

sezona 2004/2005

 Slovensko Ljudsko Gledališče Celje

Matjaž Zupančič

Igra s pari

ODERPODODROM



 Slovensko Ljudsko Gledališče Celje

Slovensko ljudsko gledališče Celje
Gledališki trg 5
3000 Celje

Borut Alujevič, upravnik
Tina Kosi, umetniški vodja
Tatjana Doma, dramaturginja
Miran Pilko, tehnični vodja

Jerneja Volfand, vodja programa in propagande
Tel. +386 (0)3 426 42 14, telefaks +386 (0)3 426 42 20
Barbara Klemenčič, blagajničarka
Tel. +386 (0)3 426 42 08
(Blagajna je odprta vsak delavnik od 9.00 do 12.00 in uro pred predstavo.)

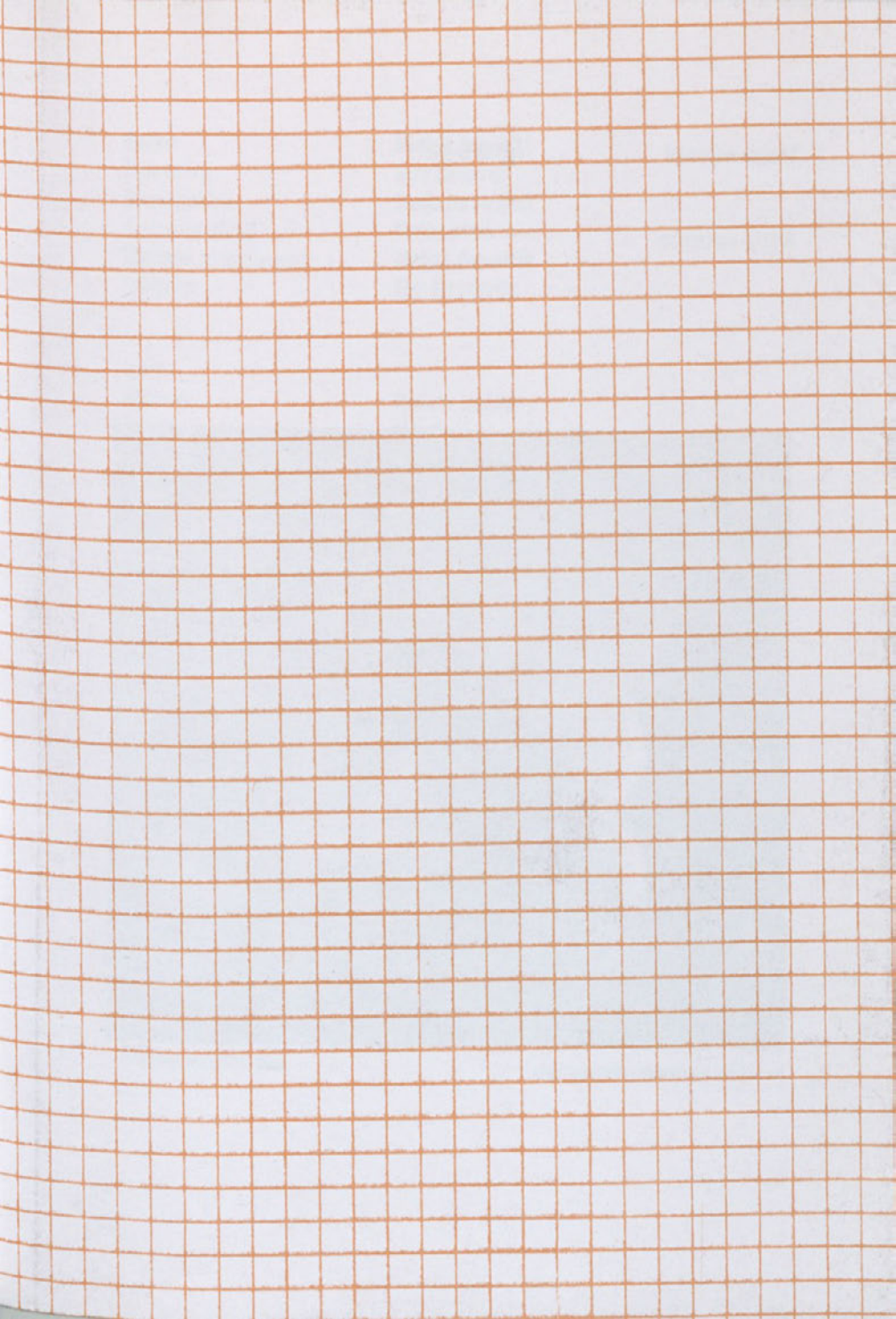
Tajništvo
Tel. +386 (0)3 426 42 02, telefaks +386 (0)3 426 42 20
Centrala +386 (0)3 426 42 00
E-naslov: tajnistvo@slg-ce.si
Spletna stran: <http://www2.arnes.si/slg-ce/>

