



Philip Ridley

RAZPARAČ



Gledališče Koper
Teatro Capodistria





KAZALO

- 6 Zasedba
- 8 Rok Andres
Včasih smo si za strahove dovolj sami
- 16 Miha Trefalt
Pogovor z Natašo Barbaro Gračner
Zadane me, kar je skrito
- 24 Borut Škodlar
Razparač in razparanje duše
- 32 Nagradi
Marjuta Slamič
In stoletje bo zardelo. Primer Kocbek
- 34 SNG Nova Gorica

Philip Ridley

RAZPARAČ

Po drami *Disney Razparač*
The Pitchfork Disney, 1991

Prevajalec **Zdravko Duša**

Režiserka **Nataša Barbara Gračner**

Dramaturg **Rok Andres**

Scenograf **Branko Hojnik**

Kostumografinja **Nina Čehovin**

Koreografinja **Jana Menger**

Skladatelj **Martin Vogrin**

Oblikovalec svetlobe **Jaka Varmuž**

Lektorica **Barbara Rogelj**

Asistent režiserke **Dimitrij Gračner**

V uprizoritvi sta uporabljeni pesmi *Tiho, tiše* in *Kot da notranjost mi trgaš ven* iz knjige Alje Tkačev *Igralka s svinčnikom: izbrani dnevniki (1962–1991)*.

Vodja predstave **Kaja Trkman**

Šepetalka **Anika Velišček**

Tehnični vodja **Aleksander Blažica**

Oblikovalci zvoka in videa **Borut Čelik**, **Vladimir Hmeljak** in **Stojan Nemec**

Oblikovalec svetlobe **Samo Oblokar**

Lučna mojstra **Marko Polanc** in **Renato Stergulec**

Rekviziterja **Damijan Klanjšček** in **Gorazd Princič**

Frizerki in maskerki **Katarina Laharnar** in **Hermína Kokaš**

Garderoberki **Jana Jakopič** in **Mojca Makarovič**

Odrski mojster **Staško Marinič**

Odrski tehniki **Dean Petrovič**, **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**

Mizarja **Mark Mattiazzi** in **Marko Mladovan**

Predstava nima odmora.

Slovensko narodno gledališče Nova Gorica

Sezona 2021/2022, uprizoritev 6

Premiera 5. maja 2022 na malem odru SNG Nova Gorica

Gledališče Koper

Sezona 2022/2023, uprizoritev 2

Blaž Popovski

Arna Hadžialjević

Jure Rajšp k. g.

Rok Andres

VČASIH SMO SI ZA STRAHOVE DOVOLJ SAMI

Zapiski ob delu za uprizoritev Razparač Philipa Ridleyja



Ekspanzija nove angleške drame se je v devetdesetih letih prejšnjega stoletja začela v gledališču The Royal Court s premiero drame *Razdejanj* Sarah Kane (1990) in nadaljevala z avtorji, kot so Jez Butterworth, Mark Ravenhill in Martin McDonagh. Deloma je ta val ujel tudi Patrick Marber z uprizoritvami v National Theatre in še nekateri drugi. Medtem pa se je drugi val tega prebojnega pisanja dogajal na »off sceni«, kjer je bil glavni predstavnik nove pisave, gledališča *u fris* oziroma *in-her-face*, Philip Ridley. Ko je bil star trinajst let, ga je navdušila slika *Speči norec* Cecilia Collinsa in še isti dan se je odločil, da se vpiše v Collinsovo likovno šolo. Osemdeseta leta je nato preživel na študiju likovne umetnosti šole St. Martin's. V intervjuju je povedal, kako je večkrat slišal, da ne more hkrati slikati in pisati: »Vizualna umetnost je bila vedno osrednji del mojega dela, a vedno sem vzporedno tudi slikal, fotografiral, ustvarjal performanse, pisal pesmi in prozo.« (Aleks Sierz, *Modern British Playwriting, the 1990s*) Kritiška javnost je že zgodaj zapisala: »Ena od razlag originalnosti Ridleyjeve domišljije je, da je vedno outsider,« (Sierz) in *Disneyja Razparača* so označili kot igro, ki je oznanila, da je prišla nova smer v dramski pisavi. Še več, *Disney Razparač*, njegova prva drama, je razumljena kot temeljno delo, ki je vpeljalo in navdihovalo *gledališče u fris*, označujejo jo tudi kot ključno dramo devetdesetih, napisano v angleškem jeziku.

*

Ridley (1957), rojen v četrti East End v Londonu, deluje kot vizualni umetnik z mednarodnimi razstavami. Kot pisatelj je večkrat nagrajen za otroško literaturo, čeprav piše tudi za odrasle. Nagrajevan je tudi kot filmski ustvarjalec, npr. za scenarij filma *The Krays* (1990), nato kot režiser in scenarist filmov *The Reflecting Skin* (1990), *The Passion Of Darkly Noon* (1995) in *Heartless* (2009). Uprizoritve njegovih besedil doživljajo, največkrat hkrati, odobravanje, navdušenje, odpor in ostre kritike. Kot dramatik je prepoznan tudi po tekstih za mladino in otroke. Piše tudi glasbo za gledališče in film. Je pesnik, fotograf in performer ter avtor radijskih iger. Ne glede na vso razvejano dejavnost ne želi, da se ga kategorizira po področjih, sam pravi, da gre za različne vrhove iste gore. V sodobnem jeziku bi zapisali, da je izrazito avtorski.



*

Ridley je k prvi objavi dram *Disney Razparač*, *The Fastest Clock in the Universe* in *Ghost from a Perfect Place* (Methuen Drama, 1997) napisal dolg uvod, več kot 120 strani v obliki kratkih poglavij, ki ga lahko beremo in razumemo kot monolog, v katerem literarizirano popisuje, opisuje svoje otroštvo in pot do umetnika oziroma umetniškega poklica. V teh vinjetah spoznavamo Ridleyja otroka, mladostnika in mladega umetnika, torej njegovo življenje do trenutka, ko nastane drama *Disney Razparač*. Glede na to, da gre za literaturo in je (avto)biografskost lahko tudi umetniška (pou)stvaritev, se v njej pojavljajo motivi, ki sestavljajo *Razparača*, najsi bodo to spomini na avtorjevo otroštvo ali njegove lastne umetniške vizije.

