



 Slovensko ljudsko gledališče Celje

William Shakespeare

BENEŠKI TRGOVEC

William Shakespeare

BENEŠKI TRGOVEC

GLEDALIŠKI LIST ŠT. 3

William Shakespeare

BENEŠKI TRGOVEC

(The Merchant of Venice)

Režiser: IVICA KUNČEVIĆ



Prevod: OTON ŽUPANČIČ

Ponaredba prevoda in lektorstvo: MARIJAN PUŠAVEC

Asistent režije: MIHA ALUJEVIČ

Dramaturg: PETAR BREČIČ

Scenograf: DALIBOR LAGINJA

Asistent scenografa: DAMIR ŠEGOTA

Kostumografka: DANICA DEDIJER

Glasba: NEVEN FRANGEŠ

Izdelava mask: FRANC LUKAČ

Oblikovalec svetlobe: ZORAN MIHANOVIČ

Koreograf: IGOR JELEN

Asistentka koreografa: NATALIJA JENKO

Beneški dož - JANEZ BERMEŽ

Maroški kraljevič - DRAGO KASTELIC

Aragonski kraljevič - ZVONE AGREŽ

Antonio - IGOR SANCIN

Bassanio - DAVOR HERGA

Solanio - BOJAN UMEK

Salarino - TOMAŽ GUBENŠEK

Graziano - JURE IVANUŠIČ k. g.

Lorenzo - RENATO JENČEK

Shylock - PETER BOŠTJANČIČ

Tubal - STANE POTISK

Lancelot - VESNA MAHER

Leonarda, Baltazar, Pisar - MIRJANA ŠAJINOVIČ k. g.

Porzia - VESNA JEVNIKAR

Nerissa - DARJA REICHMAN

Jessica - NATAŠA ZUPANČIČ KONC

MASKE: Aleksandra VUČKOVIČ, Katarina MAGAJNE, Tamara ŠKOBERNE, Natalija JENKO, Urška PODPEČAN, Anja REBEK, Igor JELEN

PREMIERA: 13. APRIL 1995 OB 19.30



Vodja predstave: Sava Subotič • Šepetalka: Zvezdana Štraki-Kroflič • Razsvetljava: Rudolf Posinek, Uroš Zimšek • Krojaška dela: Adi Založnik, Marjana Podlunšek • Frizerska dela: Maja Dušej • Odrski mojster: Miran Pilko • Rekviziti: Franc Lukač • Garderoba: Amalija Baranović, Melita Trojar • Ton: Stanko Jost • Tehnično vodstvo: Vili Korošec



VELIKI ODER 1



BENEŠKI TRGOVEC

(The Merchant of Venice, ok. 1596 do 1597)

ngleški kritik in satirik Stephen Gosson (1554 do 1624) omenja v svojem napadu na gledališče, Šola obrekovanja (School of Abuse, 1579), tudi igro z naslovom Žid (The Jew). Vendar ni nobenih dokazov, na podlagi katerih bi lahko sklepali, da je Shakespeare pri pisanju Beneškega trgovca uporabljal ta vir ali enega izmed dveh drugih možnih virov, ki sta danes prav tako izgubljena. Če sodimo po razpoložljivem gradivu, je bila osnova za Shakespeareovo tragikomedijo ena izmed petdesetih novel Giovannija Fiorentina (objavljena v zbirki Il Pecorone, 1558). Zgodba o pogodbi in funtu mesa je orientalskega izvora in sega do Mahabharate; pojavljala pa se je v svetovni literaturi v številnih inačicah (Delophatos, ok. 1200; Cursor Mundi in Gesta Romanorum, ok. 1300 itn.). Prav tako je v raznih evropskih književnostih znana zgodba o izkoriščevalskem Židu, pa tudi zgodba o skrinjici se pojavlja v raznih virih (najstarejši segajo do ok. leta 800, potem v Boccacciovem Dekameronu, v že omenjeni zbirki latinskih anekdot in legend Gesta Romanorum, v Gowerjevi pesnitvi Confessio Amantis, leta 1390, in tako dalje). Razne druge detajle te igre najdemo še v nekaterih drugih virih.



Primerjava med italijansko zgodbo pri Fiorentinu in Shakespearovo dramo nam pokaže, da je Shakespeare zgodbo precej spremenil. Antonio in Bassanio sta pri njem dobra prijatelja, tako da je motiv zvestega in trdnega prijateljstva med pomembnejšimi motivi te igre. Bassanio prizna Antoniju, kaj je bil vzrok njegovega potovanja v Belmont in Antonio pride v Shylockove klešče zaradi nesreče in ne zaradi Bassanijeve pozabljivosti

kot pri Fiorentinu. Shakespeare je tudi dodal nove razloge za Shylockovo sovražstvo, tako da je igra pridobila na notranjem dogajanju, in Shylock ni le enodimenzionalen okrutnež, kot jih poznamo iz tragedije maščevanja, temveč je njegov značaj bolj kompleksen. Shylock ne mara kristjanov, sovraži Antonija, ker je ta z njim slabo ravnal in je preganjal posojilodajalce. Shakespeare je spremenil tudi nekatere druge detajle. Nerissa ne izda skriv-

nosti svoje gospe, Porzije; Bassanio podari "sodniku" prstan na Antonijevo prošnjo, razprava teče pred dožem in podobno.

Mirko Jurak, v: W. Shakespeare, Zbrane gledališke igre (1.del), Mladinska knjiga 1978.



*Beneški trgovec je najpopolnejši primer gledališkega dela,
v katerem je Shakespeare našel sebe.*

Dover Wilson





Petar Brečić

ODITI OD TOD

Beneškem trgovcu teatrologija prepozna štiri prastare motivne sklope in tri velike prizore njihovih dramskih konvergenč. Motivi ali točneje tematski motivni sklopi so: pogodba, izbiranje skrinjic, hči begunka in prstan. To so seveda tudi metonimije, točke kristalizacij, ki s časom postanejo simboli, ki zbirajo energije in naprej delujejo energetsko. To so arhetipi, ki imajo zgodovino - mesto svojega začetka in poti, po katerih se odvijajo. Kdo ve, koliko del je ubranih po njihovem izzivu, mogoče celo obstaja njihova stalna kronika, ki oblikuje sistem, iz katerega v določenem času izstopijo osebe kot odposlanci simbolnih konstelacij. Shakespearove osebe iz Beneškega trgovca so tako v nekem smislu morfološki pojavi arhetipov v določenem času, kurirji, ki so po poti imaginarnega prispeli izprašat dejanski svet.

Trije prizori njihovih srečanj in razkritij so: prizor s skrinjicami, prizor na sodišču in prizor v Belmontu.

Arhetipsko ima vsaka pogodba za jamstvo funt mesa, del telesa, ker je prva pogodba, ki jo sklene bitje, vedno kastracijska. Simbolna viskoza skrinjic vsebuje stalno prisotnost smrtnega izida. Simbolika prstanov disciplinira dogodek kot kroženje. Istega in prstan vedno vara namero in preigrava voljo. Hči begunka prihaja iz Elektrine smeri, v njej se odvija proces individualizacije, ki je latentno smrtonosen.

S tem pa arhetipologija v Beneškem trgovcu še ni izčrpana. Moški v tej drami ne vidi samo po moško, niti ženska samo po žensko. Vsaka oseba je androgin, pa čeprav samo v nastavku, na kar kažejo večznačnost v obnašanju in dvojnosti v razkrivanju. V eno linijo je skozi dramo vključen ojdipovski odnos očeta in sina. In tako naprej. Ne bi bilo pretirano reči, da je Beneški trgovec zbirno mesto arhetipov, ki sokot sile, ki delujejo celotidramskega dogajanja. Zaradi tega je po neka-

terih razlagah Beneški trgovec v določenem smislu najbolj zapleteno Shakespearovo delo. Mogoče bi se v njem dal razbrati cel antropološki sestav.

Preboj arhetipov v časovno aktualnost je vedno dramatičen. Vendar Shakespearova drama ne obstane na tej dramatičnosti, marveč vse izzive prvotnih nagonov in njihovih simbolnih formalizacij vpelje v veliko sfero enega arhetipa, ki ga je Platon najgloblje prepoznal kot globinski impulz: oditi od tod! Na ravni dramskega dejanja v Beneškem trgovcu se najprej vidi, kako nihče ne ostane tam, kamor je prispel, in kako se v vsaki situaciji stalno potencira odhod. Hitre labil-

nosti in šibke stalnosti ne dopuščajo utemeljitve nobene vrednosti. Kakor da nihče ne more dočakati rezultatov svojega dejanja. Odit je pomembnejše kot dobiti. Odhod je pravzaprav dobitek. Od tod v drami neverjetna naglica, v teku situacije, v kateri nihče več nima časa, pa celo panika. Hitrica je pomembnejša od izida in vse, kar se želi, se želi hitro, da bi se pravzaprav želela samo hitrost. Ta dromologija je glavna dramska energija Beneškega trgovca - stalno in močno pulziranje impulza: oditi od tod! Od tod resnična namera ne gre naravnost proti cilju, ampak obratno: napada samo sebe in se skoraj podere. Reducira se tudi volja, ki nas zadržuje ali upočasnjuje.

Polemčnost je zato vedno

farsična, ocena je burka, preciznost je parodična - da se ne bi zgodila sidrišča, zapreke ali mesta zastoja.

Shakespeare tudi nagonu ne pusti, da bi nas zaustavil. In arhetipi, ki sem jih omenil in ki so energije, se prav tako zatirajo, ali pa njihova moč služi kot posešek. Shakespeare torej nudi prostrano perspektivo odhoda odprto in jo stalno in sistematično čisti, odklanjajoč vsako zapreko. Kakor je znano, v drami ni Matere, ki je na antropološki poti ciljno mesto prihoda ali vsaj zastoja. Tudi etične nianse so kot lahke lebdeče



Pitagorejske šole so učile o glasbi kot o harmoniji sfer. V svoji sferi vrtenje vsakega planeta zveni in zvočni valovi ustvarjajo harmonijo. Nauk se naslanja na tole mesto v Platonovi Državi: "Na vrhu vsake sfere je sirena, ki jo krog vrti naokrog in prepeva arijo višine, vseh osem skupaj pa ustvarja edinstveno sozvočje."



sence: niso določene. Kdor ima prav, je že skoraj mrtev - kakor Antonio. V istem smislu se v drami čuti strah pred milostjo in to pri vseh osebah, celo pri Shylocku. Perspektiva odhoda se ne zapre niti s smrtjo, čeprav je Belmont kraj funeralnih obzirnosti. Niti nagon po smrti ne postavlja ciljev. Zastor konca Shakespeare na koncu svoje drame prebija z močjo komike in glasbe. Prva oškoduje zaključne figure, druga vodi čez grob. Čeprav so tudi mrtve, pa po sili drame, katere moč je oditi od tod, Shakespearove osebe izginjajo v neprekinjenost odhoda.

Zelo je zanimivo, kako veliki pisec odvrta sile, ki nas določajo in ki nas držijo tu. Na udaru vsakega globinskega impulza pri vski njegovih oseb se začne retorika. Retorika je prevajalec nezavednega, zaščitni pas in čas odložitve: ščiti od sil, ki jih ne poznamo. Retorika je točna hoja mesečnika v svetlobi zgodovinskega dne. In v tem smislu se retorik ne brani pred zunanjim sovražnikom, temveč pred notranjim demonom. V Beneškem trgovcu ni skoraj niti ene izjave, ki ne bi bila retorična - vse osebe so stilisti v disciplini eksorcizma. In v sporu z drugo osebo vsaka oseba pravzaprav izganja svojega vraga.

Tu je tudi ključ odgovora na vprašanje, kako da Beneški trgovec ni tragedija. To je dolgo mučilo literarno znanost, ki ni našla odgovorov. Vsaj na petih mestih v drami se je vse

zvrstilo in zgodilo v konstelaciji za tragedijo. Ampak tragedija se ne začne. Zakaj? Zato ker vsak s krčevito upornostjo retorike svojo bolečino vodi po jeziku, vsakdo celo svoje cilje razdaja po prostranstvu Slovarja, vsak se meče v govorne tokove, v katerih se izgublja odločitve, kjer popuščajo zategnjene napetosti in kjer je cilj vedno za cilji.

V tem smislu lahko celo dramo Beneški trgovec pravzaprav beremo kot dramo razpleta. Vse je bilo napeto pred dramo in vse sile napetosti udarjajo v teku drame. Shakespeare jih vse zavrača, točneje - vse jih ujame in zbere v snop edinstvene energije: oditi od tod. Zato ima Beneški trgovec dramsko moč popustitve. Ta je kot pri popuščanju navite vzmeti, ki se že od prve strani, osvobajajoča pri tem obrnjeno energijo, moč popustitve, odvija vse do ravne črte, vse do konca, ki je brez konca in ki ga izraža samo glasba.

Formalni konec je v resnici konec glasbenega imperativa, ki je in rekviemski odmev in brezkončno naznanilo. Vendar je to istočasno tudi misel nesrečne zavesti, ki ne more doumeti in katere mišljenje je zmeraj muzikalno. Poslušaj glasbo! Poslušaj glasbo ali natakni Masko. Maska zapira obraz, toda odpira prehod v drugo drugemu, ki uhaja samemu sebi z mesta, kjer ga oblikujejo same prisile. Kdor si natakne masko, vzame Potni list, tistega, ki mu je izvorni cilj: oditi od tod.

P.S.: Shylock? Antisemitizem? Težke hipoteke, morje naših izkušenj. Režiserji danes po svetu seveda tuhtajo, kako bi se izognili političnim implikacijam. Nekateri so na mesto Shylocka postavljali kriminalce, celo črnce, ali pa so si izmišljevali vse mogoče, da bi prikrili, da je Shylock Žid. To je prej lahka spodobnost kot stvarno poštenje. Ker se s tako taktiko izpušča tisto, kar je napisal Shakespeare. Shylock je v največji meri bitje zgodovine in je v Shakespearovi drami do konca počlovečen, se pravi, da ne rabi nobenega opravičila. On je ves čas, kakor vsi, na zgubi, in z njim se kaže endemična poškodba sveta, večna Napaka gleda skozi bitje, ki nas zastopa v dokazu nesreče. Shylock je poleg tega mojster neke gigantske homeopatije: on - kakor tudi mi - se obdrži samo v nesreči, ki ga uničuje in s katero se brani. Z nesrečo, v nesreči. S čim drugim? In zato velja opozoriti, da je to vrhunski primer za tisto načelo, po katerem so filozofi posumili v veljavne temelje sveta in zaradi česar so se vprašali: zakaj ni nič, namesto nečesa. Obča nesreča ima Shylocka za svojega človeka. Drugačnega tudi ni na Zemlji.

prev. mp





Nikolai Jeffs

UVOD V BRANJE ŠEKSPIRJA

spisu, ki sledi, želimo poudariti trenutek "produkcije" in "relativnosti" v Beneškem trgovcu (1600). Ti dve izhodišči interpretacije se zoperstavljata neki navidezni univerzalnosti, ki bodisi spregleda konkretne ideološke in zgodovinske pogoje, v katerih je nastal Beneški trgovec, bodisi - če se sedaj osredotočimo na "notranje" ideološke nuje pričujočega teksta - postavlja v opozicijo trdne identitete: le da je ena (v našem primeru krščanstvo, ki nastopa kot kodirana verzija svete trojice liberalizma, meščanstva in kapitalizma) "navidezno" univerzalnija - ker sama sebi priznava fleksibilnost, oziroma ker naj bi imela zmožnost zaobjeti vse druge identitete. Razkriti to fleksibilnost pomeni razkriti srž drame - ogroziti trdno jedro, okoli katerega naj bi bil zgrajen njen pomen. Spis ima tri dele: v prvem delu bomo odprli nastavke, s katerimi lahko razvijamo "produkcijo". V drugem delu bomo ponudili svoje branje Beneškega trgovca v luči dilem liberalizma, v zaključku pa ponudili kritiko esencializma in poudarili pomen razumevanja "relativnosti".

