa je perverznost v dvojnem obratu: »Müllerju« so krivdo, ki bi mu nakopala smrtno obsodbo, dokazovali z realnim eksperimentom, ki bi vrtnarju dokazal, da laže. Če bi namreč bil pravi Münchhausen, bi zmogel sedeti na krogli, izstreljeni proti mesecu, znal bi ujeti šesteronogega zajca, streljal bi s češnjevo pečko v čelo začudenega jelena in potegnil bi se za lase iz močvirja. V njihovi nameri je vsebovana vsa hipokrizija in pokvarjenost t.i. realnih družb. Da bi lahko uspešno delovale, svoja dejanja počno s figo v žepu. Zavedajo se, da se ljudje zlomijo že ob realni grožnji in jim kač zagrožene realnosti niti ni treba izpustiti iz košare.

Baronu Münchhausnu so na sodišču najavili test realnosti: pred pričami ga bodo izstrelili na luno. Ker so vedeli, da bi ga pri tem ubili in ker to ne bi bilo javno odobravano, so namesto pravega suhega smodnika v topovsko cev vsuli mokrega. Obetalo se je veliko zabave. Toda baron Münchhausen je izvedel za prevaro in s seboj prinesel pravi smodnik. Ko so uvideli, da gre zares, so bili pripravljeni spet spremeniti resnico, Müllerja preimenovati nazaj v Münchhausna, storiti to in ono, pač vse, kar bi bilo potrebno za obvladanje neprijetnega položaja.

Potem se zgodita še dve ključni stvari, zaradi katerih je umetnost, ki jo opisujemo, večna, častna in smiselna. Prva se skriva v Münchhausnovih besedah: »Moj bog, kako sem vas sit! ... Dajte si že dopovedati, da

Münchhausen ni slaven zato, ker je poletel ali ni poletel, ampak zato, ker ne laže.« In druga … druga je v njegovi opazki, da resen obraz še ne pomeni, da je človek pameten. Vse neumnosti se namreč delajo z resnim obrazom, zato humor, dragi moji, razumimo kot božji prispevek k soočenju z neznosno realnostjo bivanja.

»RESNICA OSTANE ENAKA, NAJ VEČINA LJUDI VANJO VERJAME ALI NE.«

Giordano Bruno

KATEŘINA HANKEOVÁ

Na Luno in nazaj: dve filmski podobi barona Münchhausna

Po vsem svetu velja za legendo. Kaj je ljudem všeč pri baronu Münchhausnu? Zakaj obstaja toliko filmov, knjig in gledaliških iger o njem? Zakaj je toliko priredb njegovih zgodb in toliko pogledov na njegovo osebnost, da se je njegova podoba v končni fazi nekoliko zameglila? Zakaj imajo ljudje barona Münchhausna tako zelo radi?

Zgodovinska figura Hieronymusa Karla Friedricha von Münchhausna je družbi nekaj dala, nekaj, česar ni imel skoraj nihče drug – izjemen dar domišljije. In morda je zato vzniknilo toliko filmov in iger o njem. Za vse priredbe je značilno eno, lastnost, ki povezuje vse njegove portrete: domišljija. Edinstvena imaginativna sanjaška fantazija, ki je znala ustvarjati nenavadne zgodbe. Zgodbe, ki jim je morda celo sam verjel.

Za primerjavo filmskih upodobitev barona Münchhausna sem izbrala kultni ruski film *Tot samyy Myunghgauzen* iz leta 1979 – nanj se naslanja igra o baronu Münchhausnu, ki jo pripravlja SNG Nova Gorica – in klasični češki film *Baron Prášil*, posnet leta 1961. Zame, ki prihajam s Češkega (kot udeleženka programa rezidenc gledaliških ustvarjalcev pri ETC – Evropski gledališki konvenciji), se primerjava teh dveh filmov ponuja sama po sebi.

Film *Tot samyy Myunkhgauzen* je posnel Mark Zaharov in temelji na dramskem besedilu ruskega avtorja Grigorija Gorina. Film z zvezdniško zasedbo gledaliških igralcev si veliko izposoja iz gledališke predstave, še vedno pa ostaja film: duhovit, zabaven, lahkoten, a hkrati zelo globok.

Film Zaharova je preprosto praznovanje svobode duha. Münchhausen, kakršnega slikata Gorin in Zaharov, je neobrzdan in svoboden. Reče, kar se mu zljubi, sovraži dolgčas, ne more se upreti nagibu, da počenja neumnosti, če s tem v življenje prinese radost. Ima neverjetno veselje do življenja, hoče se smejati svetu in s svetom, v svoje življenje in

življenja drugih želi vnesti več čarobnosti in razburjenja – a številni ne razumejo lepote, ki presega »normalnost«. Izstopa iz množice, družba pa pričakuje, da bo enak drugim. Ljudje povečini spremenijo obraz in vedenje, kakor jim v kakšnem trenutku ustreza, in z lahkoto prilagajajo mnenja glede na to, kaj mislijo ugledneži. On pa hoče živeti brez maske, brez vezi pričakovanj, pravil, zakonov, sodobnega poznavanja znanosti, predstav, kako živeti vsakdanje življenje, koga občudovati in nenazadnje, kako dojemati ljubezen. Baron Münchhausen Zaharova nas uči, naj se ne bojimo pokazati, kdo smo v resnici, in naj se borimo proti hipokriziji in dolgočasju z najdragocenejšim orožjem, svobodomiselnostjo.

Druga priljubljena priredba baronove zgodbe je film češkega režiserja Karla Zemana *Baron Prášil*. Ta avanturistično pravljični film prikazuje magični svet baronovih pustolovščin. Poudarek je na vizualni lepoti; Zemanu so bile glavni vir navdiha za podobo filma ilustracije Cyrila Bouda in bakrorezi Gustava Doréja. Ob filmu dobimo občutek, kot da gledamo oživele stare bakroreze, obenem pa je ohranjena čarobnost sanjskega. Film kombinira igrane dele z različnimi oblikami animacije in je močno stiliziran; igrani del daje občutek resničnega, stilizacija pa nas prestavi v pravljični svet. Ta kombinacija se docela prilega baronovim zgodbam, ki jih on predstavlja, kakor da so resnične. Edinstvena uporaba barv v animaciji poudarja barvitost in sanjavost baronovega značaja. Leta 2016 je bil Zemanov film restavriran v digitalni tehniki in s tem dobil še več barve in leska. V tem filmu baron poskuša očarati lepo dekle in se požene v nore pustolovščine – vidimo ga na Luni, v sultanovi palači, v kitovem trebuhu, kako leti na velikanskem ptiču, plava pod vodo na morskem konjičku, leti na topovski krogli. Zgodba se večinoma ukvarja z njegovimi dogodivščinami, medtem ko se pri Zaharovu vrti predvsem okrog teme »baron proti družbi«.