Tudi v osrednjem liku, Presleyju Strayu, lahko prepoznamo umetnika, pisatelja, ustvarjalca, ki zaprt v svoji sobi preživlja različne faze svoje duševnosti – torej njegovega avtorja. Pa vendar je Presley lahko podoba kogar koli izmed nas, ki se v sodobnem času izolacij, stisk in zaostrenih situacij znajde sam s seboj in s svojimi strahovi. Liki, postavljeni v sodobni čas, niso razumljeni zgolj kot parafraza, simbol umetnika, marveč tudi kot simbol posameznika, slehernika v skrajni situaciji, ki je (lahko) tudi umetnik. Ker se je Ridley v svoji dramski pisavi nenehno razodeval, je lik Presleyja postajal vedno bolj podoben svojemu avtorju.

*

V omenjenem uvodu k dramam srečamo tako opise atmosfer, dogodkov kot tudi spomine in večino lahko postavimo v kontekst dramskega dogajanja v *Razparaču*, še posebej če upoštevamo, da so prvenci načeloma izrazito avtobiografski. Na tem mestu izpostavljam le nekaj utrinkov tega uvoda, ki lahko bralcu pomagajo vstopiti v Ridleyjev svet. Ena prvih podob je sedemletni Philip, ki v sobi bere strip. Nato zunaj nekaj počti, ljudje pojejo v bližnjem pubu, razbije se steklenica, nekdo zakriči. Iz sosednje sobe prihaja oddaljen zvok televizije, rahel zvok pletilk in očetovo vprašanje mami, če želi kakav. V sobi sije luč prek Spidermana, Ironmana, Batmana in njegovega najljubšega Thora. S sosednje postelje glas mlajšega brata: »Strah me je.« Da ga pomiri, mu vsak večer pripoveduje zgodbe. V četrtem poglavju Philip s prijateljem zbira žuželke v steklen kozarec – pajke, žužke, hrošče, mravlje in ščurke. Nato kozarec zapreta in opazujeta, kako se živali med seboj spopadajo. Philip odpre kozarec in s pomočjo igle na nitko nabada žival za živaljo, da nastane nekakšna ogrlica. Zapiše: »To sem jaz. Pošast jaz.« V osmem poglavju opisuje običajno sobotno nakupovanje z mamo. Zadnji nakup je jegulja. Te žive plavajo v akvariju, mesar prime eno od njih, jo položi na desko in še živo nareže na kolobarje.



»Najrajši imam, ko ubije jeguljo,« zapiše. »Delčki jegulje se še nekaj časa premikajo. Zelo rdeče so navznoter.« Zgodbo pove v šoli. Učiteljica je jezna: »To ni najlepša zgodba, veš. Želim slišati samo lepe zgodbe. Če nimaš za povedati nič lepega, je bolje biti tiho.« V šestnajstem poglavju se na nogometni tekmi prvič zaljubi v dvajsetletnega kapetana. Kasneje v nekem intervjuju pove: »Zavedanje lastne seksualnosti je samo povečalo moj lastni občutek izolacije.« (Sierz)

Z liki, ki kasneje postanejo del *Razparača*, se srečamo v 53. poglavju, kjer je Philip star osemnajst let. Dvajsetletni moški v rdečem suknjiču v klubu stopi na majhen oder. Iz žepa vzame škatlo, v njej ima velikega polža lazarja. Moški ga prične lizati, občinstvo je zgroženo, nato pa polža poje. Odpre naslednjo škatlo, v njej je črv. Ga poje. Nato čmrlj. Nato ščurek. Z vsako naslednjo živaljo je fascinirani Ridley bližje odru. Kasneje Ridley ustvari sliko *Moški v svetlečem rdečem suknjiču čaka na magično polnočno ribo pri črnem jezeru*.

V uvodnih poglavjih Ridley razodene, da je otroštvo preživel v predelu East Enda – Whitechapel, torej v kvartu, kjer je konec devetnajstega stoletja deloval Jack Razparač. Babica ga je redno vodila do krajev, kjer je Razparač puščal svoje žrtve. V povezavi s tem tematičnim spominom prepoznavamo, kako se Ridleyjev imaginarij napaja pri filmskih režiserjih, kot sta Luis Buñel in Jan Švankmajer ter slikarjih, kakršni so Francis Bacon. Njegova zgodnja dramska pisava, ki jo utemeljuje prvenec *Disney Razparač*, temelji na gotski estetiki, groteski in apokaliptičnosti. Imaginarij *Razparača* ni samo grozljiv, marveč v njem najdemo/slutimo tudi postapokaliptično občutje. Točno tako, kot nas obdaja danes, ko se kovidno, politično in z bližino vojne zaznamovano obdobje noče in noče končati. Občutek konca zgodovine, tako rekoč. Postapokaliptičnost prepoznamo v črni barvi, s katero Presley in Haley opisujeta svoj svet in svoje more. Kot da živita v metaforičnem stolpu sredi opustošenega sveta, edina preživela. Kontrapunkt njunemu stanju je prihod Cosma – zanju nadzemeljskega bitja, svetlečega in drugačnega. Njun svet je utemeljil že Jean-Paul Sartre s svojim *Mitom* o *Sizifu* in mislijo o absurdnosti sveta, ki je rodila dramo absurda: »Ta gostota, ta tujost sveta, to je absurdnost,« in »Rekel sem, da je svet absurden, pa sem se prenaglih. O tem ne morem reči drugega kot to, da ni razumen. Absurdno pa je srečanje te iracionalnosti z obupno željo po jasnosti, katere klic odmeva v človekovem najglobljem bistvu. Absurdnost je prav tako odvisna od človeka kot od sveta.« V tem razsutem notranjem in zunanjem svetu Ridleyjeve igre zaznamo poteze Beckettovih Vladimirja in Estragone, Winnie in Willieja iz *Srečnih dni*, pa štiri like *Konca igre*. Nedoločna pustinja duševnosti, kjer se naša drama dogaja, atmosfera po katastrofi, ponavlja beckettovsko trditev, da ni mogoče videti nebes. In nadaljuje tradicijo angleške drame absurda (Beckett, Pinter, Shaffer, Bond) o preživetju v vesolju brez boga.