ENKRATNOST NEULOVLJIVEGA

Antropologinja Laura Bohannon je naletela na nerazumevanje, ko je poskušala zahodnoafriškemu ljudstvu Tiv razložiti vsebino Hamleta: poslušalci so jo prekinili, češ da se noben otrok ne bi obnašal do svojih starešin tako, kot se obnaša Hamlet, noben duh se ne bi obnašal tako, kot se obnaša duh Hamletovega očeta... Podoben primer navaja tudi antropologinja Margaret Mead v *Coming of Age in Samoa*, kjer pripominja, da so Samoanci sprejeli Romea in Julijo s prezirom: v njihovi družbi traja romantična zvestoba le nekaj dni, mogoče nekaj tednov - nikakor pa ne bi bila mogoča tako močna vez, kot je spletena med mladima Shakespearjevima ljubimcema. Romantična ljubezen je v družbi, kjer vlada svobodna ljubezen, prazen koncept.

Oba primera dovolj nazorno razbijata mit o Shakespearjevi univerzalnosti, o njegovi nadčasovni genialnosti, ki temelji v prepričanju, da Shakespeare odpira univerzalne probleme in jih rešuje v jeziku, ki naj bi bil popolnoma razumljiv vsakomur.

Teorija Shakespearjeve univerzalnosti pa nikakor ne želi priznati omejitev Shakespearjeve družbe - nasprotno, čeprav nas preveva republikanski duh, moramo biti priklenjeni na usode kraljev in princev. Shakespeare v tej teoriji ni samo zunaj svojega časa, razreda in spola, temveč je v njej tudi vloga bralca ali bralke minimalna. Ta teorija ne priznava "produkcije", ampak samo "reprodukcijo": vsi smo obsojeni, da v neskončnost udejanjamo neki že izdelani tekst - "duh pomena" bo ušel iz "svetilke teksta" takoj, ko jo bomo podrgnili in nas vprašal, s čim mu mislimo ustreči. Zadal nam bo delo: naša naloga bo narediti temeljit obrat: iz teksta, čigar družbeni kontekst so med drugim demonstracije proti tujcem, ki so pretresale London v letih 1588, 1593 in 1595, ki govori o židih, ki so bili za časa vladavine Edwarda I. izgnani iz Anglije (lahko so ostali le v primeru, če so se pokristjani) in čigar literarna predhodnica je antisemitistična drama

Malteški žid (1592) Christopherja Marlowea - iz vsega tega narediti tekst, ki bo ne samo človeški, temveč tudi enkrat v tej človeškosti.

Za naše potrebe lahko problem produkcije strnemo v tri sklope. Prvi je vprašanje slovenskosti teksta, drugi vprašanje žanra, tretji vprašanje politične akcentuacije. Preden odgovorimo na vprašanja, ki jih ti trije sklopi odpirajo, pa je treba poudariti sam trenutek produkcije pri "prvem bralcu" Shakespearjevih del - to je pri samem Shakespearju. Teorije o Shakespearjevi originalnosti namreč pogosto pozablajo, da je bil Shakespeare kot najoriginalnejši postmodernisti predvsem dober "predelovalec" - če je v njegovih delih kaj originalnega, potem je to sposobnost na novo uglasiti staro pesem ali vsakodnevni dogodek. Tu je tudi ključ njegovega uspeha: v brezobzirni ekonomiji renesančne Anglije Shakespeare nastopa kot dober komercialist z neverjetnim poslušom za oblast in s prefinjeno sposobnostjo kako za čim več prodati čim manj: tako kot z *West Side Story* Leonarda Bernsteina, ki je narejena po motivih Shakespearjeve Romea in Julije, ki je narejena po motivih... itn. itn., je tudi v Beneškem trgovcu malo zares originalnega: kontekst in literarno predhodnico smo že omenili, "plot" je italijanski in predstavlja prvo zgodbo četrtega dne zbirke *Il Pecorone* (1558) Ser Giovannija.

Poleg tega moramo poudariti, da če tudi zanemarimo vprašanja shakespearejanske literarne geneze, nikoli nimamo zares opravičiti z originalnim Shakespearjem. V kakšni obliki prihaja Shakespeare med Slovence? Tu se moramo predvsem vprašati, "kdo koga šlepa?". Slovenski Shakespeare je Župančičev Shakespeare. Ali Shakespeare služi Župančičevi slavi (v smislu en velik pesnik v stiku z drugim velikanom)? Še več - dilema, ali Oton s svojimi prevodi dokazuje svojo veličino, ali pa je - vsaj kar se slovenskega bralca ali bralke tiče - veličina Shakespearjevih tekstov posledica Župančičevega vloženega dela, njegovega trenutka "produkcije"? Čigav "čas" prevladuje v prevodu: ali bije iz njega renesansa ali pa - tako kot se ne more noben prevajalec - se tudi Župančič ni mogel izogniti svoji dobi: če se ni mogel, potem moramo prevodu pripisati osenčenje, sence različnih dob (ki se jim pridružuje tudi naša) kot čebulne lupine ovijajo jedro. Seveda ni nobenega dvoma, da je Shakespeare dovolj velik - s Cicijujem ali brez - , toda vseeno si moramo priznati, da je prav prek Župančiča Shakespeare ne samo postal del nacionalnega arhiva (dostopnost tekstov, ki jo omogočajo prevodi, ima tudi svoj povratni učinek: Župančič postane tudi del angleškega nacionalnega kanona, četudi le kot Shakespearjev prevajalec), temveč da bo prav Župančičev Shakespeare določal vse nadaljnje trenutke produkcije v smislu, da noben od prihodnjih "šekspirjanskih" prevajalskih podvigov ne bo mogel mimo prevodov, ki nam jih je zapustil Župančič. Dileme, ki jih odpirajo Župančičevi prevodi, morda ne bi bile tako pomembne, če ne bi v slovenski literarni psihi vsako soočenje s Shakespearjem pomenilo soočenje s tisto čudno dvoglavo živaljo, ki naj bi bila avtorica slovenskega šekspirja: "Shakespeare-Župančič".



Kar zadeva vprašanje žanra, je treba poudariti dejstvo, da prav osredotočenje na "produkcijo" reši dilemo še ene dvoglavke, s katero se srečamo v Beneškem trgovcu: tragikomedija. Produkcija se zoperstavlja nadzgodovinskim konceptom tako tragedije kot komedije ter tragikomedije. Ko npr. Bahtin razvija svoj koncept "karnevaličnega", opozarja na sposobnost, ki jo ima smeh - da se zoperstavlja togosti oblasti. Tako Bahtin odpre možnost končnega horizonta nekega specifičnega smeha: smeha, ki ga usmerjamo nasproti klavnim figuram, ki se jim reče naši oblastniki. Ta smeh je razredno in zgodovinsko pogojen. Tako moramo poudariti tisto, čemur je Bahtin rekel "reaktencionalizacija" - proces, s katerim neko delo skozi zgodovinski tok dobi nov akcent. Bahtin poudarja, kako je parodičnost marsikaterih del za nas izgubljena. Implikacija je jasna: v marsikaterem delu pridobimo (oziroma proizvedemo) parodičnost (ali pa trgičnost). Tako vprašanje "tragikomedije" v Beneškem trgovcu ni vprašanje, kako uskladiti navidezno divergentne žanrske elemente, temveč je vprašanje akcenta, ta pa ni več, določen, trden, niti ni imanenten samemu tekstu: nasprotno, vprašanje akcenta je vprašanje naše dobe, naših želja, naših pogojenosti... navsezadnje je vprašanje akcenta tudi vprašanje oblasti (oziroma dominantnih interpretacij) na eni in naših utopičnih želja na drugi strani. Ta žanrska akcentualizacija odpira tudi vprašanje politične akcentualizacije Beneškega trgovca. Noben pozoren spremljevalec shakespearjanske filmografije ne more mimo problema produkcije. Zakaj bi moralo biti dramsko branje drugačno? Če na primer primerjamo dve filmski verziji Kralja Henrika V. - tisto Lawrencea Olivierja iz leta 1944 in tisto Kennetha Branagha iz 1989. leta - takoj lahko opazimo elemente politične akcentualizacije, družbene in osebne produkcije. Olivierjev film je provojni, v letu, ko se zavezniški izkrcajo v Franciji, ima filmska verzija drame, ki govori o močnem angleškem duhu, ki si v imenu angleške slave za Anglijo pridobi francoska ozemlja, izjemno simbolično tezo: kako najbolje bodriti čete, če ne prav z dramo, ki jo je spisal najbolj angleški Anglež in ki povrhu vsega priročno govori o angleški veličini. Branaghov film pa ne poudarja ne "obnove" ne "moči". Ker je nastal ob začetku konca hladne vojne, smo soočeni s podobami iztrošenosti in dezintegracije: značilnosti, za katere prehitro pozabljamo, da niso primarne samo umirajočemu socializmu, temveč tudi poznemu kapitalizmu. Nasproti Olivierjeve "zmagovite arogance", ki popolnoma "požre" nasprotnika, je pri Branaghu poudarek na trenutku, češ

da se lahko tudi zmagovalec nekaj nauči od poraženega. Oba filma imata poleg teksta še nekaj skupnega. V obeh primerih je režiser tudi glavni igralec - tako oba filma zelo kondenzirano vzpostavljata bodisi Olivierja bodisi Branagha kot primarna interpreta Shakespearja, saj je produkcija režije podvržena produkciji podobe glavnega igralca, ki je podvržen produkciji relevantnosti teksta, ki je podvržen produkciji... itn. itn.

DILEME LIBERALIZMA

"Zmagovita aroganca" nasproti "priznavanju drugega": v liberalni družbi je to pol, skozi katerega potekajo različne možnosti politične reaktencionalizacije Beneškega trgovca. Ta reaktencionalizacija je boj dveh različnih liberalizmov. Če se naslonimo na analize liberalizma in multikulture družbe kanadskega filozofa

Charlesa Taylorja, potem lahko značilnost prvega orišemo kot liberalizem individualizma, ki ne priznava kulturnih in drugačnih razlik, zakon je za vse enak. Liberalizem drugega tipa, ki mu Taylor pravi politika razlike, vidi posameznike kot dele kulturnih, rasnih, spolnih, spolno preferenčnih in drugih sklopov znotraj neke večje kulture. Prvemu liberalizmu, ki ga Taylor imenuje politika enakega spoštovanja, drugi liberalizem očita, da je v svoji slepoti pravzaprav le oblika hegemonije kulture, ne pa dokončni rezultat pravega multikulturalizma. Politika razlike zagovarja nadaljnji obstoj kulturnih razlik s pozitivno in kulturno diferencirano zakonodajo ter z intervencijo v imenu ogroženih kulturnih razlik. Politika enakega spoštovanja je barvno slepa, zagovarja "talilni lonec". Politika priznavanja ji



očita, da si lahko npr. samo belci privoščijo barvno slepoto, ne pa tisti, ki jih najprvo rasizem (potem pa še politika enakega spoštovanja) naredi nevidne ter nevredne.

V Beneškem trgovcu je boj teh dveh liberalizmov boj okoli oblasti - kdo bo koga izpodrinil, kdo bo določal pomen "univerzalnemu". Na eni strani imamo meščanski čut, ki ga poseablja Antonio in Bassanio. Njuna zmaga je Shylockov prestop v vero, ki se zdi univerzalna. Vendar če se spomnimo pacifistične maksime *Če je oboroževanje za mir enako kot ljubiti se v imenu nedolžnosti*, potem je Shylockov prestop v krščanstvo podobna rešitev podobnih dilem: ker ni več "drugačnosti", tudi diskriminacije drugačnega ne more več biti. To je ključ enakega spoštovanja: "tisti" ne obstajajo, vsi smo "isti".

Vendar ta enakost za svoje uveljavljanje potrebuje bodisi silo bodisi aktiven pristanek manjšine (manjšine ne v numeričnem



smislu, temveč v odnosu do oblasti). Ni naključje, da je prav Porzia tista, ki s svojo odvetniško intervencijo reši Antonija. Morda je vprašljivo, do kolikšne mere lahko Porzijo kot bogatašino prištejemo v manjšino, toda samo dejstvo, da se mora preobleči v moškega, da lahko intervenira na sodišču, nakazuje mejo, do katere je imela ženska (ne glede na razred) omejen vstop v javno sfero. Kako aktiven pristanek manjšin deluje proti manjšinam? Morda bi si lahko mislili, da je zagonetka snubitve, ki jo mora razrešiti vsak od Porzijinih snubcev, "barvno slepa", demokratska itd. Na prvi pogled res deluje v skladu s politiko enakega spoštovanja. Porzia je pripravljena sprejeti za moža kogarkoli - ne glede na raso (Porziji resda odleže, ko je maroški princ v svoji snubitvi neuspešen, toda če bi bil uspešen, bi ga vseeno sprejela) ali razred (Bassanio in Porzia razredno nista kompatibilna). Toda ta potencialna možnost zaobjetja različnih identitet je možna samo, če se Porzia ukloni očetovi volji, če sprejme "zakon očeta", če podleže patriarhalni ideologiji. Le-ta je tudi tista, ki negira prvotno razredno nekompatibilnost Bassanija in Porzije, kajti Porzia takoj, ko je poročena, ne more biti več neodvisna ženska z neodvisnimi sredstvi - prav nasprotno: v patriarhalni družbi ima ženska smisel le v odnosu do svojega moža. Podobno je z Jessico. Morda bi si lahko mislili, da je njen pobeg od Shylocka pobeg od patriarhalne ideologije, ki je skupna tako Shylocku kot skupinici okoli Antonija, toda Jessica le zamenja oblast očeta za oblast svojega bodočega moža. Končni rezultat te politike enakega spoštovanja je ta, da razlike niso priznane in da je vzpostavljen zakon enakega, zakon, za katerim se skriva teror dominantnega.

Na drugi strani pa je, kar zadeva Shylocka, treba opozoriti na dve. Prvič, nikoli ni povsem jasno, do kolikšne mere je "razlika" imanentna skupini, ki razliko zagovarja in do kolikšne mere je ta razlika rezultat mehanizmov vladajoče kulture: čigav žid je Shylock, ali je žid samemu sebi ali predvsem drugim? Drugič - in tu je Jessica ključnega pomena za razumevanje dilem politike razlike, ki jo uteleša Shylock - mar ni tudi v politiki razlike nekaj hegemonnega? Mar se od Jessice kot židinke nekako ne pričakuje, da se obnaša v skladu z židovstvom, da se tudi pokori volji svojega očeta? Politika razlike je lahko enako kolonizirajoča do svojih internih skupin ali posameznikov, ki zahtevajo priznanje zase, kot je politika enakega spoštovanja do manjšin, ki se znajdejo znotraj obsega njenega delovanja.