Podobi barona Münchhausna sta v obeh filmih različni, ne le v prizorišču in zgodbi, ampak tudi v protagonistovem značaju. V obeh verzijah je zelo samozavesten, a barona v ruskem filmu čutimo kot navadnega človeka, s katerim se občinstvo lahko identificira. Svojih izjemnih dejanj ne izvaja na izjemen način, ne bori se proti nikomur. Še vedno je navaden človek, še vedno je enak drugim, čeprav se po drugi strani zelo razlikuje od njih. Zato iritira oblastnike in hočejo ga prisiliti, da bi se konformiral. V svoji češki podobi pa je baron precej domišljav pravljični junak, zelo nenavaden, vendar znotraj običajnosti junaških zgodb, ki niso del resničnega sveta. Ne zdi se tako realističen kakor baron v filmu Zaharova – realističen, ker vemo, da ljudje, kakor je on, obstajajo tudi v resničnem življenju: zares obstajajo in so obstajali, denimo Giordano Bruno, čigar junaštva niso podobna ničemur, kar bi poznali iz knjig s pravljicami ali mitoloških basni; njegovo junaštvo je bilo, da je vedno in povsod govoril resnico. Ena glavnih razlik med filmoma je razlika med realistično, verjetno upodobitvijo in nerealistično, sanjavo reprezentacijo barona Münchhausna.

Druga bistvena razlika med filmskima upodobitvama je sama zgodba. Pravzaprav je v filmu Zaharova od originalnega Münchhausna ostalo zelo malo: lik barona, nekaj njegovih zgodb, prizorišče; večino zgodbe pa si je izmislil Grigorij Gorin. Češki film je veliko bližji tradicionalnemu dojemanja Münchhausnove zgodbe: poudarek je bolj na baronovih dogodivščinah kakor na njegovi osebnosti.

Zadnja in najbolj očitna razlika med filmskima upodobitvama pa je žanr. Zemanov film je nenevarna pustolovska pravljica za otroke in odrasle, medtem ko je film Zaharova satiričen: pripoved je taka, da lahko ugaja otrokom, vendar jim ostane skrito satirično sporočilo – komentar na sovjetsko družbo v sedemdesetih, kritika cenzure in družbene nesvobode. Zaradi cenzure je kritika skrita v ugankah ezopovskega jezika, inteligentna

je in usmerjena v določeno skupino gledalcev: notranje sporočilo razumejo tisti, ki jim je namenjeno in so ga voljni sprejeti, skrito pa ostane očem »velikega brata« in tistim, ki naj ga ne bi razumeli.

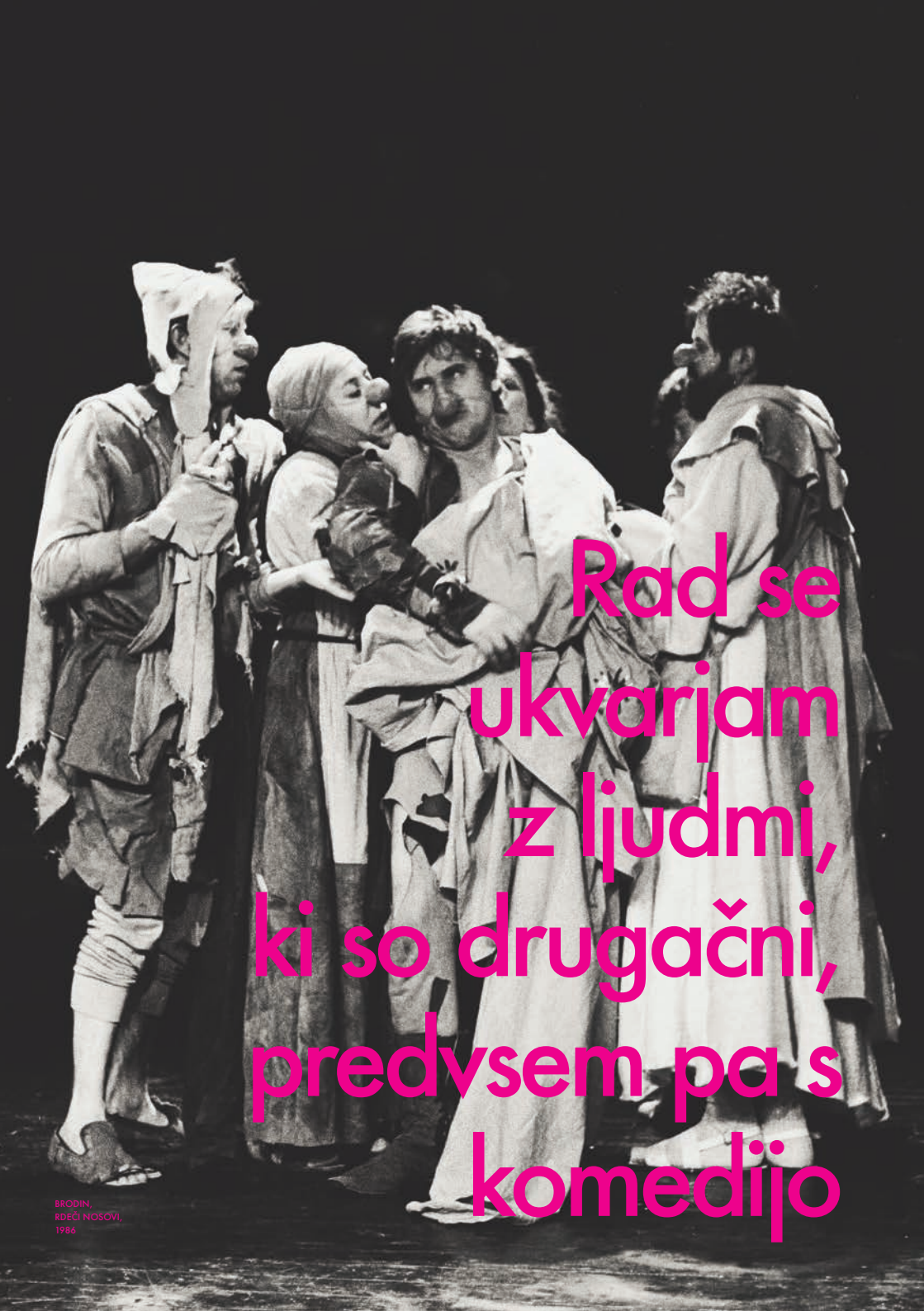
Po drugi strani oba filma povezuje ljubezen. Ljubezen je za barona Münchhausna v obeh filmih gonilna sila; a bistvena razlika je, da pri Zemanu Münchhausen uporablja svoje pustolovščine, da bi si pridobil ljubljeno dekle, pri Zaharovu pa se mora odreči svojim pustolovskim zgodbam, da bi ostal z ljubljeno. V pravljicah potrebujemo in pričakujemo čudeže in junaška dejanja, v kruti resničnosti filma Zaharova nikogar iz družbene večine ne zanimajo baronovi čudeži. Od tod razlika; ločnica med pravljico in resničnostjo, med barvitostjo in sivino, je začrtana.