*

Dramatik Ken Urban je ob ogledu uprizoritve v New Yorku zapisal, da liki v drami trpijo za boleznijo nostalgije. *Razparač* je tudi zgodba o družini. Aleks Sierz je zapisal, da lahko za *Razparača* najdemo najboljšo vzporednico pri Charlesu Dickensu, ki opisuje zgodbe brezdomnih, izgubljenih, zlorabljenih, nemočnih, otroke posesivnih, nasilnih staršev, prehitro odraslih otrok. In Ridleyjev *East End* je taka realnost. Tam je namreč preživel večino svojega življenja in tudi njegove prve tri drame se dogajajo v stanovanjih *East Enda*. Gre namreč za najrevnejšo med vsemi londonskimi četrtmi, zgodovinsko znano po veliki revščini, prenaseljenosti in socialnih problemih, kar je rezultiralo v vedno novih političnih aktivizmih. Iz *East Enda* so izšle nekatere osrednje osebnosti britanskih socialnih reform. Četrť je znana tudi po migracijskih valovih (v obeh smereh), saj je od vedno bila prvo pribežališče revnih iz različnih delov Anglije, nato tudi Ircev in Judov, v sodobnosti pa so to prebivalci Bangladeša.

*

Osrednja teoretska podstat Ridleyjeve drame se nanaša na eno temeljnih značilnosti gledališča u *fris*, ki jo najdemo pri Sigmundu Freudu. Ta je leta 1918 napisal esej z naslovom *Das Unheimliche*, ki je izšel leto pozneje. Če pa bi termin poskušali prevesti, bi lahko govorili o strašljivem, grozljivem ali tesnobnem. Freud je zapisal, da gre za »tisto vrsto strašljivega, ki izvira iz že od nekdaj znanega, že zdavnaj domačega,« oziroma »grozljivo ni zares nič tujega ali novega, ampak je nekaj, kar je duševnemu življenju že od nekdaj domače, kar pa se mu je šele s procesom potlačitve odtujilo.«

Tudi študij uprizoritve je bil posvečen iskanju *Unheimliche* v Ridleyju. Najsi bo to strah pred samim seboj ali privlačnost prepovedanih dejanj. Nenazadnje je resničnost tega pojma vidna prav v situacijah, ki bazirajo na realnem življenju – represija, nasilje in otročjost. Zatekanje v »nekaj več« ali »nekam drugam« je narativnost, ki jo liki uporabljajo za nadzor nad nenadzorovanim svetom, nad svetom, v katerem nimajo nobene moči, da bi se lahko z njim spopadli. Starši so namreč v drami zabeleženi samo kot odstotni. Prisotni odrasli so še vedno otroci.

*

Besedilo namreč izpostavlja preobčutljivega posameznika, ki se ne more (ne upa) vključiti v realni svet, zato realni svet zanj niti ne obstaja več. Njegov svet je sobica (bunker, glava, domišljija, strahovi ...) in v njej je vse. Povsem sodobni strahovi, ki ga obdajajo, so prikazani preko erotike, nasilja, perverznega in bizarnega, prek podob nuklearnega opustošenja, naravne katastrofe. Ne vključuje pa političnega, kar naš pogled usmerja navznoter. V stanja, čustva, spomine, psihologije, glasove, bolezni ... pokrajino strahov. Strahovi so bazični: strah pred drugim, strah pred naravo (zunanjim) in strah pred fizičnim (dotikom, zlorabo, penetracijo). In včasih smo si za strahove dovolj sami.

*

V kontekstu nove dramske pisave v Veliki Britaniji na začetku devetdesetih, ko je prevladujoče (institucionalno) gledališče še vedno realistično oziroma klasično, je inovativnost Ridleyjeve dramske pisave že v tem, da je od začetka nasprotoval tej estetiki. Zaradi svoje likovne izobrazbe je bil osvobojen predznanja, ki bi ga lahko prejel v kateri od šol dramskega pisanja in je to svobodo izkoristil za raziskavo lastne domišljije. V tem procesu ni postal samo inovator in pionir *gledališča u fris*, temveč tudi mojster *Unheimliche*. Sierz poudarja, da še posebej, če razumemo *Unheimliche* kot nekaj, kar racionalno spremeni v neracionalno, realno v nerealno, življenje v besede. In ko so te besede izgovorjene na odru, postanejo še bolj čudne, vznemirljivejše od življenja. Ali kot zapiše Aleks Sierz: »Njegovi dramski svetovi so hkrati čudni in čudoviti.«

Viri in literatura

Albert Camus, *Mit o Sizifu*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980.

Sigmund Freud, *Das Unheimliche*. Ljubljana: Analecta, 1994.

Aleks Sierz, *Modern British Playwriting, the 1990s*. London: Methuen Drama, 2012.

Miha Trefalt

ZADANE ME, KAR JE SKRITO

Pogovor z Natašo Barbaro Gračner



Dramska igralka in prvakinja SNG Drama Ljubljana je po študiju dramske igre na AGRFT v Ljubljani, ki ga je zaključila leta 1991, postala najprej članica Slovenskega mladinskega gledališča, po letu 1998 pa je svojo umetniško pot nadaljevala na odru ljubljanske Drame. Je vrhunska igralka z izredno prezenco in izrazno močjo, ki je ustvarila mnoge naslovne in nosilne vloge, predvsem dramskega repertoarja. Odlikuje jo visoka artikulacija izraznih sredstev, poglobljena natančnost izvedbe z lucidno samorefleksivno noto, tenkočuten posluš za odrski govor in mogočno preigravanje emotivnih stanj. Odigrala je več kot dvesto gledaliških, filmskih, televizijskih in radijskih vlog, ki so brez izjeme poglobljene karakterne študije dramskih likov različnih provenienc. Za gledališke in filmske vloge je doma in v tujini prejela veliko najvišjih priznanj, med njimi nagrado Prešernovega sklada, Župančičevo nagrado, osem Borštnikovih nagrad, več filmskih in številne mednarodne. Je predstojnica katedre za dramsko igro in redna profesorica za dramsko igro in umetniško besedo na AGRFT. Poleg igralskega dela se posveča tudi gledališki režiji.