KRITIKA ESENCIALIZMA

Zanikanje shakespearejske produkcije, teorija o Shakespearjevi univerzalni genialnosti ima z dilemami liberalne politične reaktualizacije Beneškega trgovca skupno točko v vzpostavitvi esence, ki tiči bodisi v sredi shakespearejskega pomena bodisi v sredi politike enakega spoštovanja ali priznanja.

V primeru Beneškega trgovca je Meadina drobna shakespearejska interpolacija (s katero smo razblinili vero v Shakespearjevo univerzalnost) izjemnega (in ne naključnega) pomena, kajti Meadova se je lotila raziskovanja adolescence na otočju Samoa na pobudo očeta ameriške antropologije Franza Boasa, ki je pričakoval gradivo, s katerim bi lahko razbil teorije o rasni determinaciji človeka, ki so gledale pestrost človeške družbe skozi ozke, rasno oziroma darvinistično obarvane oči, prepričane v superiornost bele rase in anglosaksonske protestantske kulture.

Meadova je v svoji študiji *Coming of Age in Samoa* pokazala na družbeno variabilnost adolescence in s tem odprla pot k relativizaciji kulture in zaprla vrata mišljenju o rasi kot dominantnem faktorju zgodovine, o biologiji kot usodi. Namreč, če je imela adolescence kot biološki pojav lahko tako različne pojavnne oblike glede na kulturni kontekst (adolescenca v ZDA je bila povsem drugačna kot adolescenca na otočju Samoa), potem je kultura tista, ki naredi človeka in ne biologija. (Čeprav so bili zaključki Meadove plod kontroverze, ki je njeno znanstvenost postavil pod vprašaj, moramo poudariti, da nas ne zanima relativnost kot znanstveni, temveč kot politični projekt.) Če je Meadino poudarjanje relativnosti kulture tisto, ki je postavilo pod vprašaj ameriško kulturo kot najboljšo izmed vseh možnih kultur, potem je v Beneškem trgovcu relativnost tista, ki ogroža ideološki projekt drame, kajti tisti hip, ko vpeljemo relativnost namesto rasnosti, beneška družba preneha obstajati kot izraz rasne biti, kot višja stopnja družbene in zgodovinske evolucije, kot univerzalna družba. Kako smo prišli od esence do rase?

Liberalizem enakega spoštovanja in liberalizem politike razlike sta - kakor rasizem - esencialistični doktrini. Rasizem predpostavlja neko rasno determinirano bit, ki naredi človeka. Liberalizem politike enakega spoštovanja lahko deluje le tako, da nagovarja esence, ki so nam vsem skupne: najprej smo enaki ljudje, šele potem smo politično različni. Liberalizem politike razlike je esencialističen v tem smislu, da potem, ko zagovarja ogrožene male skupnosti in manjšine, zahteva, da se vsi člani in članice te manjšine obnašajo v skladu z esenco te skupnosti, ki jo je ogrožala dominantna kultura. Esencializem tudi predpostavlja trdno zvezo med "notranjostjo" in "zunanjostjo" - na zunaj odsevamo samo tisto, kar smo "v resnici" znotraj (črnci imajo smisel za ritem, ženske naj bodo zveste svoji naravi in naj skrbijo za družino, cigani kradejo...) - in negira družbeno konstrukcijo identitete, kakor tudi njeno fluidnost in fleksibilnost.

Shylockova predhodnica Malteški žid razkriva njegovo genezo. V Malteškem židu je žid Barabas demoniziran kot machiavellistična figura: kot človek, ki ne izbira sredstev za doseg svojega cilja. Še več - celo v samem prologu nastopa "Machevill", ki poda osnovne značilnosti machiavellizma: vera je le igrača, edini greh je nevednost, kralji si svoj položaj pridobijo s silo, le-ta je mnogo uspešnejša od diplomacije... Machevill svoj nagovor zaključí, češ da je malteški žid naklonjen tej doktrini. Tako kot Barabas je tudi Shylock machiavellistična figura: ne izbira sredstev za doseg cilja (uničenje Antonija) - Shylock negira odnos med zunanjostjo in notranjostjo, ko se smeji Antoniju, a hkrati premišluje, kako ga bo uničil. S tem Shylock predstavlja ne samo kritiko esencializma s stališča političnega pragmatizma, temveč so v njegovem ravnanju podane tudi meje esencialne misli s stališča dominantne kulture.

S stališča dominantne kulture je Shylockova domnevna esencialnost izražena na dva načina. Prvič, kot žid je skonstruiran v skladu z evropskimi mehanizmi za konstrukcijo orientalnega drugega, ki jih je opisal palestinski literarni kritik Edward Said v svoji študiji *Orientalism*: kot žid je (navkljub žalitvam, ki mu jih prizadene Antonio) še vedno povsem pokoren - torej si zaluzi položaj pokornosti, le-ta je v njegovi naravi, je sestavni del njegove rase. Drugič, Antonio je začuden nad Shylockovo prijaznostjo. Kot si misli Antonio: Shylock je prijazen, torej bo navsezad-



nje postal kristjan. Esencialistični kontekst tega zaključka je jasen: prijaznosti ni v židovski naravi, je le v krščanski. Prijazni žid je - tako kot sintagme "lojalni Srb", "pošteni Albanec", "balkanska kultura" - za rasistično misel nesmisel, nelogičnost. Manipulacija domnevnih esenc Shylocku omogoča, da resno ogrozi Antonija tudi tako, da se sklicuje na esencializem, ki je del politike enakega spoštovanja in ki ima svojo najvišjo obliko v enakosti pred zakonom: zato je Shylock na sodišču tako zaverovan v izvršitev svoje pravice.

Tisti hip, ko se je Shylock prenehal obnašati kot žid, je pokazal na dvoje: prvič, na dejstvo, do kolikšne mere je bilo to židovstvo samo konstrukt z Antonijeve strani in drugič, na moč relativnosti identitet, ki postanejo samo še eno sredstvo v boju za oblast. Oblast je ogrožena ne zato, ker bi Shylock zares pomenil nevarnost zanj, temveč zato, ker Shylockovo obnašanje razkriva, kako oblast deluje in kaj potrebuje za svoj obstoj. Prav zato je Gramsci v svoji interpretaciji Machiavellija poudaril, da Vladarja lahko beremo tudi kot napotke vladanim, kako naj se znebijo vladarjev. Oblast se brani tako, da vzpostavi esencializem zakona. Zakon je notorično relatičen, toda nikoli ni bil tako togo bran, kot na sodišču v Beneškem trgovcu. To branje zakona za nas pomeni zvezo med relativnostjo in neskončnim pomenom, zvezo, ki smo jo odprli v uvodu tega spisa. Porzija vzpostavi tesno zvezo med besedo in pomenom, sodišče to vzpostavitve sprejme kot svojo in s tem zapre možnosti drugim interpretacijam in uspešno obrani Antonija pred grožnjo Shylockovega noža. Enotna, tesna, ozka zveza med besedo in pomenom pa je lahko vzpostavljena samo tako, da besedo razumemo kot esenco pomena, ne pa kot možnost različnih pomenov. Odnos med Shylockom in židovstvom je enak odnosu med besedo in pomenom.

Čemu ta potreba sklicevati se na zakon? Čemu ta Shylockova poteza? Kot nas uči nedomiselna klavnost liberalne demokracije in demokratičnih volitev (ni važno, za koga ste volili, na koncu stranke vedno zmagajo), Shylock ogroža oblast (v smislu, da je Antonio predstavnik dominantne kulture, večine, ki ima oblast), ne samo idejo oblasti: konec koncev se Shylock in Antonio razlikujeta le v tem, da je eden predstavnik finančnega kapitala, drugi pa predstavnik trgovskega kapitala - oba pa ne moreta obstajati brez kapitalizma. Sklicevanje na enakost pred zakonom ima namreč smisel samo v družbi, kjer obstaja realna nevarnost neenakosti pred zakonom. V taki družbi je tudi funkcija države ta, da vzpostavlja to navidezno enakost pred zakonom. Prav zato

mora sodišče poiskati rešitev, ki bo spoštovala besedo zakona. Kot Shylockovi nasprotniki sami vedo - če sodišče ne bo spoštovalo zakona, je sam ustroj beneške družbe (oziroma države) izostavljen nevarnosti.

Relativizacija kulture bi ogrozila "beneštvo", tako kot je Meadina Samoa ogrozila ZDA - najboljšo izmed vseh možnih družb. Vendar bi relativizacija ogrozila tudi "židovstvo". Kazen, ki jo mora utrpeti Shylock, je dvojne narave. Postati mora kristjan in predati mora svoje bogastvo. V prvem primeru je krščanstvo tisto, ki je videti kot vključujoče, kot univerzalna vera. Ob tem nikakor ne smemo pozabiti, da je milost, ki je je deležen Shylock, pomemben element ideološke reprodukcije krščanstva in da Shylock ne pobegne smrti zaradi samega sebe, temveč zato, da se krščanstvo lahko prikaže kot vera milosti in odpusčenja. Druga stran Shylockove kazni - primer predaje bogastva - pa nakazuje, čemu oblast potrebuje trdne identitete. Relativizacija identitet bi onemogočila rekvizicijo Shylockovega bogastva: tako finančni kapital kot trgovski kapital sta ključna

v kapitalistični ekonomiji - istemu ne moremo odvzeti bogastva, kajti če mu ga bomo, bodo drugi isti odvzeli naše bogastvo, z "drugim" pa lahko delamo po mili volji. To je srž renesančne konstrukcije žida kot radikalno drugačnega, srž, ki jo najlažje razumemo, če potegnemo paralele s slovenskim rasizmom: ko delavci zahtevajo svoje pravice, jih še vedno lahko diskvalificiramo kot Bosance, če snažilka zahteva spoštovanje zase in če ni dovolj, da jo diskvalificiramo kot snažilko, še vedno lahko rečemo, da je Albanka... itn. itn.

Dejali smo že, da je v družbi, kjer vlada svobodna ljubezen, Romeo in Julija nesmiselna drama. Če spremenimo parametre, znotraj katerih raz-

zumemo Beneškega trgovca, dobimo lahko morda bolj strnjeno podobo o odnosu med oblastjo in pomenom. Prav tako dobimo odgovor na vprašanje, v kakšni družbi postane Beneški trgovec nesmislen (torej odprt pomenu, kajti smisel je vedno v službi oblasti). Na vprašanje o "univerzalnosti" Beneškega trgovca lahko odgovorimo z Marxom in njegovim spisom *Židovsko vprašanje* in lahko rečemo takole: če bomo rešili problem kapitalistične ekonomije, bomo rešili problem žida. Nekoč v prihodnosti bomo gledali na sveto trojico meščanstva, liberalizma in kapitalizma tako, kot sedaj gledamo na Sfingo sredi puščave, zgrajeno iz krvi desetisočih - Beneški trgovec bo tako kot Sfinga predvsem zagonetni spomenik neki barbarski dobi, ki smo jo pustili za seboj: odprt igri pomena, a pozabljen kot boj za oblast, tako kot je v dobi znatnosti pozabljena vraževernost naših prednikov.



Viri in literatura: 1. Shakespeare, W. *The Merchant of Venice*, The Arden Shakespeare, Routledge, London 1993, John Brown, ed. • 2. Appiah, K.A. "Identity, Authenticity, Survival: Multicultural Societies and Social reproduction" v: Taylor/Gutman (ur.) 1993: 194 - 164 • 3. Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination*, Texas UP, Austin 1992 • 4. Brown, J.R. "Preface" v: Shakespeare 1993: vii - lviii • 5. Gellner, E. *Nations and Nationalism* Blackwell, Oxford 1983 • 6. Mead, M. *Coming of Age in Samoa*, Penguin, Harmondsworth, 1981 • 7. Freeman, D. *Margaret Mead in Samoa*, Harvard UP, Cambridge MA., 1983 • 8. Krupat, A. *Ethnocriticism*, California UP, Berkeley, 1992 • 9. Taylor, C. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton UP, New Jersey, Amy Gutman (ur.) • 10. Walzer, M. "Comment" v: Taylor/Gutman (ur.) 1993: 99 - 103





Charles Taylor

POLITIKA PRIZNANJA

ekaj struj v sodobni politiki izhaja iz potrebe, včasih zahteve, po priznanju. Dalo bi se dokazati, da je ta potreba ena gibalnih sil nacionalističnih gibanj v politiki. Zahteva pa postaja na različne načine pomembna v današnji politiki v prid manjšin ali "podrejenih skupin", v nekaterih oblikah feminizma in v tistem, kar danes imenujemo politika "multikulturalizma".

Zahteva po priznanju v zadnjih primerih postaja nujna zaradi domnevne zveze med priznanjem in identiteto, kjer ta zadnji pojem označuje nekaj kot razumevanje osebe, kdo da je - se pravi, zavest o osnovnih definicijskih značilnostih človeka. Obstaja namreč teza, da se naša identiteta delno oblikuje s priznanjem ali njegovo odsotnostjo, pogosto z odklanjanjem drugih. Tako lahko oseba ali skupina ljudi utрпи resnično škodo, resnično popačenje, če jim ljudje ali družba okoli njih zrcali njihovo omejujočo, omalovažujočo in zaničujočo sliko. Nepriznavanje ali nesprejemanje lahko prizadane škodo, lahko je oblika zatiranja in lahko nekoga vklepa v lažen, popačen in omejen način bivanja.

Tako nekatere feministke dokazujejo, da je bilo ženskam v patriarhalnih družbah vsiljeno sprejeti omalovažujočo sliko o sebi. Ponotranjile so sliko njihove lastne manjvrednosti, tako da tudi ko padejo nekatere objektivne zapreke za njihovo napredovanje, lahko ostanejo nesposobne, da bi se okoristile z novimi razmerami. Poleg tega pa so obsojene na nizko stopnjo samospoštovanja. Analogni zaključki so bili narejeni glede črncev; in sicer, da je bela družba skozi generacije projicirala omalovažujočo sliko o njih, kateri se nekateri od njih niso mogli upreti. Pomanjkanje njihovega lastnega samospoštovanja, ki iz tega izhaja, je postalo eno najmočnejših orodij za njihovo zatiranje. Njihova prva naloga bi morala biti, da se osvobodijo te vsiljene in destruktivne identitete. Nedavno so bili podobni zaključki narejeni tudi v zvezi z domorodnimi in koloniziranimi ljudstvi na sploh. Priznано je, da so Evropejci od 1492 projicirali sliko teh ljudstev kot nekako manjvrednih, "neciviliziranih" in jo s pomočjo sile pogosto uspeli vsiliti zavojevalcem. Calibanova figura je postala zgoščen in uničujoč zaničevalni portret domorodcev Novega sveta.