Ustanovitelj SLG Celje je Mestna občina Celje.

Program gledališča finančno omogoča Ministrstvo za kulturo.

SVET SLG CELJE: Miran Gracer, Drago Kastelic (predsednik), Zdenko Podlesnik,
Miroslav Terbovc, Aleš Vrečko

ČLANI STROKOVNEGA SVETA SLG CELJE: David Čeh, Slavko Deržek,
Marijana Kolenko, Tomaž Krajnc, Rastko Krošl (predsednik), Robert Vodušek



Matjaž Zupančič

Igra s pari

Krstna uprizoritev



Renato Jenček, Dejan Pevčević, Lučka Počkaj, Jagoda

Režiser
Dramaturg
Scenografinja
Kostumografinja
Glasbeni opremljevalec
Lektorica

Matjaž Zupančič
Igor Lampret
Sanja Jurca Avci
Maja Lešnik
Matjaž Zupančič
Kim Komljanec

Igralci
Bernard
Sonja
Vera
Ivan

Renato Jenček
Jagoda
Lučka Počkaj
Dejan Pevčevič, k. g.

Premiera 1. marca 2005

Vodja predstave **Anže Čater** Šepetalka **Zdenka Vodeb** Tonski mojster **Drago Radakovič**
Lučni mojster **Mitja Ščuka** Rekviziter **Emil Panič** Dežurni tehnike **Radovan Les**
Šivilje **Zdenka Anderlič, Janja Sivka, Dragica Gorišek, Marija Žibert** Frizerki **Maja Zavec, Marjana Sumrak**
Odrski mojster **Radovan Les** Garderoberki **Melita Trojar, Mojca Panič** Tehnični vodja **Miran Pilko**
Umetniški vodja **Tina Kosi**

Uhan za uhan na odru pod odrom

Igra s pari Matjaža Zupančiča je igra nepomirjenih in nepomirljivih strasti. Govori o prijateljstvu in ljubezni, prešuštvu, ljubosumju in maščevanju - obenem pa ni, kar je mogoče presenetljivo, melodrama. Avtor jo je označil kot dramo, kar praviloma pomeni igro, v kateri dobro, lepo in resnično (kaj šele spodobno) ne bo postavljeno v narekovanje, temveč pod vprašaj. Njeni junaki so pripravljeni iti dlje, ker mislijo, da je vredno iti dlje, včasih celo do konca. Do konca so pripravljeni iti zato, ker jim gre zares. Ne omagajo pod slapovi solza, niti, recimo, pred vprašanjem, ali je duša sluznica ali mišica (kot se sprašuje Valmont v Kvartetu H. Millerja). Takoj povejmo, da je Igra s pari zelo posebna igra o prešuštvu, saj ne spregovori samo o tem, kdo s kom na odru, temveč tudi o tem, s kom ali s čim med resničnostjo in stvarnostjo - z nepopisno prostodušnostjo in sumničavostjo - skačemo čez plot tudi mi sami, njeni gledalci.