Ridleyjev *Disney Razparač* je vaša sedma režija. Se motim, če rečem, da je *Razparač* nekakšno logično nadaljevanje poti, ki ste jo zastavili z režijo *Pogrešane* Nikole Beckwith v Mestnem gledališču ljubljanskem in *Vseh sijajnih stvari* Duncana Macmillana v Mali Drami? Prva namreč spregovori tudi o tem, da smo ujetniki lastnih družin, druga pa o srečevanju z lastno tesnobo in demoni.

Zanimivo. Nisem razmišljala o tem, pa imate najbrž prav. V letošnji mednarodni poslanici ob svetovnem dnevu gledališča sem prebrala stavek, ki podčrta moj pogled na gledališko ustvarjanje. Peter Sellars pravi, da je »gledališče umetniška oblika človeške izkušnje.« In kakor koli obračam, v katero koli časovno ali prostorsko sfero se prestavim, vedno bom človek, premo-gočen navznoter in ujet v razpadajočo telesno lupino. Ta nesvoboda pa rojeva pomnogoter-jenega človeka, ki se zateka v izmišljajske pokrajine in fantazmagorije, polne tesnob in užitka. In ko me gledališče zadane, me razoroži prav s to tesnobno lepoto. Mislim, da je Pessoa rekel: »Poznati samega sebe, pomeni motiti se,« in čim starejša sem, tem bolj ga razumem. Razlitje čezmerne notranjosti vsebuje zapise lastnih čiščenj in ja, v gledališču me vznemirja prav to. Umik iz monotonije in banalnosti vsakdanjika v krvavo meso pomnogoterjenega človeka, v ka-terem je skrito večno hotenje po iskanju smisla.

Je takrat, ko se odločate za režijo tega ali onega teksta, pomembnejši igralski ali režis-erski »pogled«? Kateri je bil odločilen za *Razparača*?

Tekst najprej preberem kot igralka. Če ga bom igrala, se bolj osredotočim na svojo vlogo, če naj bi ga režirala, preigram kar vse. Tako dobim globlji vsebinski vpogled, pa še bolj domača

sem si oziroma brezbarvna in se lažje umeščam v slike, ki se mi porajajo ob branju. Sem pa prepričana, da teksta, ki ne ponuja dobrega interpretativnega materiala za igralce, ne bi znala uprizoriti. Zame igralec bistveno določa režijo in režiserja. S Katjo Pegan sva se pogovarjali o dobrem tekstu za dva ali tri igralce, in ko mi je dramaturginja ljubljanske Drame, Mojca Kranjc, ponudila *Disneyja Razparača*, so mi misli podivjale in ni bilo poti nazaj.

Kriterijev, ki režiserje in režiserke razvrščajo v razrede in v različne tipe glede na njihov način dela in njihov človeški vložek v uprizoritev, je veliko. Ne želim, da se opredelite, zanima pa me, kako igralca režira igralec-režiser, kako režiser-režiser? V čem je razlika?

Igralec je vedno tudi svoj režiser in režiser svoj igralec. Posploševanja mi niso ljuba, vsak ima svoj pristop. Spomnim se Dušana Jovanovića, ki je kot blazen pridiral na oder in odigral vse, kar se je odigrati dalo. Vse naše vloge, fikus in še klavir. Včasih smo se nalašč pretvarjali, da ga ne razumemo, samo zato, da je še enkrat ponovil neponovljivo. Ker sem močnejše vpeta v igro, tudi sama morda včasih lažje pokažem, o čem razmišljam, nikakor pa ne želim, da se ponovi pojavno obliko moje izvedbe. Nasprotno. To naredim samo zato, da igralec lahko močnejše začuti atmosferski fragment, ki pritiče stanju, v katerem se nahaja. Najbrž sem s tem preveč eruptivna, vendar res nisem sposobna le mirno sedeti v dvorani ter od daleč beležiti napotke in opombe.

Bi zase lahko rekli, da ste režiserka praktik?

Zase težko rečem, da sem režiserka. Sem zgolj igralka, ki tudi režira. In imate prav, zaradi tega hitreje prestopim iz analitičnega v doživljajski model. Čutim, da mora biti eksistencialna pretresenost nad dogodkom, ki je temelj vznika vsakršne prikazane situacije, globoka in prepričljiva, zato me tako goreče katapultira na oder. Samo tako se lahko približamo tistemu onkraj in spletno mrežo medsebojne soodvisnosti, ki nas lahko spravi do presežnega, četudi se zamišljeno ne uresniči. Kajti ponavadi se ne, ker je vsako potovanje le poskus. In to je najlepše pri našem poklicu. Da življenje v fiktivni formi pogojuje možnost realnega življenja in ne nasprotno.

V vaši uprizoritvi *Razparača* igrata tudi študenta dramske igre na ljubljanski akademiji, Blaž Popovski in Jure Rajšp. Čeprav niste njuna mentorica za dramsko igro, ste v procesu študija do njiju vendarle pristopili kot pedagog?

Blaž je bil moj študent, zdaj bo v kratkem magistriral, Jure pa je študent četrtega letnika dramske igre pod mentorstvom Braneta Šturbeja in Janusza Kice. V predstavi igra še odlična Arna Hadžialjević, ki pa kot renomirana igralka lahko hitreje ponuja različne pristope, saj so igralske levitve že del njenega življenja. Vsi trije so izjemno pretočni in ko jih opazujem, se počutim hvaležno. In če je zame igralec bistvo gledališča, potem je odločitev za dobro igralsko zasedbo odločilnega pomena za moj notranji mir, iz katerega lahko kasneje vznikne ustvarjalni nemir. Je pa

pedagogika celično povezana z režijskim principom dela, zato mislim, da z Blažem in Juretom ne delam nič drugače kot s kom drugim.