V tem pogledu nepriznanje ne kaže samo pomanjkanja dolžnega spoštovanja, ampak lahko povzroči veliko travmo in obremeni svoje žrtve s pohabljujočim samosovraštvom. Dolžno spoštovanje ni samo vljudnost, ki jo dolgujemo ljudem. Je človeška življenjska potreba.

Da bi proučili nekatera vprašanja, ki se nam postavljajo, bi rad stopil korak nazaj, dosegel nekaj distance in najprej pogledal, kako nam je ta diskurz o priznanju in identiteti postal domač ali vsaj lahko razumljiv. Kajti ni bilo vedno tako in naši predniki izpred nekaj več kot par stoletij bi nerazumevali strmeli v nas, če bi te pojme uporabljali v njihovem sodobnem smislu. Poglejmo, kako so stvari potekale.

Hitro nam pride na misel Hegel s svojo slovečo dialektiko gospoda in hlapca. To je pomembna stopnja, toda iti moramo še nekoliko nazaj, da vidimo, kako je ta pasaža lahko imela tak pomen,

kot ga je. Kaj se je spremenilo, da je taka vrsta govora smiselna za nas?

Lahko razločujemo dve spremembi, ki sta skupaj naredili moderno preokupacijo z identiteto in priznanjem neizogibno. Prva je razpad družbene hierarhije, ki je bila osnova časti. Pojem "čast" (*honor*) uporabljam v pomenu, ki je veljal v *ancien regime-u* in je notranje povezan z neenakostjo. Za nekoga, ki poseduje čast v tem smislu, je bistveno, da je ne poseduje vsak. V tem smislu ga uporablja Montesquieu v svojem opisu monarhije. Čast je v svojem bistvu vprašanje "preferenc".¹ To je tudi smisel, v katerem tudi mi uporabljamo izraz, kadar govorimo, da nekoga odlikujemo s podelitvijo javnega priznanja, npr. Order of Canada. Jasno je, da bi tako odlikovanje izgubilo vsako vrednost, če bi se jutri odločili, da ga podelimo vsakemu odraslemu Kanadčanu.

Nasproti takemu pomenu časti imamo moderen izraz dostojanstvo, ki se danes uporablja v univerzalističnem in egalitarističnem smislu. Govorimo o vrojenem "človeškem dostojanstvu" ali "državljskem dostojanstvu". V tem je vsebovana premisa, da ima vsakdo delež na njem.² Očitno je, da je edino tako koncipirano dostojanstvo kompatibilno z demokratično družbo in da je bila neizogibna zamenjava starega koncepta časti. To je tudi pomenilo, da so bile oblike enakega priznanja bistvene za demokratično kulturo. Na primer, v nekaterih demokratičnih družbah, kot so ZDA, se je zdelo bistveno, da se vsakega naslavljaja z "Mr.", "Mrs.", "Miss" namesto nekatere z "Lord" in "Lady", ostale pa enostavno s priimkom - ali pa še bolj omalovažujoče - le z lastnim imenom. Iz podobnih razlogov se je v bližnji preteklosti "Mrs." in "Miss" zdužilo v "Ms". Demokracija je uvedla politiko enakega priznanja, ki je v teku let prevzela različne oblike in se zdaj vrača v obliki zahtev po enakem statusu kultur in spolov.

Toda pomembnost priznanja je bila modificirana in intenzivirana z novim razumevanjem individualne identitete, ki se pojavi ob koncu 18. stoletja. Lahko govorimo o *individualizirani* identiteti, ki je lastna meni in jo odkrivam v sebi. Ta pomen se razvija z idealom zvestobe samemu sebi in svojemu posebnemu načinu bivanja. Sledeč Lionelu Trillingu v njegovi briljantni študiji bom govoril o idealu "avtentičnosti".³ To nam bo pomagalo opisati, kaj ta ideal je in kako je do njega prišlo.

Kot njegovo izhodiščno točko lahko vzamemo mišljenje osemnajstega stoletja, da je človeku dan moralni občutek, intuitivni čut za dobro in zlo. Ta doktrina je nastala kot reakcija na nasproten pogled, namreč da je poznavanje dobrega in zlega vprašanje predvidljivih posledic, posebej tistih, ki se nanašajo na božjo kazen in nagrado. Temu pogledu stoji nasproti misel, da razumevanje dobrega in zlega ni vprašanje suhoparne kalkulacije, ampak je zasidrano v naših občutkih.⁴ Morala je v nekem smislu notranji glas.

Pojem avtentičnosti se je razvil z zamenjavo moralnega akcenta v tej ideji. Po izvornem pogledu je notranji glas pomemben, ker



nam pove, kaj moramo storiti. Tu je pomembno biti v stiku s svojimi moralnimi občutki le kot pot k pravilnemu delovanju. Kar imenujem zamenjava moralnega akcenta, se zgodi, ko dobi "biti v stiku s svojimi občutki" samostojen in odločilen moralni pomen - postane nekaj, kar moramo doseči, če hočemo biti resnični in popolni ljudje.

Da bi razumeli, kaj je v tej ideji novega, jo moramo primerjati s prejšnjimi moralnimi pogledi, kjer je "biti v stiku z nekim izvorom" - npr. Bogom ali idejo Dobrega - bistveno za polno bivanje. Zdaj pa je izvor, s katerim moramo biti povezani, globoko v nas. To dejstvo je del velikega subjektivnega preobrata moderne kulture, nova oblika duhovnosti, v kateri mislimo o sebi kot o bitjih z notranjimi globinami. Predvsem, misel, da je izvor znotraj, ne izključuje naše povezanosti z Bogom ali Idejami; nanjo lahko gledamo kot na naš lasten način odnosa z njimi. V nekem smislu jo lahko obravnavamo kot nadaljevanje in intenzifikacijo razvoja, ki se je začel s svetim Avguštinom, ko je videl pot k Bogu skozi našo lastno samozavest. Prve variante tega pogleda so bile teistične ali vsaj panteistične.

Najpomembnejši filozofski pisec, ki je pripomogel k tem spremembam, je bil Jean Jaques Rousseau. Mislim, da Rousseau ni pomemben kot začetnik te spremembe, trdil bi, da njegova popularnost delno izvira iz dejstva, da je artikuliral nekaj, kar se je v nekem smislu že dogajalo v kulturi. Rousseau pogosto predstavlja moralo kot sledenje glasu narave v naši notranjosti. Ta glas pogosto izpodrinejo strasti, ki jih povzroča naša odvisnost od drugih, poglavitna pa je *amour propre* ali ponos. Naša moralna rešitev je v vzpostavitvi avtentičnega moralnega kontakta s samim seboj. Rousseau celo podaja ime takega intimnega kontakta s samim seboj, ki je bolj fundamentalen kot kakršenkoli moralni pogled, ki je vir veselja in zadovoljstva; to je "le sentiment de l'existence".⁵

Ideal avtentičnosti postane odločilen po zaslugi razvoja, ki se je zgodil po Rousseauju, in ga povezujem s Herderjem. Tudi pri njem gre prej za poglavitno zgodnjo artikulacijo, kot pa za resnično izvirnost. Herder oblikuje misel, da je vsak od nas na svoj način človek, vsak ima svojo lastno "mero".⁶ Ta misel je prodrla zelo globoko v moderno zavest. To je nova misel. Pred poznim osemnajstim stoletjem ni nihče mislil, da imajo razlike med ljudmi takšen moralni pomen. Moj način predstavlja poseben način človeškega bivanja. Na ta način sem dolžan živeti svoje življenje, ne pa posnemati katerokoli drugo življenje. Ta misel daje nov pomen zvestobi samemu sebi. Če sam sebi nisem zvest, potem zgrešim smisel svojega življenja, zgrešim tisto, kar mi pomeni biti človek.

Ta močan moralni ideal, ki se je ohranil do danes, priznava moralni pomen nekakšnega kontaktu s samim seboj, z mojo last-

no notranjo naravo, za katero se zdi, da je v nevarnosti, da se izgubi, delno zaradi pritiskov zunanjega konformizma, pa tudi ker sem zaradi instrumentalne drže nasproti samemu sebi izgubil sposobnost poslušanja notranjega glasu. Z uvedbo načela izvirnosti močno narašča pomen tega "samokontakta"; vsak naših glasov nam ima kaj povedati. Ne samo da se ne smem pustiti vkalupiti zahtevam zunanjega konformizma, ampak tudi ne morem najti izven sebe modela, po katerem bi lahko živel. Lahko ga najdem le v sebi.⁷

Biti zvest samemu sebi pomeni biti zvest svoji originalnosti, ki jo lahko le sam artikuliram in odkrijem. S tem ko jo artikuliram, definiram tudi samega sebe. Realiziram možnost, ki je samo moja. To je osnovno razumevanje modernega ideala avtentičnosti in ciljev samoizpolnitve ter samorealizacije, v katerih se tudi ideal izpolni. Tu moram omeniti, da Herder uvede koncept izvirnosti na dveh nivojih; ne samo na nivoju individualnih oseb med drugimi osebami, ampak tudi na nivoju kulturnega ljudstva med

drugimi ljudstvi. Ravno tako kot individuum mora biti tudi *Volks* zvest samemu sebi, se pravi svoji lastni kulturi. Nemci ne smejo poskušati biti izpeljani in (neizogibno) drugorazredni Francozi, k čemur naj bi jih opogumljalo pokroviteljstvo Friedericha Velikega. Slovanska ljudstva morajo najti svojo lastno pot. Evropski kolonializem mora biti zavržen in mora dati ljudstvu tistega dela sveta, ki ga danes imenujemo Tretji svet, možnost neoviranega razvoja. Tu lahko prepoznamo zametke ideje modernega nacionalizma v benigni in maligni obliki.

Tudi ta novi ideal avtentičnosti je bil ravno tako kot pojem dostojanstva delno poganjek propada hierarhične družbe. V teh zgod-

njih družbah je bilo tisto, čemur danes pravimo identiteta, na splošno določeno z družbenim položajem. To je ozadje, ki razloži, da je bilo tisto, kar so ljudje prepoznavali kot njim pomembno, v veliki meri določeno z njihovim položajem v družbi ter vlogami in dejavnostmi, ki so se navezovala na ta položaj. Rojstvo demokratične družbe ni samo po sebi opravilo s tem pojavom, kajti ljudje se še vedno lahko definirajo s svojimi družbenimi vlogami. Odločilno je spodkopal družbeno izpeljano identifikacijo sam ideal avtentičnosti. Ko se ta pojavi, na primer s Herderjem, je na meni, da odkrijem moj lastni izvirni način bivanja. Po definiciji ta način ne more biti družbeno izpeljan, temveč je izgrajen od znotraj.

Toda v naravi stvari ne obstaja nič takega kot notranja izgradnja v smislu monologa. Da bi razumeli tesno povezanost med identiteto in priznanjem, moramo vzeti v obzir ključno potezo človeškega življenja, ki pa je postala skoraj nevidna zaradi prevladujoče nagnjenosti glavne struje moderne filozofije k monologu.



Ta odločilna poteza človeškega življenja je njegov v osnovi *dialoški* značaj. Šele s prevzetjem bogatega človeškega izraznega jezika postanemo polno delujoči ljudje sposobni razumeti sami sebe in tako definirati našo identiteto. Za moje namene bi tu rad uporabil izraz *jezik* v širokem smislu, ki pokriva ne le besede, ki jih govorimo, ampak tudi druge oblike izražanja, s katerim se definiramo, vključujoč "jezike" umetnosti, gestikulacije, ljubezni in podobno. Toda te oblike izražanja se učimo v odnosu z drugimi. Ljudje si ne pridobimo jezikov, ki jih potrebujemo za samoidentifikacijo sami, ampak nas vanje uvedejo ljudje, ki so nam blizu. George Herbert Mead jih imenuje "pomembni drugi".⁸ Geneza človeške duševnosti v tem smislu ni monološka, ni nekaj, kar bi vsaka oseba izvršila sama zase, ampak je dialoška.

Še več, to ne velja samo za *genezo*, ki bi jo kasneje lahko zamenjali. Ne naučimo se jezikov kar dokončno v dialogu in potem gremo in jih uporabljamo po lastnih potrebah. Seveda se od nas pričakuje, da razvijamo lastna mnenja, poglede, stališča do stvari in to v precejšnji meri skozi samostojno refleksijo. Toda tako ne gre s pomembnimi vprašanji, kot je definicija naše identitete. Svojo identiteto definiramo vedno v dialogu, včasih v boju s stvarmi, ki bi jih naši pomembni drugi želeli videti v nas. Tudi ko prerasemo nekatere teh drugih - na primer starše - in izginejo iz našega življenja, se pogovor z njimi nadaljuje v nas dokler živimo.⁹

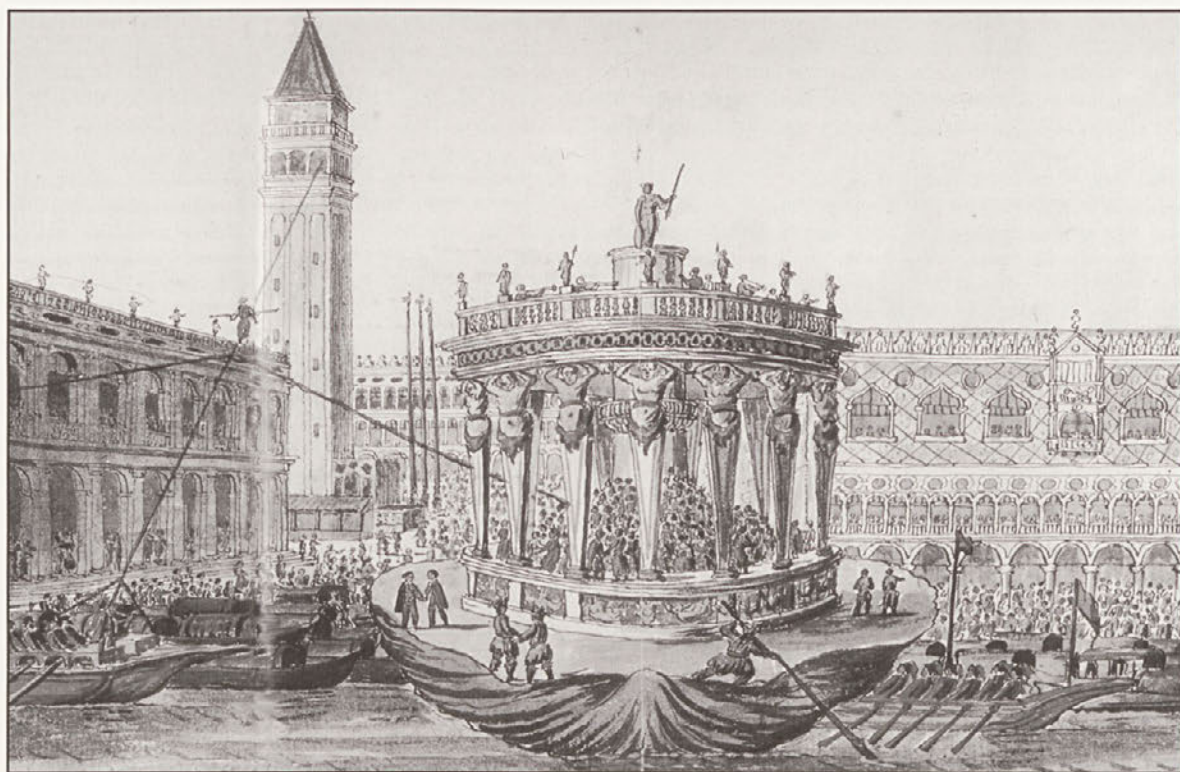
Tako se prispevek pomembnih drugih, tudi če pade v začetek našega življenja, nadaljuje skozi vse življenje. Nekateri se še vedno držijo neke oblike monološkega ideala. Res je, da se ne moremo nikoli popolnoma osvoboditi od tistih, katerih ljubezen in skrb nas je oblikovala v zgodnji mladosti, toda truditi se moramo, da se v največjem možnem obsegu definiramo sami iz sebe, da kolikor je v naši moči razumemo vpliv naših staršev na nas in s tem dobimo kontrolo nad njim. Po drugi strani pa se moramo paziti, da zopet ne pademo v tak odvisen odnos. Odnose potrebujemo za našo izpolnitev, ne pa za to, da bi nas definirali.