Druga lastnost, ki povezuje oba filma, je predstavitev relativnosti. Pri obeh herojih se govori o njuni neverjetni domišljiji. Fantazije nam dovoljujejo, da ustvarjamo vrsto različic resničnosti. In baronov način življenja v obeh filmih se zdi lahkoten, umetnost uporabljanja domišljije nam dovoli, da vidimo diskrepance resničnosti. Kar je res za nekoga, ni nujno res tudi za drugega. A nihče ne bi smel imeti pravice, da druge sili, naj vidijo na isti način. Živeti življenje med zidovi edine resničnosti in nepripravljenost iti preko nje ustvarja svet brez fantazije. Simbol lune je še en povezovalni element obeh filmov, ki prinese občutek relativnosti. Zemanov film se začne z nekaj ljudmi, ki so se pojavili na Luni (zanimivo je, da je bil film posnet pred dejanskim prvim poletom človeka na Luno). Na Luni baron Münchhausen sreča dečka z Zemlje, vendar ga ima za prebivalca Lune in se nenehno čudi njegovim nenavadnim običajem in vedenju. Kdo dejansko bolj spada na Zemljo? Navadni deček, nezmožen magičnih in herojskih dejanj, ki ga imajo po pomoti za dečka z Meseca, ali smešni junak z Zemlje, ki lahko samega sebe za lase izvleče iz močvirja? Tudi pri Zaharovu se zgodba suče tudi okoli teme baronovega potovanja na Luno, kjer je po vsem sodeč že večkrat bil. Tukaj se avtorja igrata

z različnimi resničnostmi. Zdi se, da je potovanje na Luno za barona nekaj vsakdanjega in običajnega. V čisto zadnjem delu filma nas baron zapusti, medtem ko pleza po neskončni lestvi na Luno, v nesmrtnost, večnost, neskončnost. Njegova resničnost je tako povsod in nikjer. Ali sta Luna ali vesolje naravni prostor za nas, ali moramo tja, da bomo srečni in svobodni? Ali je to kraj sanj in fantazij, ki nas rešuje, da ne postanemo preveč ozkosrčni?

Prevedla Barbara Skubic

Z UPRIZORITVIJO ZAZNAMUJEMO 50 LET OD DOMNEVNEGA PRVEGA PRISTANKA ČLOVEKA NA LUNI.



Rad se ukvarjam z ljudmi, ki so drugačni, predvsem pa s komedijo

BRODIN,
RDEČI NOSOVI,
1986

Pogovor z Jožetom Hrovatom ob štirih desetletjih dela v SNG Nova Gorica

Martina Mrhar

JOŽE HROVAT SE JE PO ŠTUDIJU NA AGRFT V LJUBLJANI ZAPOSLIL V NOVOGORIŠKEM GLEDALIŠČU IN MU OSTAL ZVEST ŠTIRI DESETLETJA. NASTOPIL JE V VEČ KOT 100 UPRIZORITVAH, V NEKATERIH IGRAL TUDI RAZLIČNE VLOGE. MED TAKŠNIMI STA BILI ZELO ODMEVNI KOMORNA IGRA DVA, V KATERI SE JE LEVIL SKOZI KAR ENAJST VLOG, IN VELIKA FRESKA MEDTEM, NAGRAJENA KOT NAJBOLJŠA PREDSTAVA BORŠTNIKOVEGA SREČANJA. SOOBLIKOVAL JE ŠE DVE UPRIZORITVI, KI STA BILI NAGRAJENI KOT NAJBOLJŠI BORŠTNIKOVEGA SREČANJA, BIL JE SRČNI FANT V LJUDOŽERCIH IN BRODIN V RDEČIH NOSOVIH. VKLJUČEN JE BIL V ŠE VEČ IZSTOPAJOČIH ANSAMBELSKIH UPRIZORITEV, MED NJIMI MESEC DNI NA KMETIH, CYRANO DE BERGERAC, KRST PRI SAVICI, LJUBEZEN DOBREGA MOŽA, TISTEGA LEPEGA DNE, KOBILICE ALI MOJ OČE IGRA LOTO, ONDINA, MACBETH ... ZA DRAMSKO IGRO JE PREJEL PRIZNANJE ZDUS ZA VLOGI JERNEJA V VORANCU IN GUYA JONESA V RAZGLAŠENEM ZBORU (1991) TER NAGRADO ŽLAHTNI KOMEDIJANT ZA VLOGO V SKUPINI ROKODELCEV V SNU KRESNE NOČI NA DNEVIH KOMEDIJE (2003). POSEBEJ IZSTOPAJOČE SO BILE TUDI KREACIJE V UPRIZORITVAH DOLGEGA DNE POTOVANJE V NOČ (EDMUND TYRONE), TA NORI DAN (FIGARO), NI TAKO SLABO KOT ZGLEDA (GERALD ALLSOP IN GEORGE HILLS), GLENGARRY GLEN ROSS (DAVE MOSS), NESKONČNI ŠTETI DNEVI (ATA) TER STARI KO ZEMLJA ... (MONROE).
IGRAL JE V AMERIŠKEM CELOVEČERCU ŽELEZNI KRIŽEC, NEMŠKEM TV FILMU BELO IN ČRNO KOT DNEVI IN NOČI TER V SLOVENSKIH FILMIH, NADALJEVANKAH IN TV FILMIH BELE TRAVE, TO SO GADI, PRVA ŠOLSKA NALOGA, DRAGA MOJA IZA, DRAŽGOŠKA BITKA, NASVIDENJE V NASLEDNJI VOJNI, DEDIŠČINA, RODNA LETINA, P. S. – PRSTAN, PRIMOŽ TRUBAR, RUDOLF MAISTER, OČETA VINCENCA SMRT, HERETIK, SLADKE SANJE.
KOT REŽISER JE USTVARIL VRSTO ODLIČNIH LJUBITELJSKIH PREDSTAV, NAJVEČ V PROSVETNEM DRUŠTVU ŠTANDREŽ.

Letošnja sezona je vaša 40. v novogoriškem gledališču.

Najprej razčistiva z vikanjem. Sva dolgoletna kolega in sodelavca, v gledališču je navada, da se med seboj tikamo, ne glede na starost, delovni staž, delovno mesto, še posebej pa to velja za naš umetniški sektor.

Velja. Iz rodnega Kočevja si se v Ljubljano odpravil zaradi tečaja za radijskega napovedovalca in ko si že bil tam, si se podal še na sprejemni izpit na AGRFT.