Skupaj z dramaturgom Rokom Andresom ste besedilo zgostili, ga na nekaterih mestih radikalno črtali, na drugih nekoliko priredili. Tudi zaradi načina igre igralcev?

Ne, ob branju se nisem ukvarjala z načinom igre. Z dramaturgom Rokom in asistentom režije Dimitrijem smo ničlikokrat brali integralni tekst, in ker je Ridleyjeva drama tako gostobesedno razvejana ter polna metaforike, smo se odločili za močnejši poseg, ki radikalizira ujetost in osamo. Zdelo se nam je namreč, da živimo v času različnih dojemanj in strukturiranj spolne identitete, zato toga stigmatizacija homoseksualnih nagnjen ni več tako šokantna, kot je bila v času nastanka te drame. Seveda je vpliv Rimokatoliške cerkve še zmeraj velik, toda nevrotični konflikti našega sebstva, vsebinska vozlišča, kastracijski kompleksi, obrambni mehanizmi ega, brskanja po nezavednem delu spomina, vsa preteklost, sedanjost in prihodnost se dobro definira v citatu Elizabeth Jennings, ki ga je Ridley izbral za nekakšen moto drame: »Strahovi so osebnejši, kot je kazalo – dovolj smo si sami, čas naredi ostalo,« ki bi lahko bil tudi podnaslov našega *Razparača*.

Omenili ste strah. Dvojčka Presley in Haley ga premagujeta z življenjem za trdno zapah-njenimi vrati, z zdravili, z begom v izmišljene svetove. O kakšnem strahu, strahu pred kom pravzaprav govori Ridley?

Zame je strah vedno iracionalen, to je tudi njegova rušilna moč. Izguba samokontrole z vonjem po smrti nas obsede in uvije vase. Ne govorim o preplašenosti ali hipnem, površinskem strahu. Pri *Razparaču* gre za strah pred kataklizmo, pred nekontrolirano katastrofo, ki se kot tumor razrašča in nas destabilizira. Strah te razpara in dolgo lahko traja, da se ponovno zašiješ. Če nimaš zanke, ki paranje zaustavi, potem se lahko razparaš v nič. In Presley je nima. Pred nami se bojuje z grozo v podobi narcisoidnega prikritega geja Disneyja in zanemarjene sestrice Haley, v njem pa tiči še mnogo drugih jazov, ki si ga prilajajo v neprespanih morastih nočeh. Edina rešitev tiči v steklenički zdravila, ki ima vonj po ustnicah njegovih staršev. Ko je kot otrok dobil poljub za lahko noč, ga je ta vonj zazibal v spanje. Staršev več nima, kaj se je zgodilo z njima, pa je neizrečeno. In če govorimo o primežu, ki duši njegov notranji mir, sta starša prav gotovo vrh njegove bolečine.

Stvarni svet dvojčkov v izvirniku predstavlja »borna osvetljena soba v londonskem East Endu«, v kateri, v strahu pred zunanjim svetom, živita Presley in Haley. Vaša uprizoritev dogajanje umešča v precej bolj anonimen prostor, nekakšen tunel, kanalizacijo, morda maternico ... Kaj nam ta sporoča?

Že moje prvo branje je dogajanje prestavilo iz konkretnega v abstraktno. Ko sem poskušala ugotoviti zakaj, mi je blodilo po glavi milijon opravičil, dokler nisem ugotovila, da jih ne potrebujem.



Prvinska idejna zasnova je bila tako močna, da smo ji začeli slediti. Zazdelo se mi je, da se vse dogaja samo Presleyju in sta druga dva lika le utelešenje njegovih travm. Kaotičnost sveta in grozljiva stvarnost nas odmikata od lastne biti, zato smo si sami največja skrivnost. Če se »prešpricamo« in prelagamo svojo zagrenjenost na druge, nas slej ko prej ujame vrtnec groze, ki nam šepeta zgolj naše ime. Vse je ujet v nas samih. Ko odpremo svojo septično jamo, ponavadi intuitivno začutimo, da je preneznansko, ker spoznamo, da moramo poseči po radikalnih prijemih. Da moramo na nek način ubiti svojo mamo in očeta, da lahko svobodno zaživimo. In ker se nam je prostor svobode trenutno zožil tako konkretno, da je dom postal zapor in zunanost vojna, potem smisel našega obstoja izginja. Zunaj je grdo in znotraj postaja še grše, zato ni čudno, da je potreba po strokovni pomoči glede duševnega zdravja povečana. V *Razparaču* pa spremljamo izoliranega človeka, ki te možnosti nima oziroma je ne zmore poiskati. Premočno ga držijo v oblasti demoni preteklosti in njegov krik ostaja ujet v režah pljučnih kril, zato v embrio položaju ne želi odrasti in prevzeti odgovornosti za življenje. Prenežen je za korak odrešitve. Kar pa seveda ne pomeni, da v njem ne divjajo viharji njegove pomnogoterjenosti. Ko se nekje umirimo, se drugje zbudimo, kajne? Zato se nam je zdelo, da bi konkreten prostor stanovanja prebanalno podčrtal tukaj in zdaj. Prostor ujetosti smo mi sami in veseli me, da vam scenografija pušča izbiro, zato upam, da bo teh prostorov toliko, kot bo gledalcev. To je bil naš namen.

Kje ste v igri našli »prostor« za koreografijo oziroma odrski gib? V izkrivljeni realnosti, nenaravnosti Ridleyjevega *Razparača*?

V ekipi še nisem imela koreografinje, tukaj pa sem začutila, da jo potrebujem. Ja, najbrž tudi zaradi konceptualnega odmika iz prostora realnosti. Jana Menger igralcem ozavešča telesno govorico, ki v tako majhnem prostoru močnejše nosi povedni minimalizem. Raziskujemo, nameščemo in potem tudi odvržemo, ker velikokrat ugotovimo, da prevlada preprostost.