Monološki ideal resno podcenjuje mesto dialoškega v človeškem življenju. Želi ga, kar se le da, omejiti na *genezo*. Pozablja, kako se naše razumevanje dobrih stvari v življenju lahko preobrazi, ko se jih veselimo skupaj z ljudmi, ki jih ljubimo; kako nekatere dobrine postanejo dosegljive le skozi takšna skupna veselja. Zaradi tega bi bili potrebni veliki napor in verjetno tudi mnogo bolečih razdorov, da bi ljudem, ki jih ljubimo, *preprečili* oblikovanje naše identitete. Poglejmo, kaj nam pomeni *identiteta*. Pomeni kdo smo, "od kod prihajamo". Kot taka je ozadje, na katerem naši okusi, želje in mnenja dobijo svoj smisel. Če so mi nekatere stvari, ki jih najbolj cenim, dostopne le v odnosu z osebo, ki jo ljubim, potem ona postane del moje identitete.

Nekaterim se bo to zdela omejitev, katere bi se želeli znebiti. To je eden od načinov razumevanja impulza, ki je puščavnika pripeljal v njegov način življenja, ali če vzamemo primer, ki je bolj domač naši kulturi, samotnega umetnika. Toda iz druge perspektive lahko tudi v teh življenjih vidimo neko željo po dialogu. V primeru puščavnika je sogovornik Bog. V primeru samotnega umetnika, je njegovo delo naslovljeno na bodočo publiko, ki jo je mogoče še potrebno ustvariti z delom. Sama oblika umetniškega dela kaže značaj *naslovljenega*.¹⁰ Toda ne glede na to, kaj si kdo misli o tem, vzpostavljanje in vzdrževanje identitete ostaja (ob odsotnosti herojskih naporov, ki bi razbili obroč običajne eksistence) dialoško skozi vse naše življenje.

Tako moje odkrivanje lastne identitete ne pomeni, da to počnem sam v izolaciji, ampak se to dogaja skozi delno zunanji delno notranji dialog z drugimi. Zato razvoj ideala od znotraj zgrajene identitete daje nov pomen priznanju. Moja lastna identiteta je odločilno odvisna od mojih dialoških odnosov z drugimi.

Seveda to ne pomeni, da je ta odvisnost od drugih nastala šele v dobi avtentičnosti. Neka oblika odvisnosti je vedno obstajala. Družbeno izpeljana identiteta je bila po svoji naravi odvisna od družbe. Toda v starejših obdobjih se priznanje nikoli ni pojavljalo kot problem. Splošno priznanje je bilo vgrajeno v družbeno



izpeljano identiteto, zaradi dejstva, da je bila osnovana na družbenih kategorijah, ki so bile splošno priznane. Vendar iz notranjosti izvedena osebna, izvirna identiteta ne uživa tega priznanja *a priori*. Mora si ga pridobiti z občevanjem in poskus lahko propade. V moderni dobi ni nova sama potreba za priznanjem, ampak pogoji, v kateri lahko poskus doseči priznanje propade. Zaradi tega šele pride potreba v zavest. V predmodernih časih ljudje niso govorili o "identiteti" in "priznanju", ne zato, ker ljudje ne bi imeli (kar danes imenujemo) identitete, ali ker ta ne bi temeljila na priznanju, temveč ker ni bila problematična in s tem ni bilo razloga, da bi bila tematizirana.

Ne preseneča, da lahko najdemo nekatere zametke misli o državljanem dostojanstvu in splošnem priznanju, čeprav ne v teh specifičnih izrazih, pri Rousseauju, v katerem vidim enega od izvorov modernega diskurza o avtentičnosti. Rousseau je oster kritik hierarhičnih časti in "preferenc". V pomembni pasaji *Razprave o neenakosti* opozori na usoden moment, ko se družba sprevrže v korupcijo in nepravilnost, ko ljudje stremijo za prednostnimi položaji.¹¹ Nasprotno vidim v republikanski družbi, kjer si vsi enako delijo javno pozornost, vir zdravja.¹² Toda izmed vseh zgodnejših je Heglova obravnava predmeta priznanja najbolj vplivna.¹³

Pomembnost priznanja je sedaj splošno priznana v takšni ali drugačni obliki; na intimnem nivoju se vsi zavedamo, kako se identiteta lahko pozitivno ali negativno oblikuje v kontaktu s pomembnimi drugimi. Na družbenem nivoju imamo trajno politiko enakega priznanja. Oba nivoja sta bila oblikovana z razvojem ideala avtentičnosti, in priznanje igra bistveno vlogo v kulturi, ki se je zgradila okoli tega ideala.

Na intimnem nivoju lahko vidimo, kako zelo izvirna identiteta potrebuje priznanje, ki nam ga dajo ali odrečejo pomembni drugi. Ni presenetljivo, da v kulturi avtentičnosti odnosi predstavljajo ključno mesto samoodkrivanja in samoafirmacije. Ljubezenski odnosi niso pomembni samo zaradi splošnega

poudarka na izpolnitvi osnovnih potreb v moderni kulturi. Odločilni so tudi zato, ker so talilni lonci od znotraj zgrajene identitete.

Na družbenem nivoju je razumevanje, da se identitete oblikujejo v odprtem dialogu, ki se ne odvija po vnaprej določenem družbenem scenariju, postavilo politiko enakega priznanja bolj v središče in jo še bolj poudarilo. Močno ji je dvignilo vrednost. Enako priznanje ni samo primerna oblika zdrave demokratične družbe. V skladu z razširjenim modernim pogledom odrekanje enakega priznanja lahko, kakor sem pokazal na začetku, povzroči travme pri tistem, ki mu je odrečeno. Projekcija inferiorne in omalovažujoče slike na drugega ga lahko dejansko (če sliko ponotranji) izkrivi in zatire. Ne samo moderni feminizem, ampak tudi odnosi med rasami in diskusija o multikulturalizmu vsebujejo podmeno, da je odklanjanje priznanja lahko oblika zatiranja. Lahko razpravljamo, ali je ta faktor precenjen, toda jasno je, da je razumevanje avtentičnosti in identitete uvedlo novo dimenzijo v politiko enakega priznanja, ki sedaj operira z lastnim pojmom avtentičnosti, vsaj kar zadeva razkrivanja popačenj, ki nam jih vsiljujejo drugi.

Prevedel Albert Pikuš

Vir: MULTICULTURALISM, Examining the Politics of Recognition. Charles Taylor idr.; Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1994



¹ "Narava časti je v zahtevi po prednostih (*préférences*) in odličjih..." Montesquieu, *De l'esprit des lois*, 3. knj., 7. pogl. • ² Pomen premika od "časti" (*honor*) k "dostojanstvu" (*dignity*) zanimivo obravnava Peter Berger v "On the Obsolescence of the Concept of Honour" v *Revisions: Changing Perspectives in Moral Philosophy*, ed. Stanley Hauerwas and Alasdair MacIntyre (Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1983) pp. 172-81 • ³ Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity* (New York: Norton, 1969) • ⁴ O razvoju te doktrine predvsem v delu Francisa Hutchesona, ki je črpal pri Earlu of Shaftesbury in o njenem odklonilnem odnosu do Lockeove teorije sem podrobneje razpravljal v *Sources of the Self* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1989) 15. pogl. • ⁵ "Občutek za bivanje, osvobojen vsakega drugega čustva, je sam po sebi dragocen občutek zadovoljstva in miru, ki sam lahko daje bivanju prijetnost in dragocenost, sam odstrani vse zemeljske čutne vtise, kateri neprestano razblinjajo in motijo blagost tostranskega življenja. Toda večina ljudi, ki jih neprestano razjedajo strasti, slabo pozna to stanje, in ga le redkokdaj in nezadostno uživa ter ima o njem le medlo in zmedeno idejo, ki jim ne dovoljuje občutiti čara bivanja. *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, "Cinquième Promenade" v *Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1959), 1:1047. • ⁶ "Vsak človek ima svojo lastno mero in ravno tako lastno uglasitev svojih občutkov" Johann Gottlieb Herder, *Ideen*, 7. pogl., 1. odst. v *Herders Sämtliche Werke*, ed. Bernard Suphan (Berlin: Weidmann, 1877-1913), 13:291 • ⁷ Na Johna Stuarta Milla je vplivala romantična struja misli, ko je napravil ideal avtentičnosti za osnovo enega svojih najmočnejših argumentov v *On Liberty*. Glej predvsem 3. pogl. kjer trdi, da potrebujemo nekaj več kot sposobnost "opičjega posnemanja": "Za osebo, katera ima lastne želje in impulze, ki so izraz njene lastne narave, kot jo je razvila in oblikovala njena lastna kultura, pravimo, da je značajna." "Če ima oseba količjak zdrave pameti in izkušenj, je njen način ureditve lastne eksistence najboljši, ne ker bi bil sam po sebi najboljši, ampak ker je to njen način." John Stuart Mill, *Three Essays* (Oxford: Oxford University Press, 1975), pp. 73, 74, 84. • ⁸ Georg Herbert Mead, *Mind, Self, and Society* (Chicago: University of Chicago Press, 1934). • ⁹ To notranjo dialožnost so proučevali M. M. Bakhtin in tisti, ki so črpali iz njegovega dela. Glej Bakhtin, pridesem *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, prevedel Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984). Glej tudi Michael Holquist in Katerina Clark, *Mikhail Bakhtin* (Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1984); in James Wertsch, *Voices of the Mind* (Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1991). • ¹⁰ Glej Bakhtin, "The Problem of the Text in Linguistics, Philology and the Human Sciences" v *Speech Genres and Other Late Essays*, ed. Caryl Emerson in Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1986) p. 126, za ta pomen "super-addressee" onkraj naših obstoječih sogovornikov. • ¹¹ Rousseau opisuje prve človeške skupine: "Vsak je gledal druge in želel biti tudi sam gledan, javno spoštovanje je imelo svojo ceno. Tisti, ki je najboljše, najlepše, najglasneje, najbolj spretno ali najzgovorneje pel ali plesal, je bil najbolj čislán in to je bil prvi korak k neenakosti in istočasno k pregrešnosti." *Discours sur l'origine et fondements de l'inégalité parmi les hommes* (Paris: Garnier-Flammarion, 1971), p. 210. • ¹² Glej n.pr., pasus v *Considerations sur le gouvernement de Pologne*, kjer opisuje staro ljudsko slavo, v katerem so vsi ljudje sodelovali, v *Du contrat social* (Paris: Garnier, 1962), p. 345; in vzporedni pasus v *Lettre à D'Alambert sur les spectacles* v *Du contrat social*, pp. 224-25. Odločilno načelo je, da ne sme biti delitve na izvajalce in gledalce, ampak da morajo vsi gledati vse. "Toda kaj je predmet teh predstav? Kaj prikazujejo? Nič, če že hočete... Postavite gledalce v predstavo; naredite iz njih igralce; napravite, da se bo vsak videl in ljubil in vsi bodo bolje združeni." • ¹³ Glej: Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (Shurkamp, 1970) 4. pogl.





Hans Christian Andersen

LETEČI KOVČEK

Živel je trgovec, ki je bil tao zelo bogat, da bi lahko vso cesto in povrh še majhno ulico tlakoval s srebrniki. A tega ni storil. Svoj denar je znal drugače obrniti. In če je potrošil šiling, je dobil zanj tolar. Tako pameten trgovec je bil vse dotlej, dokler ni umrl.

Zdaj je dobil ves ta denar njegov sin. Ta pa je živel veselo, vsako noč je šel na maškarado, iz bankovcev je delal papirnate zmaje in na morju je obmetaval ikre z zlatniki namesto s kamenčki. Tako mu je denar že skoraj skopnel in mu je tudi skopnel. Nazadnje ni imel več kot štiri šilinge in imel ni nobene druge obleke kot par copat in spalno haljo. Prijatelji ga zdaj niso več pogledali, ker s takim niso mogli na cesto, toda eden od njih, ki je bil dobrodušen, mu je poslal star kovček s pripombo: "Pospravi!" Da, to je bilo prav lepo, toda on ni imel kaj pospraviti. Zato je sedel sam v kovček.

To je bil zelo nenavaden kovček. Brž ko si pritisnil na ključavnico, je kovček zletel. Pritisnil se in ššš! je zletel z njim skozi dimnik visoko gor nad oblake in vse dalje, dalje. Brž ko je pa dno malo zaškripalo, je bil zelo v strahu, da se bo kovček razletel, zakaj potem bi napravil prav pošten kozolec... bog nas obvaruj! Tako je prišel v turško deželo. Kovček je skril v gozdu pod strohnelim listjem in šel nato v mesto. To je prav lahko storil, zakaj pri Turkih so hodili vsi tako kakor on, v spalni srajci in copatah. Tedaj je srečal neko dojljo z otrokom.

"Poslušaj, ti turška dojlja," jo je ogovoril. "Kakšen velik grad je tole tik mesta, ki ima okna tako visoko gori?"

"Tam prebiva kraljeva hči!" mu je povedala. "Prerokovano je, da bo zaradi nekega zaročenca zelo nesrečna in zato ne sme nihče k njej, če nista zraven kralj in kraljica."

"Hvala!" je dejal trgovec sin in se vrnil v gozd, sedel v svoj kovček, zletel na streho gradu in skoz okno h kraljični.

Ležala je na divanu in spala. Bila je tako lepa, da jo je trgovec sin moral poljubiti. Tedaj se je zbudila in se hudo ustrašila. A on ji je dejal, da je turški bog, ki je skoz zrak prišel k njej, in to ji je ugajalo.

Tako sta sedela drug zraven drugega in on ji je pravil zgodbe o njenih lepih očeh: te da so najkrasnejša temna jezerca in po njih da plavajo misli kakor morske deklice. In pripovedoval ji je o njenem čelu: to da je snežnik z najkrasnejšimi dvoranami in podobami. In pripovedoval ji je o štoklji, ki prinaša ljubke male otročičke.

Da, to so bile lepe zgodbe! Potem jo je snubil in ona je takoj privolila.