Igra s pari je na prvi pogled zlahka uprizorljiva in zlahka gledljiva igra, polna diskretnega šarma in zapeljivosti. Vse, kar bomo kot gledalci in gledalke investirali vanjo, nam bo hvaležno poplačala. In kamor koli nas bo zapeljala, se bomo znašli v dobri družbi - če ne z drugimi, vsaj s samim seboj - ko, osupli spričo neverjetne zmoglosti prikrivanja njenih likov, utegnemo podvomiti tudi v lastno zmoglost prepoznavanja ... Na srečo gre samo za teater, čeprav ne kakršen koli. Igra s pari je apoteoza igralcev, zgodbe, njene verjetnosti in njenih konvencij, saj je gladkost njene odrske pripovedi v nasprotju z lahkotnostjo našega prepoznavanja. Igra s pari se (po Hodniku Matjaža Zupančiča) zavestno ukvarja z razmerjem zunanje stvarnosti do odrske resničnosti, kar pomeni, da je posebej pozorna do organizacije tistih pogojev, v katerih postanejo najbolj nenavadne reči samoumevne, samoumevne pa osupljive. Tako je tudi igra, ki vprašuje o statusu tega, kar gledamo, o statusu tega, čemur pravimo odrska fikcija, in seveda najprej in predvsem igra, v kateri se običajna večerja štirih prijateljev sprevrže v počasno in srhljivo použivanje vnaprej pripravljenih starodavnih jedi iz dobro in premišljeno uleženih sestavin.

V Igru s pari utečeno vzdušje dveh parov, ki že leta in leta občasno večerjata skupaj, v imenu tihega soglasja o tem, da prijateljstva in ljubezni pač ni mogoče kupiti, zmoti nenavaden pripetljaj: prijateljica Vera na večerjo k Bernardu in Sonji ne pripelje svojega soproga, temveč zavidljivo mlajšega ljubimca Ivana. Bernard ga sprejme s komaj dopustno, odkrito nenaklonjenostjo, češ da ni dolžan biti gostitelj nekemu, ki ni bil povabljen in se je - meni nič tebi nič - znašel tu, namesto njegovega najboljšega prijatelja. Ujedljivost, sarkazem in napadalnost se stopnjujejo, ko se nenadoma razkrije, da Bernard ne brani pravic odsotnega, izdanega in prevaranega prijatelja, temveč prekipeva od nevarno nenadzorovanih izbruhov ljubosumja. Ti izbruhi izvirajo iz dejstva, da je v bistvu prevaran Bernard sam, saj imata z Vero, soprogo njegovega najboljšega prijatelja, že nekaj let razmerje, za katerega naj bi njegova soproga, najboljša prijateljica sedanje srečne ljubice, ne vedela.

Kar je bilo ves čas v zraku, izbruhne kot škandal, ki pa ni edini. Še bomo, v tej igri presenečenj, pohujšani in pohujševani ...

Onstran svoje mojstrsko stopnjevane zgodbe Igra s pari uprizarja veselje zla, katerega veliki pok je davno zagrešeno prešuštvo, trenutke, ko sta bila izdana ljubezen in prijateljstvo, veselje, ki se širi, s planeti, ki se gibljejo po orbitah maščevalnosti in revanšizma. Bi dramatika in gledališče sploh lahko uprizarjala svet, če ne bi govorila tudi o zlu, se pravi o tem, da smo praviloma slabši kot mislimo in se delamo, da smo? Po čem, če sploh, naj sodimo maščevanje: po njegovi silovitosti, ki je nedoumljiva, ker je strast in lahko izniči vse? Po njegovi slepoti, ki je razumljiva, a nedopustna, ker nas ogroža vse? Po sladkosti zadoščenja, ki ga maščevanje obeta maščevalcu, se pravi po neznosnosti užitka drugega? Po pravičnosti kazni, ki jo maščevalec odmerja prestopniku? Ali kar nasploh, po tem, da je maščevanje skrajno nedopustno, ker bi vendar morali odpustiti in odpuščati? Kako to, da sploh še obstaja, ko smo ga vendar razglasili za nedopustno? Mogoče tudi zato, ker je veliko oblik nedopustnega in še več razlag, kaj to pomeni.