Se spomnite prve slovenske uprizoritve *Disneyja Razparača* v Mali Drami v sezoni 1995/1996, v kateri je takrat nastopila generacija mladih igralcev: Jernej Šugman, Petra Govc, Bojan Emeršič in Gorazd Logar?

Žal je nisem videla v živo. Pogledala sem posnetek, kar pa niti približno ni relevantno, da bi si lahko ustvarila mnenje.

Premierno predstavo si je takrat ogledal tudi avtor Philip Ridley, ki je v intervjuju za gledališki list med drugim povedal, da gre za igro, ki jo je težko pravilno zgrabiti. Kaj je hotel s tem reči?

Res je, da bolečina hrani umetnost, ampak toliko brutalno parajočih tem je težko zaobjeti zgolj v enem večeru. Mogoče pa je s tem mislil to, kar Alja Tkačev v svoji pesmi tako lepo ubesedi: »Prenznansko je.«



V kolikšni meri sta nasilje in strah, ki ju od začetka ruskega napada na Ukrajino vsakodnevno spremljamo v medijih, vplivala na koncept uprizoritve?

Na uprizoritveni ravni sem odstranila vse scenske pripomočke in rekvizite, ki so se mi sprva zdeli potrebni za delo. Nobenih igralk, nočnih svetilk, spečih lutk in čokolad ne bo. Samo človek, ujet v črno brezizhodnost. Ta odločitev je nastopila prav po neprespani noči, ko so me slike trupel in bežečih nedolžnih civilistov popolnoma pretresle in se mi je vse razen golega preživetja, zazdelo navlaka. Edino, kar nisem odvrgla, je steklenička z zdravilom. Ohranila sem le opiat z vonjem po starših.

V enem od zadnjih televizijskih intervjujev ste omenili, da vam angažirano gledališče ni blizu, pa vendar: se vam ne zdi, da *Razparač* prav v kontekstu dogodkov v Ukrajini dobi tudi angažirano noto?

Ja, politika kot tema v polju imaginarnega me ne izziva in mi ne nahrani refleksije. Protestne geste ne premaknejo mojega moralnega čuta ali manifestnega razreza osebne izkaznice, iz katerega bi vzniknila spremenjena in revolucionarno nastrojena. Prej nasprotno. V gledališče pridem kot v prostor, ki je namenjen drugačni senzibilnosti. In vedno me zadane tisto, kar je skrito. Kar nosi vso težo družbenopolitične stvarnosti, le da je ne zagledam na takšen način, kot jo lahko preko drugih medijev, ki opozarjajo na stanje, v katerem se kot predstavnik družbe trenutno nahajam. Politizacija občinstva me prej moti, pa četudi sem ideološko na strani uprizoritvene ideje. Počutim se preočitno posiljena. Svet, v katerem živim, je vedno vpet v moje delo in ga v njem tudi zrcalim in ja, lahko se strinjam, da ne obstaja neideološki prostor, ampak morda naivno hrepenim po ukvarjanju z nečim, kar lahko zaznamo tudi onkraj stvarnega. Koliko bo naš *Razparač* odseval dogodke, ki smo jim priča v Ukrajini, pa bo odvisno od gledalca samega. Materiala za takšno navezo je v Ridleyjevi drami žal veliko.

Mnogi pomnijo vašo misel, da je »premiera za igralca rojstvo, za režiserja smrt.« Vam bo tokrat že uspelo uprizoritev prepustiti drugim, njenemu lastnemu življenju, brez žalosti ob slovesu?

Edvard Munch je za svoj znameniti *Krik* rekel, da gre za sliko občutja nasilne odtegnitve. S prijatelji se je sprehajal po Oslu, ko je začel rdeč sončni zahod padati čez moder fjord. Začutil je melanholijo v svoji duši, ustavil se je, prijatelji pa so nadaljevali. Počutil se je odrezan od občutka pripadnosti. Nekaj podobnega se pretaka po mojih žilah, ko opazujem igralce ob premierskem poklonu in ne vem, če bom lahko temu kdaj koli ubežala.

Borut Škodlar

RAZPARAČ IN RAZPARANJE DUŠE

Ko vstopamo v svet *Razparača*, nas neprestano zajemata in končno močno zajameta nelagodje in strah, ki se med nepregledno množino pretežno neprijetnih občutij pogosto prevešata v odpor in celo gnus. Nikakor se ne moremo izogniti občutjem, s katerimi nas sooča avtor tega prelomnega dramskega besedila, ki sodi med temeljna dela konfrontirajočega (*u fris*, angl. *in-yr-face*) gledališča. Sooča in nastavlja ogledalo psiho-socialnim in duhovnim razmeram časa, v katerem se odvija (in se bo kadar koli odvijal).

Ogledalo, ki ga postavlja pred bralca oziroma gledalca, sestavlja svet dvojčkov Presleyja in Haley Stray, ki ga v odsotnosti staršev ali drugih pomembnih ljudi določata predvsem globoka praznina in strah. Vrata njunega sveta so od znotraj zapahnjena s številnimi zapahi, hkrati pa v njem vlada klavstrofobična napetost. Bojita se kakršnega koli vdora od zunaj in hkrati hrepenita po človeški bližini, ki ju priključuje iz spominov na očeta in mater ter iščeta s pogledom skozi okno. Hrepenenje in nevzdržno napetost, ki ju povzroča neizpolnjenost želja, tolažita s čokolado in krotita z uspavalnimi zdravili. Mesta, kjer naj bi delovali odnosi s pomembnimi ljudmi in medčloveška ljubezen, zapolnjujejo (umetne) substance in težko opisljive fantazijske prikazni. Kot je opozoril ugledni psihoanalitik Fairbairn, ki se je posebej posvečal odnosom v družini pri oblikovanju človekovega notranjega sveta, odsotnost starševske ljubezni pogojuje občutja praznine, destruktivnosti in krivde. Nedoumljiva izguba staršev in vsega človeškega tudi junaku oziroma junakoma tega dramskega dela uničuje življenje in pušča sledi na njunem razvoju. Kljub zrelem dvajsetim letom nista nikakor zmogla psihološko dozoreti, oblikovati ločenega in avtonomnega občutenja sveta. Postala sta zgolj ostarela otroka. Njun svet pretresajo čustvene preplavitve, ki se skozi njiju pretakajo brez meja. Ne ve se, kdaj se ene končujejo in druge začenjajo, kdaj se čustveni vzgib začenja pri enem in kdaj pri drugem. Vse skupaj tvori velik notranji kaos v obliki nelagodne simbioze. Simbioze, ki ne najde razvojne poti osebne diferenciacije, pač pa se lomi nazaj v brezizhodnost in obup. V umanjkanje pogleda naprej v lastno prihodnost in izza meja svojega stanja. Takrat so vrata duše zaprta od znotraj, kot je obup brezkompromisno definiral Kierkegaard.