Na akademijo sem se odpravil bolj po naključju, potem ko nisem opravil zaključnega izpita za spikerja na RTV, čeprav sem med več kot stotimi kandidati in več selekcijami edini prišel do zaključnega preverjanja. Na začetku nas je bilo res veliko, po uvodni selekciji je dva meseca trajal tečaj govornih vaj z Ajdo Kalanovo, v ožjem izboru nas je bilo dvanajst, nato sva bila izbrana dva, nazadnje sem ostal edini. Bil sem prepričan, da mi je uspelo, in začel sem se že dogovarjati z režiserji, a na zadnjem preverjanju se je komisija odločila, da imam preveč deški glas in da bi moral še kakšno leto počakati. Takrat so tudi na akademiji potekali sprejemni izpiti, pa sem šel še tja. In mi je uspelo.

Si se že prej ukvarjal z gledališčem?

Ja pa ne. Že kot predšolski otrok sem vsako nedeljo dopoldne poslušal otroške radijske igre, takrat televizije še ni bilo. S pomočjo mame sem po glasu spoznal večino slovenskih igralcev, Severja, Kralja, Aleksandra Valiča, Bibiča, Sotlarja, Ježka, pa Počkajevo, Potokarjevo, Kačičevo

EDMUND TYRONE,
DOLGEGA DNE POTOVANJE V NOČ,
1984

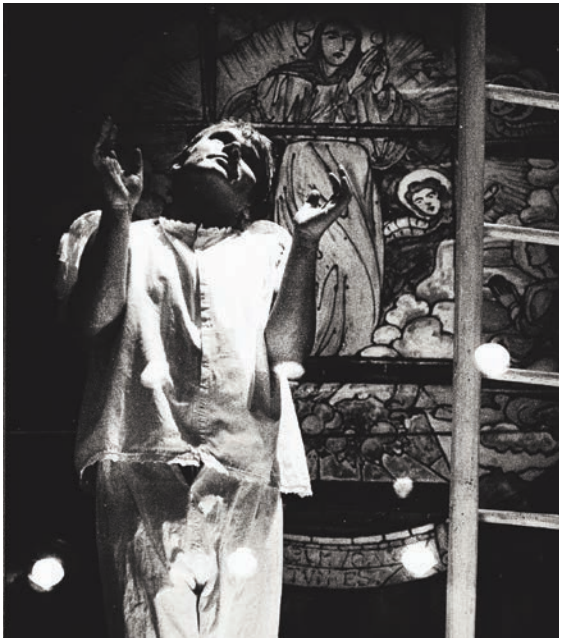
in druge, s katerimi sem kasneje tudi igral, v glavnem v filmih in TV nadaljevankah. Sotlar je bil moj »oče« najmanj trikrat, v nadaljevanki Primož Trubar sem igral z Bibičem, ki me je kot ravnatelj ljubljanske Drame tudi vabil k zaposlitvi ... Kot osnovnošolec sem te igralce videval na odru v Šeškovem domu, saj z mamo nisva zamudila nobene gledališke predstave, ki je prišla gostovat v Kočevje.

Sam sem prvič nastopil v gimnaziji, in sicer spet čisto po naključju. Profesorica francoščine je imela rada poezijo, bila je zadolžena tudi za šolske prireditve, in ko je nekoč iskala nekoga za recitiranje, so sošolci za hec predlagali mene, ker jih je zabavalo, kako ga serjem pri francoščini in ne znam dobro, gladko brati. Profesorica Francoza je s precejšnjo mero skepse rekla: pa naj poskusi. In takrat je v meni kliknilo in sem se vsem zadržkom navkljub vrgel v Prevertovo Barbaro. Moja recitacija je ljudem kar vzela dih in od takrat sem bil pečen na vseh proslavah. Mimogrede, to pesem sem recitiral tudi na sprejemnem izpitu na akademiji in glede na to, da sem bil sprejet, sem jo verjetno res znal dobro povedati.

Kdo so bili tvoji profesorji in kakšni so tvoji spomini na čas študija?

Moj glavni profesor za dramsko igro je bil režiser Miran Herzog. On je bil prvi, ki me je vpeljal v svet gledališča in naučil osnov dramske igre, bazične tehnike, ki je danes, žal, pri mladih igralcih ne zaznamo več. Pri tem mislim čisto osnovne stvari, kje je zgoraj levo, spodaj desno, s katero roko se pozdravljaš, kako se izogibaš pohištvu, kako pristopaš k stolu, kako se postaviš, da ne prekrivaš igralca, kdaj in kako moraš podpreti glavnega igralca, kakšne so geste glede na to, ali si v prvem planu ali drugem, tretjem ... Za umetniško besedo sem imel Rudija Kosmača, ki je bil perfekten za govor, imel je lep žameten glas in je bil sploh čudovit človek. Enkrat nas je profesor Jamnik na generalki za zaključno produkcijo vse v letniku jezno ocenil, da smo zanič in da ne bomo izdelali, pa je bil Rudi tako obupan, da smo mi njega tolažili ... No, naslednji dan smo vsi izdelali. Potem sem imel še Ano Mlakar za tehniko govora, Lojzko Žerdin za gib, Janka Modra za slovenščino in Mileta Koruna za režijo.
Na akademijo imam zelo lepe spomine, čeprav so bili začetki težki, saj sem prišel brez kakršnegakoli predznanja in med mojimi sorodniki tudi ni bilo nobenega, ki bi mi lahko pomagal (saj je na akademiji navadno pol študentov v sorodu s tem ali onim že uveljavljenim ustvarjalcem) ...

Že kot študent si dobil čudovito priložnost v filmu *To so gadi* (1977) Jožeta Bevca, enem najbolj priljubljenih slovenskih filmov, ki se je več kot desetletje ponašal z največjim številom gledalcev. Bil si Brane Štebe, ki »piše nov sonetni venec, k Prešernov ni dobr«. Dobre filme si radi večkrat pogledamo, si tega morda tudi ti kasneje še gledal?



SRČEV FANT,
LJUDOŽERCI,
1987

Filme strašno rad gledam, a ne teh sodobnih računalniških o robotih in podobnem, teh sploh ne gledam. Sebe pa tudi ne gledam rad. Gade sem gledal ob premieri, tako kot seveda pogledam filme, ko so narejeni, že zato, da vidim, kje sem ga sračkal. Kasneje pa se ne gledam več, tudi Gadov nisem več gledal, saj bi videl le, kako so leta sfrčala mimo – videl bi sebe kot mladega fanta in kup mrličev.

Tvoj filmski debut se je zgodil že leto prej, v filmu *Bele trave* Boštjana Hladnika, socialni drami o dveh mladih zaljubljencih, ki si poskusita ustvariti skupno življenje. Kot Dane si bil v paru z Marino Urbanc, ki je pred tem že posnela film, kako si se pa ti znašel na prvem filmskem preizkusu?