Sonja nedopustnega poigravanja s pari, ki sta si ga privoščila njen Bernard in njena najboljša prijateljica Vera, ne more in noče odpustiti. Je njeno maščevanje neizogibno? Bi lahko, tako ranjena, ravnala drugače? Je prizadeto samo njeno samoljubje ali pa so bile podlo izdane tudi vrednote, v katere je verjela bolj, kot si je bilo mogoče kdaj koli misliti? Lahko po njeni ranjenosti sklepamo, kako velika je bila njena ljubezen? Imamo vrednote, ki naj bi dajale našemu življenju smisel, recimo

prijateljstvo in ljubezen, kar tako, zaradi lepšega? Je Sonja tragična, ker verjame, da temu ni tako in da temu ne bi smelo biti tako? Se je Bernardu in Veri navsezadnje zgodilo kaj drugega kot njej sami, takrat ko je našla uhan? Kakor koli: Matjaž Zupančič prav z likom Sonje pod tenko plastjo kulture in onstran zdajšnjega trenutka za hip razpre neizmerno, htonično podpodje naše civilizacije, čas med neskončnim in pravičnim povračilom ter med odpuščanjem in spravo, med katerimi so, če se ne slepimo, minila tisočletja, a se vanje znova in znova vračamo.

Igra s pari Matjaža Zupančiča poteka na odru pod odrom, v podpodju. Tako je prostor, v katerem se odigrava, hkrati dejanski in simbolni, tak pa je tudi naš položaj, položaj gledalcev, ko se na koncu kletnega hodnika, kamor nas popeljeta režiser in scenografka, znajdemo v tem prostoru, prostovoljno in iz oči v oči z igralci, pripravljeni, da se pustimo bolj ali manj vplesti v dogajanje. Povabljeni smo v zasebno, Sonjino in Bernardovo stanovanje, v katerem smo nekakšni napol gostje, zgovorni zgolj s svojo navzočnostjo, povabljeni tako rekoč k mizi, ne pa tudi k večerji. V zameno zanjo bomo o njeni jedcih izvedeli več, kot smo si kdaj koli upali pomisliti ... Medtem ko bodo oni uporabljali večerjo in tudi eden drugega, jih bomo mi, ki hočemo biti zraven, požirali z očmi, in medtem ko bodo oni igrali svoje vloge, bomo svoje odigrali tudi mi, gledalci: nekje med očitvidci in voyeurji, vloge, od katerih vsaka izpolnjuje svoje natančno določeno poslanstvo tisočeri oblik, ko si, recimo, hoče v labirintih srca, spletk in strasti do sitega napasti oči, ko hoče ubežati, reči to je to ali to ni to, ko hoče videti, da bi vedela, ali gledati, da bi spregledala, ali enostavno vprašati, od kod in do kod ...

Prostor Igre s pari je zasnovan tako, da ne bomo, kjer koli bomo sedeli, nikoli videli vsega: privilegirano bomo zraven, ne da bi imeli pregled nad celoto, kar nas bo mogoče begalo in navdajalo z blagim nelagodjem, ki pa je nujno: kakor hitro smo namreč vpleteni, izgubimo možnost, da bi bili nad stvarmi. Ves čas nas po malem skrbi, da ne bi spregledali česa, kar je bistveno. Toda: kakor hitro smo znotraj, smo zapravili možnost, da bi bili zunaj. Kakor hitro smo vpleteni, težko ostanemo neprizadeti, čeprav si prizadevamo, da bi ohranili mirno kri. Lepo je biti kul, imeti stvari pod nadzorom in se zaklinjati, da se ne bomo pustili spraviti iz tira in iz ravnotežja ... dokler nas ne zajame vrtoglavica. Kajti nekatere reči lahko doumemo šele takrat, ko smo vpleteni vanje.

»Če me pogled ne vara,« se je glasila priljubljena krilatica baroka, tistega, ki je bil obseden z razmerjem med stvarnostjo in iluzijo, ki si je izmišljal lažna okna, lažno

simetrijo, tistega, ki je ljubil iluzionizem in veličastnost iluzije, njeno vseobsežnost, njeno globino, njeno prepričljivost, možnost njene manipulacije in njeno manipulativno moč. »Če me pogled ne vara, vidim stolp.« pravi na začetku neke znamenite igre, ki govori o moči iluzije, mladenič, za katerega se kmalu izkaže, da ga pogled ni varal, saj je tam, kamor se je prikotilil, zares stolp, obenem pa se tudi izkaže, da je pogled varal nas: mladenič je v resnici preoblečena mladenka, igra pa ima naslov Življenje je sen.