"Toda priti morate spet v soboto!" je dejala. "Takrat bosta kralj in kraljica pri meni na čaju. Zelo bosta ponosna, da dobim turškega boga. Toda glejte, da boste znali

povedati res prav lepo pravljico, zakaj te ljubijo moji starši prav posebno. Mati hoče, da so spodobne in plemenite, oče pa, da so vesele, tako da se lahko smeješ!"

"Prav nobene druge jutrnje ne bom prinesel kakor pravljico!" je dejal in tako sta se poslovila. Toda kraljična mu je dala sabljo, ki je bila posuta z zlatniki, in to je kot nalašč potreboval.

Odletel je in si kupil novo spalno haljo, nato pa sedel v gozd in zlagal pravljico. Ta naj bi bila gotova do sobote, kar pa le ni tako lahko.

Zložil jo je in prišla je sobota.

Kralj, kraljica in ves dvor so čakali pri kraljični na čaj. Zelo lepo so ga sprejeli.

"Ali nam hočete zdaj povedati kako pravljico," je dejala kraljica, "tako, ki je globoka in poučna?"

"Toda ob kateri se moraš smejati!" je dejal kralj.

"Lepo!" je odvrnil in začel pripovedovati. "Samo dobro morate paziti!"

Nekoč je bil sveženj vžigalic, te so bile nenavadno ponosne na svoj visoki rod. Njihov rodovnik, se pravi visoka smreka, katere vsaka je bila tenka paličica, je bila veliko staro drevo v gozdu. Vžigalice so ležale sredi vžigalnika v starem železnem loncu in pripovedovale o svoji mladosti. "Da, ko smo bile na zeleni vejici," so dejale, "takrat smo bile res na zeleni vejici! Vsako jutro in zvečer smo imele čaj iz diamantov. To je bila rosa. Ves dan smo imele sončne žarke, če je sijalo sonce, in vse drobne ptice so nam morale pripovedovati zgodbe. Opazile smo pač tudi to, da smo bogate, zakaj listnata drevesa so bila oblečena samo poleti, toda naša družina je imela sredstva za zeleno obleko tako poleti kakor pozimi. Tedaj pa je prišel drvar, to je bila velika revolucija, in našo družino so razcepili. Praded je dobil mesto velikega jambora na krasni ladji, ki je lahko objadrala svet, kadar je hotela. Stranske veje so prišle drugam, me pa imamo službo, da preprostu ljudstvu prižigamo luč. Zato smo me imenitnice prišle sem v kuhinjo."

"Moje življenje je bilo malo drugačno," je dejal železni lonec, zraven katerega so ležale vžigalice. "Od začetka, odkar sem prišel na svet, sem bil velikokrat očičen in prekuhan. Jaz skrbim za trdnost in poštenost in sem prvi v hiši. Moje edino veselje je, da po jedi takole čist in lep ležim na svojem mestu in s tovariši pametno kramljam. Vendar, če izvezam vedro, ki pride kdaj pa kdaj dol na dvorišče, živimo zmerom med našimi štirimi stenami. Naš edini novičar je jerbas, ki hodi na trg, toda ta govori zelo vznemirljivo o vladi in o ljudstvu. Da, zadnjič je bil tu neki star lonec, ki je zaradi tega od strahu padel na tla in se razbil na kose. Ta vam je bil liberalen, vam rečem!"

"Zdaj govoriš preveč," mu je segel v besedo vžigalnik in ob kresilni kamen je hudo udarilo jeklo, da se je zaiskril.



"Ali si ne bi napravili veselega večera?"

"Da, govorimo o tem, kdo izmed nas je imenitnejši!" so dejale vžigalice.

"Ne, jaz ne govorim rad o samem sebi," je ugovarjal lonec. "Priredimo večerno zabavo! Jaz bom začel. Vsak bo nekaj povedal, kar je doživel. V to se je tako lahko vživeti in tako veselo je: Na morski obali, porasli z bukvami -"

"To je lep začetek!" so dejali vsi krožniki. "To bo gotovo zgodba, ki nam bo všeč."

"- sem doživel svojo mladost pri mirni družini. Pohištvo je bilo položeno, tla poribana in vsakih štirinajst dni so obesili zaveso."

"Kako zanimivo vendar pripovedujete!" je dejala metla. "Človek takoj spozna, da govori mož, ki je bil veliko med ženskami. Tako nekaj čistega je v tem!"

"Da, to je čutiti!" je dejalo vedro in od veselja malo poskočilo, da je po tleh pljusnilo.

Lonec pa je pripovedoval dalje in konec je bil prav tako dober kakor začetek.

Vsi krožniki so od veselja zaklopotali, metla je pa iz peska izpulila zelen peteršiljček in ovenčala lonec, ker je vedela, da bo to druge jezilo. "Če nocoj jaz ovenčam njegga," si je mislila, "bo jutri on ovenčal mene."

"Zdaj pa hočem plesati," je dejala greblja in zaplesala. Bog nas obvaruj, kako visoko je

lahko iztegnila nogo! Ko je to videla stara prevleka na stolu tam v kotu, je počila.

"Ali bom tudi jaz ovenčana?" je vprašala greblja. In bila je ovenčana.

"To je vendar sama svojat!" so si mislile vžigalice.

Zdaj bi moral zapeti samovar, ta pa je dejal, da je prehlajen, da ne more peti, če ne vre. Toda to je bilo samo šopirjenje. On je bil voljan peti samo takrat, kadar je stal na mizi notri pri gospodi.

Za oknom je tičalo staro gosje pero, s katerim je navadno pisala deklica. Na njem ni bilo nič posebnega, samo to, da so ga pregloboko pomakali v črnilo. Toda na to je bilo ponosno. "Če samovar noče peti," je dejalo, "pa ne! Zunaj v kletki je slavec, ki lahko zapoje. Ta se sicer ni nič učil, a o tem nocoj ne bomo govorili!"

"To se mi zdi sila neprimerno," je dejal čajnik, ki je bil kuhinjski pevec in samovarjev polbrat, "da bi poslušali takega tujega ptiča! Ali je to patriotično? O tem naj odloči jerbas, ki hodi na trg!"

"Jaz se samo jezim!" je dejal jerbas. "Na tihem se tako jezim, da si nihče ne more misliti, kako! Ali se takole prebije večer? Ali ne bi bilo pametneje, da bi malo pospravili? Vsak bi moral priti na svoje mesto, jaz pa bi vso igro

vodil. To bi bilo nekaj drugega!"

"Da, prepirajmo se!" so vsi dejali. Zdajci so se odprla vrata. Bila je služkinja in v trenutku so onemeli. Nihče več ni črnil besede! Toda tu ni bilo ne enega lonca, ki ne bi vedel, kaj zmore in kako je imeniten. "Da, če bi hotel," si je mislil vsak zase, "tedaj bi bil lahko prav vesel večer!" Služkinja je vzela vžigalice in z njimi zakurila. - Bog nas obvaruj, kako so švigale iskre in se vнемale.

"Zdaj lahko vsak vidi," so si mislile vžigalice, "da smo me prve! Kakšen blesek imamo! Kakšno svetlobo!" - In tako so zgorele.

"To je bila krasna pravljica!" je dejala kraljica. "Tako povsem se čutim postavljeno v kuhinjo k vžigalicam. Da, dobil boš našo hčer."

"Tako je!" je dejal kralj. "V ponedeljek dobiš našo hčer." Zdaj so mu že rekli ti, ker bo spadal k družini.

Svatba je bila torej določena in večer pred njo je bilo vse mesto razsvetljeno. Med ljudstvo so metali prepečenec in preste. Fantalini so stali naprstih, vpili živio in žvižgali skozi prste. Bilo je ne-

navadno lepo.

"Jaz se bom pa moral tudi kako izkazati!" je pomislil trgovčev sin. In tako je kupil rakete, bombice in ves umetni ogenj, ki si ga morete le misliti, zložil vse v kovček in odletel.

Pok, pok! Kako je to šlo in kako vam je butalo!

Vsi Turki so pri tem poskakovali, da so jim

copate frčale okoli ušes. Take zračne prikazni še niso videli. Zdaj so lahko spoznali, da je bil sam turški bog, ki je hotel imeti kraljično.

Brž ko je prišel trgovčev sin spet v gozd, je pomislil: Pa bo le dobro, če se odpravim v mesto, da izvem, kako je bilo. Kaj vsega niso ljudje govorili! Vsak, ki ga je vprašal, je videl tako po svoje, toda lepo se je zdelo vsem.

"Jaz sem videl samega turškega boga," je dejal nekdo. "Oči ima kakor dve sijoči zvezdi in brado kakor bi se penila voda!"

"Letel je v ognjenem plašču," je dejal drugi. "Iz gub so gledali najbolj srčkani angelčki!"

Res, to je bilo čudovito, kar je slišal, naslednji dan pa je imel svatbo.

Vrnil se je v gozd, da bi sedel v svoj kovček - toda kje je bil ta? Kovček je zgorel! V njem je ostala iskra umetnega ognja, ta je užgala kovček in ga upepelila. Zdaj ni mogel več leteti, ni mogel več priti k svoji nevesti.

Ves dan je stala na strehi in ga čakala. Najbrž ga še zmerom čaka. On pa potuje po svetu in pripoveduje pravljice, a niso več tako vesele kakor pravljica o vžigalicah.

prev. Rudolf Kresal

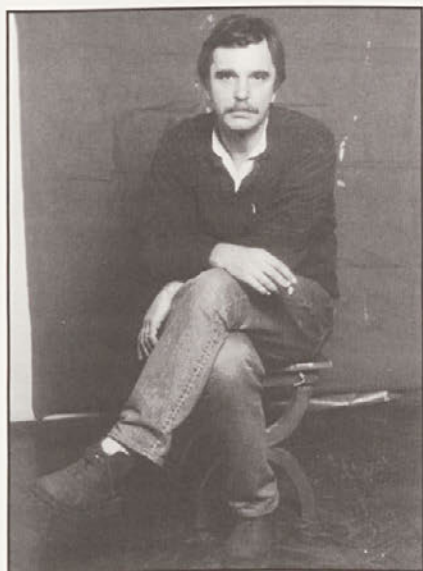




IVICA KUNČEVIĆ

O SEBI, ZA SEBE IN ZA DRUGE

o končani gimnaziji l. 1963 v Dubrovniku študira primerjalno književnost in jugoslovanske jezike ter gledališko režijo v Zagrebu. V letih 1969 - 1977 je hišni režiser gledališča Marina Držića v Dubrovniku, potem je pet let zaposlen v gledališču Gavella v Zagrebu, od leta 1982 pa je stalni režiser Hrvaškega narodnega gledališča. Poleg zavidljivega niza predstav različnih žanrov, od otroških iger, klasičnih besedil do besedil iz hrvaške gledališke dediščine, ki jim je vedno dodal svoj avtorski režiserski pogled, je režiral po vsej Jugoslaviji, redno sodeloval na Dubrovniških poletnih igrah in gostoval na Poljskem in na Moravskem. Za svoje delo je prejel številna priznanja, tudi na znamenitih Sterijinih pozorjih in na MESu, poskusil je celo kot igralec, kadar je bilo treba, pred časom pa je odigral tudi eno glavnih vlog v filmu Anteja Babaje Kamnita vrata. Dosti je režiral tudi za dramski program hrvaške televizije.



Gledališče je zadeva, ki lahko najresneje funkcionira v gledališču: gre za paradoks. Gledališče je namreč hkrati skrajno neresno in strašno zahtevno. Je grozno pomembno, lahko pa ga ni... Obstaja neka zgodba, za katero ne vem, če je točna, povedal pa mi jo je nek moj prijatelj. Govori prav o tem smislu gledališča in to ne samo o njegovem smislu v družbi, temveč o njegovem kozmičnem ali metafizičnem smislu. Gre za Eneja. Za Eneja, ki po padcu Troje išče nov kraj, novo deželo, novo državo. V nekem trenutku, ko je plul po razburkanem morju, je moral biti besen in je ozmerjal Pozejdona, boga morja... Ta se je razjezil na Eneja in mu rekel, da bodo on in njegovi poraženi. Po tej prerokbi se je Enej ustavil na nekem otoku in organiziral športne igre, v katerih ni bilo zmagovalcev, ampak samo poraženci. Tako je z gledališčem teh iger ukanil boga. Karkoli resnega o gledališču lahko povem samo skozi to legendo.

♦ ♦ ♦

Sem eden od tistih režiserjev, ki so avtorsko razpoloženi, kar pomeni, da potrebujem čvrsto, dobro predlogo, ki se ji bom zoperstavil z

Kadarkoli in kjerkoli Te predstavljajo, izpostavljajo Tvoje "dubrovništvo". Kako je s tem?

Dubrovnik je izhodišče hrvaške kulture, literature, gledališča, ima najmočnejšega hrvaškega dramatika, ima pa tudi neverjetno gledališko tradicijo - od srednjeveških cerkvenih iger do današnjega poletnega festivala. Lahko bi rekel, da je Dubrovnik mesto gledališča in da je mentaliteta Dubrovčanov globoko gledališka. In ni nujno, da bi se človek tega zavedal, pa vse to nosi v sebi. Dubrovnik, kot Republika, ima za sabo dokončano, a avtentično zgodovino; v njegovem mikrokozmosu je transparentna neka občina Zgodovina. Morda sem prav zaradi tega veliko režiral tekste dubrovniških avtorjev in na njih izostroval svoje gledališke ideje.

Na Tvoji poti je očitna smer periferija - center, funkcionalno pa se izraža z dejstvom, da si bil, oziroma si še, hišni režiser treh značilnih hrvaških gledališč: Marina Držića v Dubrovniku, Gavella in HNK v Zagrebu. Kakšna je Tvoja izkušnja hišnega režiserja?

Biti hišni režiser je težka odgovornost, ker to pomeni biti odgovoren za vsakega igralca posebej v gledališču, kjer delaš. Zame pa je odnos režiser - igralec skrajno erotičen, gre za intimno sodelovanje, v katerem igrajo svojo vlogo in strasti in temperament in ambicije in značaj. Nujno je, da se tak odnos, taka zveza obrablja. Ko ljubezensko razmerje zadiši po povprečnem zakonu, raje odidem drugam.

Izkušnja z dubrovniškim gledališčem me je naredila občutljivega za odnos med periferijo in centrom. Jasno je, da je v revnih družbah, kakršna je naša, še posebej zdaj, ko je Hrvaška v vojni, komaj sredstev in energije za gledališče v centru. Vendar pa nas zgodovinska izkušnja z Evropami uči, da so bila ravno majhna evropska mesta in njihova minorna gledališča najpogosteje prostor za laboratorijsko in alkimistično obdelavo gledališkega medija. Zato si želim boljših časov za korekcijo odnosa centra do periferije.

V skoraj treh desetletjih si zrežiral blizu devetdeset gledaliških predstav najrazličnejših žanrov - od iger za otroke do klasičnih dramskih besedil. Kaj je tisto, kar Te napelje, da izbereš konkreten tekst - ali pa imaš najprej idejo, motiv, problem uprizoritve, pa šele potem posežeš za ustreznim besedilom? Zase praviš, da si izrazito avtorsko razpoložen do besedil, ki jih uprizarjaš. Kako je bilo v primeru Beneškega trgovca?