Z Marino sva se dobro ujela, ona sicer ni bila šolana igralka. Naturščik je velikokrat le enkrat, dvakrat zanimiv, potem pa ne več, saj ne zna igrati drugega razen sebe, ne pozna transformacij.
Kot debutant na filmu si pač štorast, saj še ne znaš izkoristiti možnosti, ki jih kamera nudi. Pojma nisem imel, kaj pomeni, če se ti zenica malo razširi, kako se pokaže na velikem platnu, če samo trzneš z mišico, koliko se lahko izraziš že z najmanjšim premikom. Takrat smo zelo pazili, koliko filmskega traku se porabi. Velikokrat smo kaj posneli in nismo vedeli, ali je dobro ali ni. Sproti se je v Zagreb pošiljalo filme razvijat in včasih smo morali snemanje kakšnega prizora ponoviti, ko se je na razvitem filmu opazilo kaj, česar se med snemanjem ni ... Zdaj je seveda čisto drugače, snema se ves čas s tremi kamerami, režiser je z igralci samo na vaji, potem je v drugem prostoru ali v kombiju, kjer spremlja snemanje na velikem ekranu in opazi vsako napako. Zadnje čase sem sicer snemal le TV limonade.

NICHOLAS BECKETT, KAJ JE VIDEL BATLER, 1988

Igral si tudi v ameriškem celovečercu *Železni križec* Sama Peckinpaha in nemško avstrijskem TV filmu *Belo in črno kot dnevi in noči* Wolfganga Petersena z Brunom Ganzem v glavni vlogi. So bile velike razlike med domačo in tujo produkcijo?

Velikih razlik ni bilo, edino da so Američani že takrat snemali s tremi kamerami in je bilo v ekipi cel kup ljudi. Spomnim se, da je bil na snemanju v bunkerju nekdo zadolžen samo za to, da je voda curljala s sten; enkrat je nekaj pozabil in se je režiser tako razjezil, da so ga v trenutku odpustili. Zame je bil to pravi šok: človek je prišel iz Amerike in zato, ker je nekaj pozabil, so ga kar odpustili.

Razlike pa so bile med pogoji za igralce, vsak ameriški zvezdnik je imel svoj »Wohnwagen«, prikolico, ko se je snemalo v studiju, pa svojo garderobo, v katero ni smel vstopiti kdorkoli. Imel sem srečo, da sem lahko obiskoval Maximiliana Schella, ki je v filmu igral eno od treh glavnih vlog. Do vseh ljudi je bil grozno siten, a mene je imel rad in sva igrala šah. V svoji garderobi je vedno imel kavo in druge pijače. Meni je bilo fino, da sem se lahko družil z njim. Bil mi je pa tudi malo hecen, spomnim se, kako je včasih vadil neke čudne grimase.

Kar zadeva spomine na snemanje, bi rad povedal še naslednjo prigodo: nekoč smo po končanem delu odšli v hotel Metropol; pa pripelje ogromna limuzina, ven stopi James Coburn z ogromno cigaro v ustih in mi reče: Ti, režiser pravi, da si dober, čestitam! Zame je bilo to neverjetno doživetje, kakršnega si danes ne moremo zamisliti, saj se takšnih produkcij pri nas ne snema več. *Železni križec* je bil največja in najpomembnejša tuja filmska produkcija, ki je bila posneta pri nas.

Ob snemanju *Belo in črno* kot dnevi in noči sem se srečal tudi z Brunom Ganzem, ki je pred kratkim umrl. Čeprav sva skupaj snemala samo eno sceno, mi je spomin na to dragocen.

Ko si zaključeval študij na AGRFT, sta novogoriško gledališče vodila direktor Sergij Pelhan in umetniški vodja Janez Povše. Na njuno povabilo si se konec leta 1978 zaposlil in tudi preselil v Novo Gorico. Čemu se je Dolenjec na Primorskem najbolj čudil, kaj se mu je zdelo imenitno?

Janez Povše je bil eden redkih, če ne edini umetniški vodja in režiser, ki je redno obiskoval akademijske produkcije ob zaključku vsakega semestra. Že v tretjem letniku me je povabil, da bi šel v Novo Gorico, a takrat temu nisem pripisoval večjega pomena. V četrtem mi je spet predlagal in odšel sem na pogovor z direktorjem Sergijem Pelhanom. Ko sem najprej videl malo komorno dvorano na sodišču, me je skoraj kap, potem me je peljal v Solkan in se mi je kar malo stožilo, a on mi je obljubil stanovanje in tudi – torej že leta 1978 – da bo v Novi Gorici zgrajeno novo gledališče! Prva dva meseca sem živel v hotelu Sabotin. Tam so bile nastanjene tudi tri nočne delavke, zvečer smo se vsi odpravili vsak v svojo službo, ponoči smo pa skupaj žurali. Ja, kolegi so se hecali: v hotelu so en igralec in tri kurbe.
Sicer pa je bila Nova Gorica takrat čisto drugačna, za sodiščem je bilo še močvirje! Sabotin je bil gol, pot čez Rebrnice se je vlekla, kot da potuješ na konec sveta ... S starim fičkom sem potoval, takrat sem že bil z ženo Nado in malo pred začetkom angažmaja v Novi Gorici se mi je rodila hčerka.

Tvoji starejši kolegi v spominih na začetno obdobje delovanja profesionalne hiše večkrat omenjajo skupno garderobo v solkanski dvoranici ...

Čeprav sem bil najprej presenečen nad skromnimi prostorskimi razmerami, sem čez čas to garderobo vzljubil. V enem prostoru smo bili

GUY JONES,
RAZGLAŠENI ZBOR,
1990

skupaj moški in ženske, vmes je bila samo zavesa. Kot začetnik si imel prostor za garderobo nadstropje nižje v prostoru za masko in frizure, ko si »napredoval«, si pridobil pravico biti v »veliki« garderobi.

Lahko rečemo, da vas je skupna garderoba pred predstavo dodatno povezala, uglasila ...