Igra s pari je, kot rečeno, tudi gnoseološka drama, tista, ki jo gledalci v gledališču po malem zmeraj doživljamo znotraj običajne dvojne utaje, ko vemo, da ni res, se obenem delamo, da ne vemo, da ni res, in se hkrati še pretvarjamo, da je, pri čemer se stakneta igralcev in gledalcev znameniti kakor da in če bi ... ki nam v tej igri molče zastavljata tudi vprašanje o tem, kaj pravzaprav gledamo in kaj vidimo.

»Gledam, torej sem,« se glasi priljubljena krilatica naših časov. Ker gledam, vidim. Ker vem, da sem pri gledanju odvisen od tega, kar mi pokažejo, sumničim. Ker sumničim, sem ... tako nekako se glasi osnovna mantra sodobne informacijske družbe, v kateri našemu pogledu nastavljajo tisto, kar hočejo, da bi nam nemudoma in najprej padlo v oči. Radi bi, da bi tisto, kar nam najprej pade v oči in naj bi bilo očitno, za nas postalo tudi samoumevno. Tudi Igra s pari si zelo prizadeva, da bi nam to, očitno, takoj in najprej padlo v oči. Zelo se potrudi da bi nam uprizarjala to, kar naj bi bilo očitno, čeprav ne zato, da bi postalo samoumevno, temveč narobe: hoče nam namigniti, da tisto, kar nam najprej pade v oči, marsikdaj ni samoumevno.

Če bi igro in protiigro v tej, najnovejši igri Matjaža Zupančiča poenostavili, bi lahko rekli, da gre za spopad med tistimi, ki jim gre (preveč) za hec, in tistimi, ki jim gre (preveč) zares; natančnejše, med tistimi, ki bi se radi zabavali na račun onih, ki jim gre zares. Ker je tovrstne zabave na svetu nedvomno preveč, je vse drugo v tej zgodbi le natančna, verjetna in konsekvantna izpeljava igre, ki se konča v kočljivem ravnovesju, ob katerem si moramo odkrito priznati, da žrtev in storilcev nismo najboljše prepoznali. Ker nekaj ni čisto v redu z našo zmožnostjo razlikovanja (med dobrimi in zlimi, med našimi in nenašimi, med škodo in koristjo), zmožnostjo, ki nam je dana, da bi preživeli in se orientirali v prostoru, ki ga naseljujemo, ni slabo, če je kdaj pa kdaj v igri tudi naše prepozna(va)nje.

Estetski učinek, ki ga je uporabil Matjaž Zupančič v Igrah s pari, imenujemo zdr s neskončno. Njegov namen je, da nas postavi na trdnejša tla kot so tista, na katerih običajno stojimo.



Lučka Počkaj, Jagoda, Dejan Pevčević

Enak prijem je (med drugimi) uporabil tudi Calderon v svoji igri Življenje je sen. Znotraj igre v igri nam omogoči tisto, kar je (po Huisingi) sestavni del dobre igre: vrtoglavo. In gnoseološke drame, drame spoznavanja in prepoznavanja, ni brez vrtoglavo. Šele z njeno pomočjo lahko občutimo bliskovito naglico, ki nam spodmika tla pod nogami, ko se komaj razkrite utvare druga za drugo sestavljajo v nove, sami pa nezadržno drsimo v prepad, zgroženi in nemočni, voljni in mehki kot v sanjah, brez možnosti nadzora, kot Alica, ki mehko zdrsne v svojo srhljivo čudežno deželo.

V stvarnosti se marsikdaj zaman ubadamo z vprašanjem, kako naj se sestavimo, da bi se izkopali iz te, prej srhljivo kot pa čudežno nedoumljive dežele. V gledališču pa to vemo zmeraj in zanesljivo: ven bomo odšli po natanko tisti poti, po kateri smo prišli noter.

Mogoče se nam bo razkrilo, da je tista, ki naj bi si zaslužila naše največje sočutje, Sonja, za svoj nezavidljivi položaj prevarane žrtve je osupljivo poskrbela sama, brez naše pomoči. Mogoče se nam bo zdelo, da je naklonjenost, ki smo jo investirali vanjo, v določenem smislu odveč ... Če bomo z njo delili zmago, bomo mogoče zaslutili, da je bridka, in če je ne bomo, bomo vedeli, da smo svojo privoščljivost namenili napačni junakinji. V obeh primerih pa si bomo morali znova priznati, da opredelitve, ki jih običajno radi stresamo iz rokava, niso tako preproste.