V takšni obupani in tesnobni praznini, kot jo doživlja naš protagonist, pa se rojeva še mnogo več od paralizirajoče simbioze in težko vzdržnega kaosa. Človekova tesnoba, če jo ne razbremenjujeta oziroma tolažita človeška bližina in duhovna širina, človeka vedno sili k oblikovanju razlag in z njimi zgodb, apokaliptičnih in postapokaliptičnih. Takšne psihotične zgodbe so pravzaprav poskusi razlage za tesnobo, ki je večja od človekovih zmožnosti, da jo psihološko prebavi. Če ni bilo ljudi, ob katerih bi razvijal mehanizme za takšno predelavo, ostaja sam v svojem solipsističnem svetu, v katerem režira svoje psihotične filme. Meje med resničnim in fantazijskim, sanjskim in psihotičnim se brišejo. Prav tako ni več meja med nočnimi in dnevnimi morami. Med podobami razparača, ki prihaja od znotraj, in tistega, ki grozi od zunaj.

Nihče pa se ne more povsem osamiti od zunanjega sveta in drugih ljudi. Ne zmoremo se upreti skušnjavam, ki jih ponujajo, pa če nas je še tako strah. Vedno popustimo in odpremo vrata. Tako tudi Presley kljub obljubi svoji sestri, da ne bo nikomur odprl, med njenim umetnim spancem odpre vrata svojega duševnega stanovanja. Ne vemo, če je popustil zaradi skrbi za zunanji svet ali zaradi njegove privlačnosti. Morda zaradi obojega hkrati. Išče namreč bližino druge duše in drugega telesa, hkrati pa se s tem izpostavi možnosti, da ga zunanji svet zapelje. Zapelje tako, da pritiska na njegove najnežnejše in najobčutljivejše točke ter mu ponuja lažno bližino, sprejetost in prijateljstvo. Na ta način Presleyja prisili, da popusti in razkrije svoje najintimnejše strahove, spletene v veličastno grozečo zgodbo.

Presleyjev opis svojih ponavljajočih morastih sanj, ki so mogočna zgodba notranjih zrcal, je mojstrovina sama na sebi. So kot *Veliki inkvizitor* iz *Bratov Karamazovov*, globoka izpoved in pronicljiva analiza, uzgodbljena iz sestavin notranjega sveta posameznika. Največji Presleyjev strah se preko mehanizma vseobsegajoče osebne krivde (ki ima korenine prav v odsotni ljubezni staršev) in sartrovskega skrivanja pred zasačenostjo v tej zgodbi zaobrne v zgodbo o njegovi lastni prelevitvi v Razparača in začetnika atomske vojne. Žrtev nezavedno postane rabelj. Razvojne in situacijske okoliščine, ki mu niso omogočile gradnje identitete ob zrelem starševskem liku in ob sproščeni pripadnosti oziroma vzajemnosti z istospolnimi vrstniki – kje je šele polno partnerstvo s psihološko zrelim in diferenciranim, drugim človekom! –, se prelevijo v grozljivo zaobrnitev želje in hrepenenja v paranoidno nasilnost do vsakogar in vsega. Vplivno delo sanj (nem. *Traumarbeit*), nas uči Freud, ter človekova ustvarjalna in intelektualna moč pa dovršijo oblikovanje zgodbe, ki lahko iz sanjskega preide v psihotično. Pri Presleyju so meje, kot smo videli, zabrisane, zato njegov psihični svet zapušča nevrotske in mejne registre ter se spušča proti psihotičnim. Proti popolni ukinitvi skupnega sveta z drugimi ljudmi in vstopanju v samoniklo kreacijo lastnega.



Ne smemo pa pozabiti, da se takšni prevrati celotnega človekovega notranjega sveta, ko niha med hudo tesnobo in ustvarjanjem mogočih in nemogočih psihotičnih svetov, dogaja na skrajnem robu njegove eksistence. Na teh robovih in mejah eksistence vladajo že omenjeni ujetost, brezizhodnost in obup. Človek se skuša reševati. Če ne gre nikakor drugače, nastopi psihotičen način pobega iz takšne skrajne situacije, ki je sopostavljen le še bolj usodnima socialni ali dejanski smrti. Pa vendarle so to zgolj pobegi, kot je zapisal švicarski eksistencialni analitik Binswanger, in izraz človekove nezmožnosti, da bi ostal oziroma se vračal v dialog z drugim človekom, v skupnost ljubezni in tovarištva. Ne smemo torej pozabiti, da je to klic vpijočega, da bi ga drugi ljudje slišali in ga s tem rešili.