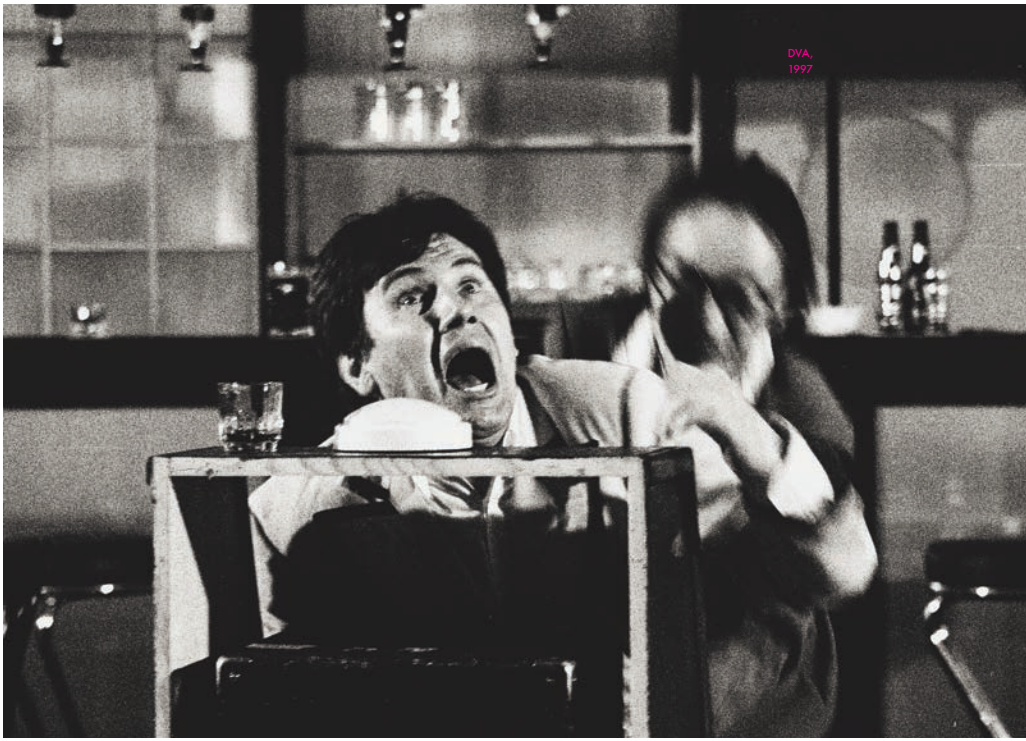
Ves čas smo bili skupaj, pred predstavo in po njej, še posebej, ko je bil kasneje v preddverju še bife. Atmosfera je bila čisto drugačna kot danes, ko so po koncu vaje ali predstave veliko igralcev takoj odpravi v Ljubljano, kjer imajo stalno bivališče.

Se ti zdi, da je bil ansambel takrat povezan tako, kot so bile včasih gledališke družine?

Ja, tudi v prostem času smo se družili, pazili na otroke drug drugemu in si pomagali, kadarkoli je kdo potreboval pomoč.

Tvoja prva predstava je bila *Sapramiška*, nato si igral v *Veroniki* Frančka Rudolfa, ki je bila kljub takrat zelo omejujočim tehničnim pogojem razkošen zgodovinski spektakel. Kakšni so tvoji spomini na prve predstave, ki si jih ustvarjal v takrat najmlajši slovenski profesionalni hiši?

Repertoar se mi je zdel zelo dober, bili so sami obetajoči naslovi, besedila eno boljše od drugega. Zasedeni smo bili zelo intenzivno, tudi v pet novih



DVA, 1997

predstav na sezono. V prvi sezoni sem bil po omenjenih dveh nato hkrati v študiju za uprizoritev *Kaj je resnica?* in *Miss Jenny Love*, razmik med premierama je bil samo deset dni.
S predstavo *Veronika* smo se udeležili festivala v Palermu, gostovanje je bilo organizirano kot izlet oziroma ekskurzija, ustavili smo se v Firencah, Rimu, Neaplju, si ogledali na Siciliji Taormino in druge znamenitosti. Bilo je res prekrasno.

Po dveh sezonah si moral na služenje vojaškega roka v JLA ...

Vojaščina je bila zame eno najgrozovitejših obdobij. Bil sem star skoraj sedemindvajset, doma sem imel malo hčerko, žena je bila noseča, sin se je rodil februarja, jaz pa sem ga prvič videl šele, ko sem prišel konec leta domov.

Kje pa si služil vojsko?

V Surdolici v južni Srbiji blizu meje z Makedonijo in Bolgarijo. Mislim, da so me tja poslali iz političnih razlogov. Takrat sem bil namreč zaseden v *Dražgoški bitki*, ki naj bi bila velik filmski projekt, predvidenih sem imel 110 snemalnih dni. Dogovorjeno je bilo, da bom vojsko opravil v Bohinjski Beli v času snemanja filma, a ko se je snemanje prekinilo, so me kljub obljubam, da se bo nadaljevalo, poslali čisto na drug konec države.

Na koncu sedemdesetih in začetku osemdesetih se je novogoriški ansambel močno okrepil, režiser Dušan Mlakar, sicer član kolektivnega umetniškega vodstva, je postavil visoko profesionalne umetniške standarde dela. Z njim si največkrat sodeloval, tudi

GORAZD, SLOVENSKI VOJVODA,
KRST PRI SAVICI,
1994

pri slavnih Rdečih nosovih, nagrajenih z Borštnikovo nagrado za najboljšo predstavo, a še prej v Cyranoju de Bergeracu kot Kristijan de Neuvillette, pa v drami *Dolgega dne potovanje v noč*, kjer si bil izvrsten Edmund Tyrone. Ti je bila kot mlademu igralcu pomembna kontinuiteta dela z režiserjem, ob katerem si lahko »zorel«?

Dušan Mlakar ni bil pomemben samo zame, on je bil pomemben tudi za druge v ansamblu, za Bineta Matoha, za Miro Lampe Vujičić... Pri njem nisi nikoli imel strahu, da te bo po premieri sram pokloniti se ali da bo predstava obvisela brez odmeva. Velik intelektualec je in ves posvečen gledališču. Je gledališčnik »stare šole«: razjezilo ga je, če je videl igralko s plastično nakupovalno vrečko, podobno kot se je verjetno Mariji Veri zdelo, da se mora v službo voziti s taksijem. Cenil je fino obnašanje.
Prvič sem z njim sodeloval že v prvi sezoni, pri predstavi *Kaj je resnica?*, in enako zanimivo mi je bilo tudi, ko sem po tridesetih letih spet igral v tej predstavi v njegovi režiji, drugo vlogo sicer ...

Veliko si igral tudi v predstavah, ki jih je režiral Dušan Jovanović, manj z režiserjem Miletom Korunom, a si morda z njim oblikoval zate bolj ključne vloge: Sin v *Šest oseb išče avtorja*, Srčev fant v *Ljudožercih*, ki so bili nagrajeni kot najboljša predstava na Borštnikovem srečanju, Jernej v *Vorancu* ... Igral si v odmevnih predstavah Janusza Kice, spomnimo se morda vsaj predstave *Sen kresne noči*, v katerem si za vlogo Lakote skupaj s kolegi prejeli nagrado žlahtni komedijanti festivala Dnevi komedije 2003, in *Medtem*, ki je bil tudi nagrajena z Borštnikovim grand prixom. Kaj ti je največ pomenilo v

sodelovanju z režiserji, s katerimi si sooblikovali najbolj odmevne predstave?