Prva spodbuda za režijo mora priti iz mojega intimnega občutenja sveta, v katerem živim. Zato dramskega teksta ne jemljem kot pred-



ljubeznijo. Pogosto sem se znašel - še posebej ko je šlo za naše hrvaške avtorje - v težkih situacijah, polemičnih v javnosti: ali se smejo delati takšne dramaturške, gledališke intervencije, kakršne sem delal? Takšne moje režije so pogosto razglašali za barbarizem, češ da potvarjam avtorja. Čudim se temu in globoko me žalosti, ker so bile vse moje intervencije narejene s spoštovanjem do avtorja. Seveda ne z meščanskim, arhivskim ali ne vem kakšnim spoštovanjem, temveč s spoštovanjem do bistvenega v talentu določenega avtorja. Te intervencije sem vedno delal na tistih tekstih, ki sem jih imel rad, praviloma na tekstih odličnih piscev, ki jih osebno zelo cenim.

♦♦♦

Uvrščam se med režiserje srednje generacije. To pomeni, da se ne morem več opravičevati z mladostjo ali se navduševati z nekakšnim nejasnim zanosom, temveč moram zelo resno služiti umetnosti. Mlad človek rad vidi, da umetnost služi njemu. Istočasno pa so to tudi leta, ko človek zares začne spoznavati sebe.

♦♦♦

Kadar razumete nekaj kot lepo, potem je to koncentrat pomena. In prav tako se mi zdi, menda nisem patetičen in sentimental, da Mediteran lepoto občuti kot nekakšno masko, kot nekaj, za čemer lahko stoji vse ostalo... In tu se skriva nek globok, vsaj moj, umetniški princip, in to je indirektno govorjenje. Seveda je potem jasno, da če nisem ravno srečen v času in svetu, v katerem živim, in če hočem govoriti o njegovi strahoti, da sem močnejši, če to prikrijem z masko lepote. Mislim, da je ta indirektni način udarnejši in globlji.

♦♦♦

Zmeraj sem se bal izkoristiti gledališče za direkten odgovor na neke družbene teme. Prav tako pa me ne zanima nekakšen larpurlatizem. Opazil sem namreč, da pogosto posegam za teksti, v katerih se pojavljajo nekakšen Falstaff, Pomet, Ametistov, Cyrano. To so teksti iz različnih stoletij, vendar si upam reči, da svoj nekakšen družbenočloveški-zgodovinski angažma lahko najlaže oblikujem skozi te osebe. Nekaj skupnega imajo: vsi s svojo zaigranostjo, svojo vero v igro, v histrionstvo preživijo najbolj nemogoče situacije. Svoji sredini in svoji družbi se ne zoperstavljajo s sredstvi tiste sredine in tiste družbe; vsi posegajo za enim sredstvom, ki je nepremagljivo, to pa je igra - in tako dosežejo svojo svobodo. In če celotno gledališče z zaljubljenostjo v svojo igro, v svojo

tekst, vendar tekst v devetdesetih odstotkih interpretiram. Izhodišče pa je vedno prepoznavanje mojega občutka v temi, ki jo je obdelal genij. Zaradi tega sem največ režiral velike klasične avtorje - sodobni zmedeni človek skušam izkristalizirati svoja občutja in ideje skozi njega. Kadar sem zmeden od vprašanj, se zatekam h klasiki - čeprav ne mislim, da klasika ponuja neke za vse čase veljavne odgovore. To ne, vendar pa v svojem urejenem sistemu navad, odnosov in vrednot izostruje tisto, kar me zmedenega zaposluje tukaj in zdaj. V velikih tekstih je svet urejen in probleme izostruje do njihove biti, do kozmičnega. Vprašanja so seveda vprašanja moje in prejšnjih generacij: posameznik v odnosu do družbe, izpraševanje ljubezni, minljivost, smrt...

Sem srečen režiser, ki je zrežiral vsega Čehova. V druženju z njim mi je postalo jasno, da ima vsaka drama svoj problem. Osnovno vprašanje vseh njegovih dram je: koliko let ima človek? Ko jih ima na primer trintrideset, se ubije kot Ivanov... človeku leta nikoli niso srečna.

Beneškega trgovca so mi ponudili in po razmisleku sem pristal na režijo. Motiv teksta vidim v poziciji Shylocka, ki je po moje manj Žid in bolj tujec, tema komada pa je izpraševanje ljubezni, ki pripelje do poraznega zaključka: ljubezen se obrablja in človek je sumljiva kvaliteta; če svet gledamo tako, potem je zgodba o Shylocku mogoča. Žalostni cinik Shakespeare pripoveduje zelo šarmantno, iz trpke teme je ustvaril poezijo.

Prič režiraš v Sloveniji, si pa že režiral na tujem, na Poljskem in Moravskem. Koliko Te jezikovna bariera omejuje pri tvojem delu?

Režirati v meni tujem jeziku vidim kot priložnost. Ko dajem napotke igralcem, moram biti enostavnejši in preciznejši. To človeka prisili, da izostri svoje ideje do take mere, da jih lahko adekvatno prenese na druge. In avtomatično sem bolj občutljiv na mizansceno, na gib, na vse, kar ni govor. Če z igralcem narediva dobro vlogo, potem ga na koncu vse razumem, čeprav govori meni tuj jezik. Sicer pa mislim, da so večji problem pri razumevanju različne mentalitete kot razumevanje jezika.

Precej izkušenj imaš z ambientalnimi predstavami na Dubrovniških poletnih igrah.

Zadnja izkušnja iz lanskega poletja je najbolj intenzivna. Dramatiziral sem tekst sumljive kvalitete, novelo M. Vodopića *Žalostna Jela*, hrvaškega pisatelja iz sredine 19. st. Zgodba je skrajno preprosta in govori o umirajoči ženski v postelji. Predstavo sem postavil na morsko obrežje. Morje zaliva posteljo, nesrečna igralka, dvojnica, pa odhaja v morje. Zgodila se je metafizična situacija, v kateri je duša odplavala v morska prostranstva, telo pa je ostalo prikovano v postelji.

S tem hočem ilustrirati, kako je treba izkoristiti naravni prostor, ki je na razpolago (ne v naturalističnem smislu), in iznajti gledališki postopek, ki bo izkoristil resnico ambienta v korist predstave. Ambient pretvoriti v metaforo, vstopiti v njegovo predmetnost, jo izkoristiti in transponirati v metafizično.

Kakšen je Tvoj odnos do neverbalnega, fizičnega ali plesnega gledališča?

Z velikim zanimanjem ga gledam, nimam pa ga potrebe delati. Vendar nekatere postopke "gledališča slike" vnašam tudi v svoje režije. V principu pa mi trendi, ki izključujejo vse ostalo, niso simpatični.

Kaj ti predstavlja izkušnja pri filmu?



magijo ohrani svojo svobodo - potem je še kako družbeno relevantno. Čisto preprosto mislim, mogoče romantično - ampak za zdaj še verjamem v to, da je v tem našem svetu utrujenih konceptov in idej še mesto svobode, ki je zaščiteno z igro - gledališče je priložnost za Duh.

♦♦♦

Zelo verjamem igralcem. Odnos med igralcem in režiserjem je neskončno zamotan. Režiser je tisti, ki prvi udari, ki da pobudo. Neskončno je odgovoren za tisto, kar nudi, in mislim, da mora biti zelo določen in jasen. Kaj hoče od teksta, kaj hoče od predstave, kaj hoče od igralca. Zahteven mora biti na ta način, da pusti igralcu ogromno svobode. Igralce, ki imajo slabega režiserja, režiser moti kot diktator... Dober režiser, režiser z močnim konceptom, pravzaprav pušča igralcu svobodo igranja. Igralec je pameten, inteligenten človek. Enostavno sprejme ali ne sprejme režiserjeve okvirje. Potem skupaj kopljeva vodnjak. Jaz se ne grem neke lažne ljubezni z igralci, ne poljubljam se z njimi po uspeli predstavi, ne razsipam komplimentov. Zelo odprto govorim o svojih željah in doslej še nisem doživel, da bi jih motil pri delu za predstavo.

♦♦♦

Gledališče je bilo zmeraj prostor, kjer se je govorilo tisto, kar se sicer ni rado slišalo.

Film imam zelo rad in na nek način sem ga zgrešil, ker sem bil že pregloboko v gledališču. Se pa od filma veliko učim. Film predvsem pusti sled na igralčevem izrazu na odru, v smislu igralskega verizma, igralčeve resničnejše geste. Film po moje tudi korigira gledališko dramaturgijo in med filmom in gledališčem obstaja plodna interakcija.

Obstaja kakšno posebno ozadje, da najraje delaš s stalnimi sodelavci?

To je stvar gledališkega paradoksa - dokler smo v erotični ustvarjalni navezi, delamo skupaj, ko pa se naveza iztroši, se razidemo.

Veliko si režiral hrvaške dramske avtorje, zgodovinske in sodobne.

Mislim, da je obveza vsakega majhnega naroda, da promovira svojo literaturo in umetnost.

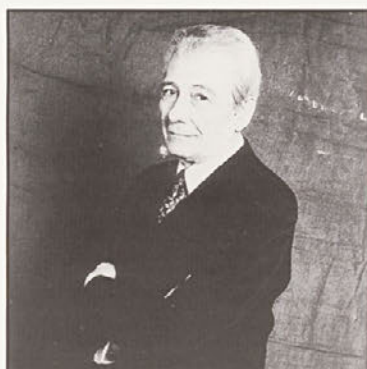
Ti je ljubše, če Tvoje predstave sprejme kritika ali publika?

Ko sem bil mlad, me je bolj zanimala kritika, starejši sem, bolj me zanima publika. Vendar ko delam, ne mislim na publiko, konec koncev je režiser najidealnejša publika. Verjamem, da sem živ človek - kar zaposluje mene, verjetno tudi publiko, ki hodi gledat moje predstave. Doslej sem imel vedno dober stik s publiko. Bržkone pa je pri tem odločilno delo z igralcem, kajti dobra igra mora naleteti na dober odziv. Zato resonanca s publiko ni odvisna od koncepta, ampak od igralčeve energije na odru. Igralec je prvi med enakimi in zasluži vso pozornost.

zamisel in realizacija mp



SODELAVCI PRI UPRIZORITVI BENEŠKEGA TRGOVCA



Dramaturg
PETAR BREČIĆ

je znani hrvaški gledališki kritik in teatrolog. Dolga leta je bil urednik kulture na hrvaškem radiu. Ob rednih gledaliških kritikah, ki jih je objavljala tudi v evropskih gledaliških revijah, se ukvarja s teorijo gledališča in fenomenologijo. Ko je bil umetniški direktor splitskega gledališča in splitskega festivala, je pogosto sodeloval s slovenskimi umetniki. Pomemben del njegovega ukvarjanja z gledališčem predstavlja dramaturško sodelovanje pri številnih gledaliških uprizoritvah. Je stalni dramaturški sodelavec Ivice Kunčevića. Živi in dela v Zagrebu.



Scenograf
DALIBOR LACINJA

je študiral slikarstvo v Benetkah in je razstavljal doma in po Evropi. Je avtor številnih scenografij na Hrvaškem in v Sloveniji, v zadnjih letih je oblikoval scenografije za HNK v Zagrebu. L.1991 je dobil zlati venec na sarajevskem MESSu za Odisėja in sina.



Kostumografka
DANICA DEDIĐER

je vzporedno študirala na zagrebški Filozofski fakulteti in Akademiji za likovno umetnost. V dvajsetih letih ukvarjanja s kostumografijo je ustvarila več kot sto petdeset samostojnih kostumografij za gledališče, film in televizijo, za katere je prejela več nagrad.



MIRJANA ŠAJINOVIĆ

Rojena 1. 1972 v Celju, študentka 4. letnika AGRFT v Ljubljani. Poleg študijskih predstav je doslej nastopala v vlogi Klare v Jančarjevem Velikem briljantnem valčku in v vlogi Pastirice v Gunduličevi Dubravki.



JURE IVANUŠIČ

Rojen 24.3.1973, gimnazijo in srednjo glasbeno šolo končal v Mariboru. Uspešno je opravil sprejemne izpite na igralski akademiji v Ljubljani in na graški Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, smer klavir. Izbral je ljubljansko AGRFT. Doslej je igral v naslednjih predstavah: JERMANOVO SEME (Jerman), SNG Maribor • BLAZNOST JURJA III. (Greville), MGL Ljubljana • VELIKI BRILJANTNI VALČEK (Simon Veber), Rusli in MGL Ljubljana • PISMA SLOVENSKE KNJIŽEVNIŠKE (Josip Murn), TV monodrama, TV Slovenija.

Skupaj z Radetom Šerbedžijo od junija 1992 nastopa na koncertih poezije in šansonov po Sloveniji in Evropi, svoje šansone pa predstavlja na samostojnih koncertih po slovenskih krajih. Trenutno dela v predstavi CABARET UNPLUGGED, kjer kot član skupine Skakafci izvaja tudi svoje šansone.



Skladatelj
NEVEN FRANGEŠ

je po klasični gimnaziji v Zagrebu študiral orgle, klavir in teorijo na Akademiji za glasbo. Kot jazz glasbenik je igral širom po svetu z mnogimi znanimi džezisti. Kot avtor glasbe za gledališče je debitiral na poletnem festivalu v Dubrovniku l.1972. S celjskim gledališčem je že sodeloval pri predstavi Schillerjevih Razbojnikov (r. Robert Raponja, 1992).



Asistent režije
MIHA ALUJEVIČ

je študent drugega letnika režije na zagrebški Akademiji za gledališko umetnost.





MARJAN BAČKO

DRAMSKI IGRALEC MARJAN BAČKO JE S 1. KIMAVCEM 1994 ODŠEL V POKOJ. Član SLG Celje je bil od leta 1957 do 1959 in od 1989 do 1994. V tem času je ustvaril v našem gledališču celo plejado različnih karakterjev, ki segajo od tipično komičnih do tragičnih likov. Njegov odnos do gledališča je zaznamoval celjsko gledališko življenje, saj je idejni oče Dnevnih komedij, ki so postali že tradicionalni. Njegova zavzetost in entuziazem, ki sta ga spremljala, njegova predanost umetniškemu razmišljanju, tovarištvo in solidarnost do svojih kolegov, njegova večno dobra volja in poštena kritična misel, vse to je zaznamovalo njegovo kratko delovanje v našem ansamblu.