Celoten svet *Razparača* in njegov vrhunec v pretresljivem opisu Presleyjevih morastih sanj dejansko nastavljata zrcalo nam samim. Naši aktualni situaciji, ki so jo tako usodno zapletle virusna bolezen in ukrepi v zvezi z njo, skrajno kaotični in istočasno brezumno polarizirani odzivi družbe nanje ter najskrajnejša oblika brezumnosti – vojna. Vse to proži nerazumne in nerazumljene odmeve v vsakem izmed nas. Omamljeni z mnogimi umetnimi sladili in pomirjevali se zapiramo v svoje svetove, ki jih napolnjujemo z lastnimi fantazijskimi, sanjskimi in psihotičnimi zgodbami. Izgubili smo in še naprej izgubljam o utelešene vezi s pomembnimi drugimi ljudmi, ki bi nas lahko potolažili in pomirili ter vzpostavili meje in notranje strukture s pomočjo zdravih avtoritet. Namesto njih vstopajo v naše svetove umišljeni in dejanski nastopači, pred katerimi nas ne ščitijo niti zapahi notranjih vrat – te vedno znova, čeprav obupani, pa ob tem vendarle neusahljivo upajoče odpiramo tudi od znotraj! – niti umikanje v paranoidne zgodbe. Kdo pa so ti napol povabljeni gosti naših osamljenih stanovanj? Samooklicani pomembneži, ki so sami narcistično ranjeni in ne prenesejo prave bližine, iščejo pa nežne in občutljive – in prav zaradi tega še nedolžno izpostavljene – točke v nas, da bi se skozi njih prebili v naše drobne in nas izkoristili. Do nas ne prihajajo samo v človeški podobi, pač pa tudi in vse večkrat kot virtualne entitete vseh vrst, lažne informacije, teorije zarote, sovražni govor in besni komentarji na milijardi socialnih platform.

To strašljivo ogledalo pa odseva še nekaj. Kjer je veliko senc, pomeni, da je tudi močna svetloba. Senca je, pravi Jung, tesen prehod, ozka vrata, katerih boleči zožitvi ne uide nihče na poti h globokemu izviru. Razparanje duše, da zagledamo sence, je torej tudi del te naše vijugaste poti.







Nagrada

MARJUTA SLAMIČ

Nagrada 52. Tedna slovenske drame za najboljšo igralko za vlogo Bogdane v uprizoritvi jerebika, štrudelj, ples pa še kaj Simone Semenič v režiji Jureta Novaka, nastale v koprodukciji SNG Nova Gorica in Slovenskega mladinskega gledališča

Marjuta Slamič v uprizoritvi *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj* Simone Semenič v režiji Jureta Novaka, ki je nastala v koprodukciji Slovenskega mladinskega gledališča in SNG Nova Gorica, odpira prostor za iskanje tistega onkraj mej gledaliških konvencij in reprezentacije na odru. Gradi močan in prizemljen lik, ki se ne ulovi v moški pogled, ampak z likom Bogdane vzpostavi žensko in njeno telo kot avtonomna, osvobodjena patriarhalnih vzorcev in zgodovinskega sramu. Ob angažmaju celotnega ansambla je prav Marjuta Slamič tista, ki predstavo nekako poganja in osredišča. Svoj lik izoblikuje z natančnim doziranjem komičnosti, ki se tudi v tveganih prizorih učinkovito izogne banalnosti in tipizaciji ter dosega življenjsko prepričljivost, s katero presega meje nostalgичnega pogleda na neki zgodovinski trenutek. *(Iz utemeljitve)*



Nagrada

IN STOLETJE BO ZARDELO. PRIMER KOCBEK

Nagrada po izboru občinstva 52. Tedna slovenske drame za uprizoritev In stoletje bo zardelo. Primer Kocbek Andreja Inkreta v režiji Matjaža Bergerja, nastale v koprodukciji Anton Podbevšek Teatra in SNG Nova Gorica v sodelovanju s Cankarjevim domom in Galerijo Božidar Jakac

Prešernovo gledališče nagrado po izboru občinstva podeljuje v sodelovanju s časopisom *Gorenjski glas* in Mestno občino Kranj, zato je zmagovalno predstavo razglasil podžupan Mestne občine Kranj, Janez Černe. Uprizoritev je prejela povprečno oceno 4,897.

KONTAKTI CONTACTS

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

Direktorica / *General Manager*

Mirjam Drnovšček

mirjam.drnovscek@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

Lektorica / *Language Consultant*

Anja Pišot

anja.pisot@sng-ng.si

+386 5 335 22 18

Dramaturginja in vodja AMO /

Dramaturg and Chief of AMO

Tereza Gregorič

tereza.gregoric@sng-ng.si

+386 5 335 22 02

Odnosi z javnostjo / *Publicity Manager*

Metka Sulič

odnosizjavnostjo@sng-ng.si

+386 5 335 22 50

Organizatorica / *Organizer*

mag. Barbara Simčič Veličkov

organizacija@sng-ng.si

+386 5 335 22 04

Vodja računovodstva / *Chief Accountant*

Neža Lango

neza.lango@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

t +386 5 335 22 47, e 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

Spletna prodaja / Online ticket purchase

sng-ng.kupikarto.si

Dejavnost gledališča financira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.
Del spremljevalnega programa sofinancira Mestna občina Nova Gorica.

Svet SNG Nova Gorica / Council SNT Nova Gorica

Robert Gajser (predsednik / *president*), Klavdija Figelj (podpredsednica / *vice president*), Martina Mrhar, Damjana Pavlica, Marjan Zahar

Strokovni svet SNG Nova Gorica / Expert Council SNT Nova Gorica

Andrejka Markočič Šušmelj (predsednica / *president*), Tereza Gregorič (podpredsednica / *vice president*), mag. Alida Bevk, Igor Komel, Matija Rupel, Aleš Valič



GO! 2025
Nova Gorica • Gorizia

Evropska prestolnica kulture
Capitale europea della cultura
European capital of culture

Sponzor

Medijska sponzorja



Gledališki list
SNG Nova Gorica, sezona 2021/2022, številka 6
Izdajatelj SNG Nova Gorica, predstavica Mirjam Drnovšek
Urednica mag. Ana Kržišnik Blažica
Uredništvo Tereza Gregorič in Martina Mrhar
Lektorica Anja Pišot

Fotografi Jaka Varmuž (fotografije z vaje), Barbara Čeperin (str. 33) in Peter Uhan (str. 32)
Oblikovalec Andraž Filač

Naklada 300
Tisk A-media
SNG Nova Gorica ISSN 1581-9884
Cena publikacije je 2 evra.