Največ mi je pomenilo to, da so prišli na vaje pripravljeni, da so vedeli, kaj bodo naredili, da so imeli na začetku vaj predstavo v glavi zasnovano že precej natančno, tudi vizualno, in da jim je bilo jasno tudi, koliko sredstev bo zahtevala. Pri mladi generaciji se včasih zgodi, da se študij že nagiba h koncu, pa se še vedno ne morejo odločiti, kaj pravzaprav s tekstom in kakšni naj bodo kostumi ali scena. Mislim, da se jim dopušča preveč svobode. Seveda morajo tudi mladi delati, ampak gledališče ni socialna ustanova. Kdor je sposoben, bo uspel – to zveni kruto, ampak tako pač je.

Res, najbolj me jezi, če režiser reče: bomo iskali. Jaz mislim, da se v gledališču ne išče, lahko se seveda preveri različne zamisli in se jih spremeni, če ne funkcionirajo, ampak na vsako vajo naj bi prišel režiser z jasno vizijo, kaj želi. Prav zaradi tega imam včasih težave s sodelovanjem pri projektih, v katerih se preveč poudarja »raziskovanje«. Ko igralec ustvarja, potrebuje občutek svobode, a pri tem mora biti ustrezno podprt. Korun, na primer, je imel povsem jasno sliko v glavi, kaj želi narediti. Na vajah sem sicer imel ves čas občutek, da sem počel, kar sem si sam zamislil; a on je opazil vsak detajl, ki sem mu ga ponudil, ves čas si je zapisoval in potem, na primer čez teden dni, mi je rekel: vrni tisto, kar si naredil takrat, ko si ... Na koncu je iz igralca izvabil ali od njega sprejel natančno tisto, kar se je vključevalo v njegovo vizijo.

Med režiserji mlajše generacije je Jaša Jamnik tisti, s katerim si največkrat sodeloval, med drugim tudi pri izjemno uspešni črni komediji *Ni tako slabo kot zgleda* in brutalno cinični drami *Glengarry Glen Ross*, ki se je odlikovala z vrhunsko igro vseh sedmih mož ... Tudi priznanje ZDUS si prejel za

že omenjeno vlogo Jerneja v poetični drami *Voranc* in vlogo Guya Jonesa v komediji *Razglašeni zbor*. Izjemno pretanjene figure si oblikoval v različnih žanrih – a se ti zdi, da pa se vendarle v katerem bolje počutiš oziroma da določene predstave raje igraš?

Najraje imam komedije in strašno mi je žal, da jih ne igramo več toliko kot včasih. Naše gledališče je slovelo s predstavami, kakršna je bila, na primer, angleška bulvarka *Kaj je videl batler* ali slovenska komedija *Tistega lepega dne*. Zdi se mi, kot da so nam komedije danes odveč, a ne vem, zakaj, saj je dobro komedijo zelo težko narediti.
Z amaterji vedno uprizarjam komedije in ker je pri delu z njimi zelo pomemben tudi »foršpil«, opažam, kako mi ta žanr res leži in kako se v njem lahko sprosti fantazija do te mere, da lahko iz pitja čaja narediš pravo čarovnijo.
Rad igram tudi negativce, seveda če ponujajo možnost psihološke analize motivov oziroma razlogov za zla dejanja. Zanimivo je, če se lahko problemom negativnega lika ali posebneža tako približaš, da ga ljudje vzljubijo.
Igral pa sem cel kup klišejskih likov, zdravnikov, duhovnikov, tudi homoseksualcev, ampak raje imam nenavadne like, tudi hendikepirance, kot so bili v *Ni tako slabo kot zgleda*. Rad se ukvarjam z ljudmi, ki so drugačni, predvsem pa s komedijo.

Predstava *Dva*, v kateri sta z Veroniko Drolc odigrala vsak po več vlog, ona deset, ti enajst, je bila fascinantna spričo vajinih hitrih transformacij, »z nekaj spremembami v obleki in frizuri se v garderobi, gledalcem na očeh, dogajajo preobrazbe iz vloge v vlogo«. Pri vseh uprizoritvah, a pri nekaterih

vendarle bolj, je igralec odvisen od soigralca – soigralke. S kom si najraje igral, najbolj občutil, da sta zares skupaj v gledališki iluziji?

Igralski partner je pri predstavi bistven. Mislim, da sva se z Janezom Starino vedno kar dobro ujela, velikokrat sva bila zasedena skupaj in sama sva se tudi odločila za predstavo izven programa *Preizkuševalec*. Sva tudi zasebno prijatelja. Dobra partnerica mi je bila vedno tudi Teja Glažar, natančna in zanesljiva. Velikokrat sem igral skupaj z Binetom in Miro.

GERARLD ALLSOP,
NI TAKO SLABO KOT ZGLEDA,
1998

DAVE MOSS,
GLENGARRY GLEN ROSS,
2001

Že vrsto let v prostem času sodeluješ z različnimi ljubiteljskimi skupinami, z njimi si kot mentor in režiser ustvaril veliko odličnih predstav. Kaj te pri delu z ljubitelji poleg priložnosti, da se ukvarjaš s komedijskim žanrom, še navdušuje?

Ja, pri delu z njimi uživam v komedijskem razpoloženju, si pa tudi ohranjam kondicijo, zlasti če nastopi kakšna kriza, kot se mi je zgodilo pred leti. Če se zgodi, da igralec nekaj mesecev ne stopi na oder, se potem prve predstave grozno boji. Je pa tudi režija sama po sebi mikavna, čeprav imaš ljubiteljske igralce.

Največ si delal s skupino v Štandrežu ...

Ja, pred tem pa še z eno zamejsko skupino, Oder 90. Vendar moraš tudi za delo z amaterji imeti dovolj časa. Letos mi ni uspelo, mogoče, ko bom šel v penzijo ...

Z velikim veseljem pa se iz gledališča umakneš na »svojo zemljo« v Goriška Brda, tam kar resno kmetuješ, kajne?

Odkar sem prišel na Primorsko, sem iskal kos zemlje. Zelo rad imam rastline, tudi živali, mirno bi lahko bil kmet.

Si doma s kmetije?