Študiral je na Ljubljanski Akademiji za gledališče, radio film in televizijo od 1947 do 1951, diplomiral pa leta 1954. Igralsko pot je začel v mariborski Drami v sezoni 1951/52 kot Benvolio v Shakespearovi tragediji Romeo in Julija. Do njegove zadnje vloge v SNG Maribor v sezoni 1989/90 je odigral 164 različnih vlog, izmed katerih naj omenimo samo najznačilnejše: Pravdač v Kreftovih Celjskih grofih, Donald Gresham v Hughovi igri Vsakih sto let, Seiko v Patrickovi Čajnici, Tugomer v istoimenski Levstik - Kreftovi tragediji, Kreona v Smoletovi Antigoni /za to vlogo je dobil leta 1961 nagrado ZDUSA/, General v Mrožkovi Policiji, Alcest v Molirovem Ljudomrzniku, Kristof Koblar v Cankarjevem Pohujšanju v dolini Sentflorjanski, Don Zane v Marinkovičevi Gloriji, John Proctor v Millerjevem Lovu na čarovnice in Jameson v Vercorsovem ZOO /za ti vloge je dobil ZDUSovo nagrado leta 1965/, Klavdij v Shakespearovem Hamletu, Saljoni v Čehovih Treh sestrah, Messer Nicia v Machiavelljevi Mandragoli, Prospero v Shakespearovem Viharju, Danton v Dantonovi smrti Georga Büchnerja /Borštnikova nagrada za igro leta 1970/, Geder v Flisarjevi Kostanjevi kroni, General v Anouilhevem Ardel ali Marjetica, Jacques v Shakespearovem Kakor vam drago, Boter Andraž v istoimenski Držičevi drami, Astrov v Čehovem Stričku Vanji, baron Žiga Zois v Kreftovih Kranjskih komedijantih, F.Goya v Vallejo Buerovem Ko razum spi, Krjavelj v Inkretovem Desetem bratu, Kralj Lear v istoimenski tragediji W. Shakespeara, avtorska monodrama Levstikovega Martina Krpana, Vincent v Kozakovem Procesu, Doktor v Jančarjevem Velikem briljantnem valčku, dr. Anton Grozd v Cankarjevi drami Za narodov blagor, Rutar v Borovih Raztrgancih in Ivan Škerjanc v Moderndorferjevem Help. Sam je režiral Stehlikov Tigrov kozuh in postavil Belo krizantemo, monodramo iz del Ivana Cankarja in Levstikovega Martina Krpana. Med leti 1955 in 1957 je delal v Gledališču slovenskega Primorja v Kopru, kjer je igral 12 vlog in v Eksperimentalnem gledališču v krogu režiral Williamsovo Stekleno menažerijo. Nato pa dve leti v SLG Celje, kjer je prav tako odigral 12 vlog.



Dr. Watson v Marovitzovem Sherlockovem zadnjem primeru



Lucky v Beckettovem Čakanju Godota

V Celje se je zopet vrnil v sezoni 1989/90 in ostal do upokojitve. Iz tega obdobja se ga spominjamo po vlogah: Dolgin in Indijanec v Hliengovem Osvajalcu, McLeavy v Ortonovem Plenu, Lakaj v Dumasovem Pokvarjencu, Komar v Cankarjevih Hlapcih, Dušan v Moderndorferjevi Cameri obscuri, Lucky v Beckettovem Čakajoč na Godota, Suzdalev v Bulgakovem Škrlatnem otoku, General v Vitracovem Victorju ali otroci na oblasti, Dr. Watson v Marovitzovem Sherlockovem zadnjem primeru, OZ v Baumovem Čarovniku iz Oza, Jošt Sotški v Novačanovem Hermanu Celjskem in Žužek v Linhartovem Ta veseli dan ali Matiček se ženi.

Leta 1981 je pripravil monodramo Martin Krpan Frana Levstika, ki jo je do danes odigral 194krat in jo je videlo več kot 40 000 gledalcev. V zadnjem času sodeluje tudi z Opero SNG Maribor, kjer pripravlja vlogo v operi Lucia di Lamermoor. V okviru Glasbene matice Maribor je v sezoni 1994/95 ustanovil gledališko delavnico za ljubitelje od 8. do 80. leta in Slovensko gledališče KOMAR /Komedija Maribor/.

Marjanu Bačku se zahvaljujemo za njegovo delo v Slovenskem ljudskem gledališču Celje in mu še v naprej želimo veliko uspehov pri njegovem umetniškem delovanju.



General v Vitracovem Victorju



Jože Kranjc

DETEKTIV MEGLA

Režija Franci Križaj

Premiera: 25. november 1994

R. Jenček, M. Podjed



P. Bošnjanić, A. Kamer



D. Kastelic, N. Zupančič Kone



D. Kastelic, B. Umek, J. Bermež, M. Podjed, B. Baranovič





S. Potisk, M. Kalezic, T. Gubensek, V. Jevnikar

Albert Wendt
TIČEV JAKA

Režija Miran Herzog
 Premiera: 18. december 1995



T. Gubensek, V. Jevnikar, D. Reichman



E. Panič, D. Herga, V. Jevnikar, D. Reichman, T. Gubensek, I. Sancin, M. Kalezic, T. Crachte



Slawomir Mrożek

NA ODPRTEM MORJU

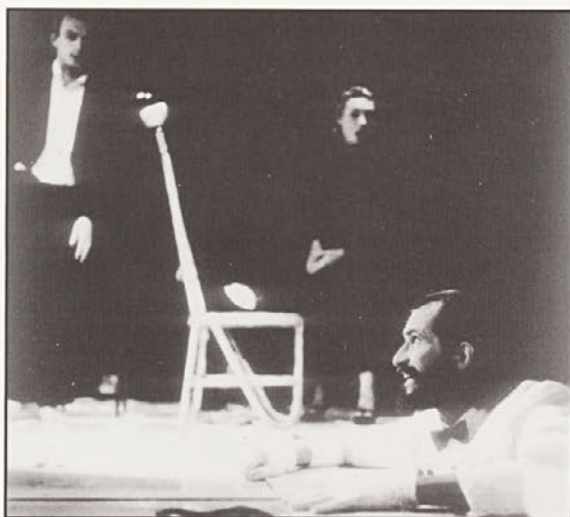
Režija Matija Logar

Premiera: 22. oktober 1994

M. Kalezic, D. Reichman, D. Herga



D. Herga, D. Reichman, I. Sancin



M. Kalezic, D. Herga



Zoran Hočevar

SMEJČI

Režija Franci Križaj

Premiera: 8. februar 1995

S. Potisk, A. Kumer, M. Podjed, J. Šmid



S. Potisk, A. Kumer, J. Šmid, V. Jevnikar



S. Potisk, A. Kumer, V. Jevnikar, M. Podjed, J. Šmid



IZVEDENI PROGRAM V SLG CELJE v sezoni 1993/94 (premiere in ponovitve)

			odigrane predstave	
			doma	gostovanja
Anton Novačan:	HERMAN CELJSKI	ponovitev	6	
Damir Zlatar Frey:	KRI IN KOŠUTE	ponovitev	8	7 (TSD Kranj)
Luigi Pirandello:	KOT ME TI HOČEŠ	premiera	24	3
Jonathan Swift -				
Renato Jenček:	GULIVER MED LILIPUTANCI	ponovitev	1	
Pierre Corneille:	ODRSKA UTVARA	ponovitev	2 (1x za BS)	
Bogomir Veras:	ZELENA KAPICA	premiera	30	10
G. A. Bürger:	LAŽNIVI KLJUKEC ali ČUDOVITE PRIGODE BARONA MÜNCHHAUSNA	ponovitev	5	9 (1x festiv. v Ljubljani 1x TV snem.)
C. Goldoni - A. Rozman:	SLUGA DVEH GOSPODOV	premiera	33	4
A. T. Linhart:	TA VESELI DAN ALI MATIČEK SE ŽENI	premiera	28	2 (1x PPF)
Howard Barker:	NEPREDVIDLJIVE POSLEDICE			
	koprodukcija	premiera	6	5 (1x PPF)
H. Ibsen:	STRAHOVI	premiera	7	
	Skupaj		150	40

PREGLED ODIGRANIH VLOG

AGREŽ ZVONE - 113 predstav

HERMAN CELJSKI - vodja bičarjev, Nemi blavec	6
ZELENA KAPICA - Volk	40
SLUGA DVEH GOSPODOV - Brighella	37
TA VESELI DAN ALI MATIČEK SE ŽENI - Jaka	30

ALUJEVIČ BORUT - 40 predstav

ZELENA KAPICA - Lovec Jaka	40
----------------------------	----

BAČKO MARJAN - 36 predstav (od 1. 9. 94 k. g.)

HERMAN CELJSKI - Jošt Sotečki	6
TA VESELI DAN ALI MATIČEK SE ŽENI - Žužek	30

BARANOVIČ BRUNO - 46 predstav

HERMAN CELJSKI - Odposlanec kralja Tvrta	6
ZELENA KAPICA - Babica	40

BELAK LJERKA - 15 predstav (od 1. 11. 93 k. g.)

KRI IN KOŠUTE - Sofija Kott	15
-----------------------------	----

BERMEŽ JANEZ - 40 predstav

HERMAN CELJSKI - Herman II. Celjski	6
KOT ME TI HOČEŠ - Carl Satler	27
STRAHOVI - Pastor Manders	7

BOŠTJANČIČ PETER - 65 predstav

HERMAN CELJSKI - Aron Salobir	6
KOT ME TI HOČEŠ - Bruno Pieri	27
ODRSKA UTVARA - Alkander	2
TA VESELI DAN ALI MATIČEK SE ŽENI - Matiček	30

EKART PRIMOŽ - 72 predstav (od 1. 1. 94 k. g.)

HERMAN CELJSKI - Enej Silvij Piccolomini	6
KOT ME TI HOČEŠ - Silvij Masperi	27
ODRSKA UTVARA - Adrast	2
SLUGA DVEH GOSPODOV - Florindo Aretusi	37

GUBENŠEK TOMAŽ - 66 predstav

KOT ME TI HOČEŠ - Boffi	27
ODRSKA UTVARA - Klindor	2
TA VESELI DAN ALI MATIČEK SE ŽENI - Tonček	30
STRAHOVI - Osvald Alving	7

JENČEK RENATO - 103 predstave

HERMAN CELJSKI - Herman mlajši	6
GULIVER MED LILIPUTANCI - Guliver	1
KOT ME TI HOČEŠ - Mladenič v fraku	27
ODRSKA UTVARA - Dorant, paž	2
SLUGA DVEH GOSPODOV - Truffaldino	37

TA VESELI DAN ALI

MATIČEK SE ŽENI - Budalo	30
--------------------------	----

JEVNIKAR VESNA - 90 predstav

KRI IN KOŠUTE - Ester Kott	15
KOT ME TI HOČEŠ - Slaboumna	27
SLUGA DVEH GOSPODOV - Klarica	37
NEPREDVIDLJIVE POSLEDICE - Druga ženska	11

KALEZIČ MILADA - 26 predstav

HERMAN CELJSKI - Barbara	6
ODRSKA UTVARA - Liza	2
NEPREDVIDLJIVE POSLEDICE - Tretja ženska	11
STRAHOVI - Helene Alvingova	7

KASTELIC DRAGO - 49 predstav

HERMAN CELJSKI - Dvorjan	6
KOT ME TI HOČEŠ - Strie Salezij Nobili	27
ODRSKA UTVARA - Ječar	2
LAŽNIVI KLJUKEC ALI ČUDOVITE PRIGODE BARONA MÜNCHHAUSNA	14

KONC ZUPANČIČ NATAŠA - 57 predstav

KOT ME TI HOČEŠ - Mop	27
TA VESELI DAN ALI MATIČEK SE ŽENI - Rozala	30

KUMER ANICA - 64 predstav

KOT ME TI HOČEŠ - Ines Masperi	27
SLUGA DVEH GOSPODOV - Beatrice	37

MAHER VESNA - 107 predstav

ZELENA KAPICA - Rdeča kapica	40
SLUGA DVEH GOSPODOV - Smeraldina	37
TA VESELI DAN ALI MATIČEK SE ŽENI - Nežka	30

PODJED MIRO - 80 predstav

HERMAN CELJSKI - Pater Melhior	6
SLUGA DVEH GOSPODOV - Pantalone od Potrebe	37
TA VESELI DAN ALI	
MATIČEK SE ŽENI - Gašper	30
STRAHOVI - Mizar Engstrand	7

POTISK STANE - 72 predstav

HERMAN CELJSKI - Vitez Herič	6
KOT ME TI HOČEŠ - Zdravnik	27
ODRSKA UTVARA - Pridaman	2
SLUGA	
DVEH GOSPODOV - Dottore Lombardi	37

REICHMAN DARJA - 72 predstav

HERMAN CELJSKI - Veronika Deseniška	6
KOT ME TI HOČEŠ - Neznanka	27
ODRSKA UTVARA - Izabela	2
TA VESELI DAN ALI	
MATIČEK SE ŽENI - Jerca	30
STRAHOVI - Regine Engstrandova	7

SANCIN IGOR - 63 predstav

HERMAN CELJSKI - Žid	6
KOT ME TI HOČEŠ - Mladenič v fraku, Portir	27
TA VESELI DAN ALI	
MATIČEK SE ŽENI - Zmešnava	30

ŠMID JANA - 53 predstav

KRI IN KOŠUTE - Luiza	15
KOT ME TI HOČEŠ - Barbara	27
NEPREDVIDLJIVE POSLEDICE - Prva ženska	11

UMEK BOJAN - 83 predstav

HERMAN CELJSKI - Potujoči pevec	6
ZELENA KAPICA - Bolna sapa	40
SLUGA DVEH GOSPODOV - Silvio	37

VERAS BOGOMIR - 48 predstav (od 1. 11. 94 k. g.)

HERMAN CELJSKI - Friderik	6
ODRSKA UTVARA - Geront	2
ZELENA KAPICA - Direktor gledališča	40

IGRALCI - GOSTI

HERMAN CELJSKI

LUBEJ VESNA	Blažena
ALUJEVIČ MIHA	Dvorjan
BOŽIČ NADA	Ječarka
PRISTOV JOŽE	Tlačan

KOT ME TI HOČEŠ

MEŽAN IVANKA	Teta Lena
ČUŠIN GREGOR	Mladenič v fraku

ODRSKA UTVARA

NOVAK VLADO	Matamor
SEVER MAJA	Rozina

TA VESELI DAN ALI MATIČEK SE ŽENI

NOVAK VLADO	Baron Naletel
-------------	---------------

NEPREDVIDLJIVE POSLEDICE

DRAGAN VALTER	Moški
---------------	-------

Pripravila Anica Milanović



Upravnik: Borut Alujevič
Umetniški vodja: Primož Bebler
Režiser: Franci Križaj
Dramaturginja: Marinka Postrak
Lektor: Marijan Pušavec
Vodja programa: Anica Milanović
Tehnični vodja: Vili Korošec

Igralski ansambel: Zvone Agrež, Bruno Baranović, Janez Bermež, Peter Boštjančič, Tomaž Gubenšek, Davor Herga, Renato Jenček, Vesna Jevnikar, Milada Kalezić, Drago Kastelic, Anica Kumer, Vesna Maher, Miro Podjed, Stane Potisk, Darja Reichman, Igor Sancin, Jana Šmid, Bojan Umek, Nataša Zupančič Konec.



 Slovensko Ljudsko Gledališče Celje

SLG Celje, Gledališki trg 5, 63000 Celje

tajništvo: 063/441-861
vodja programa: 441-814
blagajna: 25-332 int. 208
fax: 063/441-850

Gledališki list SLG Celje, sezona 1994/95, številka 3

Predstavniki: Borut Alujevič

Gledališki list uredila: Marinka Postrak

Lektor in korektor: Marijan Pušavec

Oblikovalec: Jože Domjan

Fotografije: Damjan Švarc

Naklada: 500 izvodov

Tisk: Marginalija d.o.o.



William Shakespeare

BENEŠKI TRGOVEC