Ne, doma smo sicer imeli kokoši in zajce, živeli pa smo vedno ob vodi. Ko sem se rodil, smo živeli v hiši, ki je bila nekaj metrov od reke Rinže. Ko sem bil star osem let, smo se preselili v mesto v hišo, ki je imela eno steno v reki, tako da sem skozi okno lovil ribe. Enkrat je poplavilo in smo imeli v stanovanju dobrega pol metra vode in ribe ...
Ko sva z ženo šla prvič pogledat parcelo v Brda, ki smo jo potem kupili, sva bila precej skeptična, saj je bila vsa zaraščena ... Tri mesece smo samo žagali robido in akacije, potem je prišel bager ... Od 2004 sva vse vlagala v to, da imamo danes res lep kos zemlje, 370 trt, vse vrste sadnega drevja, češnje, jablane, breskve, marelice, mandarine, pomaranče ... Da pa to sadno drevje dobro obrodi, sem se sicer kot popoln laik lotil še čebelarstva. Sprva sem imel dve družini, danes pa jih imam že štirinajst! Fascinira me kar strašljiva organizacija v življenju čebel. V svojem kratkem, samo nekajtedenskem življenju ima vsaka svojo zadolžitev, bodisi v panju, bodisi v prostoru za bolne, poškodovane in nedejavne. Ko čebela opravi svojo funkcijo, jo ostale odstranijo, pa naj

KRALJ HERKUL,
ONDINA,
2016

gre za trota ali za kraljico matico.
To je naš mali košček raja na zemlji – napor za telo, počitek za možgane. V prostem času pa rad igram tudi karte, briškolo in tarok. Ob igranju kart me seveda najbolj zanima spoznavanje karakterjev ljudi. Pogosto si vzamem uro ali dve, da grem v klub upokojencev, kjer igram karte, ob tem slišim vse novice, predvsem pa spoznavam, kako karta, bodisi dobra, bodisi slaba, spremeni človeka. Vse te izkušnje potem skušam vnesti v like, ki jih igram na odru.

Jože, hvala za pogovor. Želim ti še veliko užitkov ob igranju in vsem, kar rad počneš.

REALISTI

Žlahtna komedija po izboru občinstva 2019

Žlahtna komedija po izboru strokovne žirije 2019

na 28. Dnevih komedije v Celju – v izvedbi SNG Nova Gorica in režiji Tijane Zinajić

Realisti so predstava, ki v poplavi izvrstnih domislic, izvirnih komičnih situacij, odličnih songov in natančnih igralskih kreacij brez pridiganja in nevsiljivo spregovori o Sloveniji tukaj in zdaj. V slovenskem gledališču je družbena kritika vse prevečkrat omejena na resnobno podajanje fatalističnih podatkov z atmosfero konca sveta; Realisti pa se jemljejo ravno prav resno, da so kljub ostrim bodicam v prvi vrsti še vedno predvsem smešna, v vseh pogledih nadrealistično izvirna slovenska komedija. (Iz obrazložitve žirije)

Žlahtna režiserka 2019 Tijana Zinajić

na 28. Dnevih komedije v Celju – v izvedbi SNG Nova Gorica

Tijana Zinajić v režiji Realistov vidno uživa in igralci ter gledalci skupaj z njo – vsak prizor je precizno peljan, atmosfera predstave se spretno giblje med realizmom, absurdom, celo grotesko, z minimalnimi sredstvi skozi spretno režiserkino odrsko postavitev vsem dobro znana forma kabareta zaživi v novi luči. (Iz obrazložitve žirije)

49. Teden slovenske drame v Kranju

Kabaret Realisti v izvedbi SNG Nova Gorica in režiji Tijane Zinajić je poleg udeležbe na 28. Dnevih komedije v Celju marca 2019 gostoval še aprila 2019 v spremljevalnem programu festivala 49. Teden slovenske drame v Kranju.

Direktorica / General Manager
Maja Jerman Bratec
maja.jerman-bratec@sng-ng.si
+386 5 335 22 10

Umetniški vodja / Artistic Director
Marko Bratuš
marko.bratus@sng-ng.si
+386 5 335 22 10

Poslovna sekretarka / Business Secretary
Barbara Skorjanc
barbara.skorjanc@sng-ng.si
+386 5 335 22 10

Dramaturginji / Dramaturgs
mag. Ana Kržišnik Blažica
ana.krzisnik@sng-ng.si
+386 5 335 22 15
in / and Martina Mrhar
martina.mrhar@sng-ng.si
+386 5 335 22 01

Lektor / Language Consultant
Srečko Fišer
srecko.fiser@sng-ng.si
+386 5 335 22 02

Slovensko narodno gledališče Nova Gorica
Slovene National Theatre Nova Gorica
Trg Edvarda Kardelja 5,
5000 Nova Gorica, Slovenija / Slovenia
T +386 5 335 22 00,
F +386 5 302 12 70
info@sng-ng.si, www.sng-ng.si

Dramaturginja in vodja AMO / Dramaturg and Chief of AMO
Tereza Gregorič
tereza.gregoric@sng-ng.si
+386 5 335 22 18

Odnosi z javnostjo / Publicity Manager
Dominika Prijatelj
dominika.prijatelj@sng-ng.si
+386 5 335 22 50

Organizatorka / Organizer
mag. Barbara Simčič Veličkov
organizacija@sng-ng.si
+386 5 335 22 04

Vodja računovodstva / Chief Accountant
Goran Troha Žvokelj
g.troha-zvokelj@sng-ng.si
+386 5 335 22 07

Tehnični vodja / Technical Director
Aleksander Blažica
aleksander.blazica@sng-ng.si
+386 5 335 22 14

Blagajna / Box Office
+386 5 335 22 47,
blagajna@sng-ng.si
vsak delavnik / workdays 10.00–12.00 in / and 15.00–17.00
ter uro pred pričetkom predstav / and an hour before each performance

SVET SNG NOVA GORICA / COUNCIL SNT NOVA GORICA

BOJAN BRATINA (predsednik / president), MIRKO BRULC (podpredsednik / vice president)

dr. HELENA JAKLITSCH, MIHAELA KOLANDER, MATIJA RUPEL

STROKOVNI SVET SNG NOVA GORICA / EXPERT COUNCIL SNT NOVA GORICA

ANDREJKA MARKOČIČ ŠUŠMELJ (predsednica / president), mag. ALIDA BEVK (podpredsednica / vice president),

RADOŠ BOLČINA, MARKO POLANC, ALEŠ VALIČ, FRANKA ŽGAVEC

ČLAN EVROPSKE GLEDALIŠKE KONVENCIJE

MEDIJSKI SPONZOR

SPONZORJA

Dejavnost SNG Nova Gorica financira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.

Gledališki list SNG Nova Gorica, letnik 64, številka 8

Izdajatelj SNG NOVA GORICA, predstavnica MAJA JERMAN BRATEC

Urednika mag. ANA KRŽIŠNIK BLAŽICA

Uredništvo SREČKO FIŠER, TEREZA GREGORIČ in MARTINA MRHAR

Lektor SREČKO FIŠER

Fotografije JAKA VARMUŽ (str. 40-47), FOTO ATELJE PAVŠIČ-ZAVADLAV (str. 48-66), BLAŽ ERZETIČ (str. 68) in PETER UHAN (str. 69)

Oblikovanje ATEJ TUTTA

Naklada 500

Tisk A-MEDIA

SNG Nova Gorica ISSN 1581-9884

Cena publikacije je 2 evra.