Če mislimo, da nas ta igra nagovarja kot rahločutne, bomo njen konec doživeli naravnost katarzično ... če pa nas bo nagovorila kot neprizadete oziroma trdno zasidrane v prepričanju, da nas ni mogoče zlahka vplesti, nas utegne konec pretresti iz povsem drugačnih razlogov. Ves čas sem vedel(a), si bomo rekli v prvem primeru in mogoče: kako, da nisem spregledal(a), v drugem primeru, ko ne bomo mogli tajiti, da smo bili vpleteni, čeprav nismo hoteli biti. Tako Matjaž Zupančič nagrajuje našo rahločutnost, nagrajuje pa tudi našo željo, da bi ohranili nadzor nad stvarmi in postavili višja merila tistim, ki nas znova in znova skušajo povleči za nos.

Odločilnega pomena pri tem je seveda vprašanje (kot pravi na nekem mestu eden od sodobnih teoretikov umetnosti, Groys), kako lahko prepoznamo iskrenost drugega, kdaj in zakaj verjamemo, da je drugi - tukaj in zdaj - iskren. Kajti: iskrenost v naši kulturi ni v nasprotju z lažjo, temveč s samodejnostjo in ustaljeno utečenostjo, z natančno tisto zafukano rutino, nad katero benti Bernard.

V svetu Zupančičeve dramatike

(dramaturški esej o štirih dramah)

Čprav število dramskih besedil, ki prispejo vsako leto na razpis za Grumovo nagrado, govori o navidezno »normalni« produkciji sodobne slovenske dramatike, pa je med besedili, kot lahko beremo v časniških poročilih in kritikah, le malo takih, ki preživijo čas svojega nastanka. Zato smemo govoriti ne toliko o upadu zanimanja za pisanje dramatike, marveč predvsem o upadu kvalitete, kar je, nenazadnje, povezano z nekim drugim problemom, uprizarjanjem te dramatike na domačih odrih. Po »zlati« dobi slovenske dramatike v poznih šestdesetih in sedemdesetih in enako »zlati« dobi uprizarjanja teh del na poklicnih in eksperimentalnih odrih, je predvsem na prelomu stoletja prišlo do določenega zatišja, ki je zanimanje tako avtorjev kot bralcev premaknilo na področje kratke proze in romanopisja, saj je slovenska sodobna izvirna dramatika počasi, a vztrajno izginjala z repertoarjev poklicnih gledališč. Dramatika tudi ni, kot so pričakovali nekateri gledališki eksperti, postala »politična tribuna par excellence«, prostor udejanjanja problematike, kakor zadeva »polis« in njegove prebivalce, dramatika tudi ni prostor, ki bi v prelomnih časih zaznamoval najbolj pomenljive družbene situacije in probleme ter prikazal tiste problemske sklope, za katere je značilno, da lahko najbolj natančno, nazorno in tudi umetniško kredibilno spregovorijo o »resnici časa«, njegovem »kolektivnem duhu«, a tudi o travmah, problemih in skupinskih zagatah, pred katere je postavljen narod. Morda so bili s tem, ko je dramatika ostala na obrobju »političnega« dogajanja, razočarani tudi gledalci, ki so dobili le malo del, v katerih so se lahko prepoznali kot del zgodovinskega procesa; mnogo več je bilo (plehke, poceni) zabave, šaloiger in burk, ki so kmalu utonile v pozabo.

Med redkimi dramatikami, pri katerih smemo govoriti o notranje sklenjenem razvoju, oblikovani dramski poetiki in specifičnem izrazu, je Matjaž Zupančič. Ker je Zupančič tudi režiser, lahko svoja dela sam preizkuša, ne le kot dejanski inscenator na odru,

marveč tudi v sami idejni zamisli, v zasnutku drame, v tistih občutljivih fazah, ko »besedilo« postaja »scenska predloga«. Učinkovitost njegovih dialogov, provokativna izpostavljenost zapletov, vrsta inovativnih mizanscenskih rešitev in zapletena narava njegovih dramskih oseb kažejo, da ni samo dramski pisatelj, marveč vedno tudi analitik njihovih kronotopskih realizacij na odskih deskah.

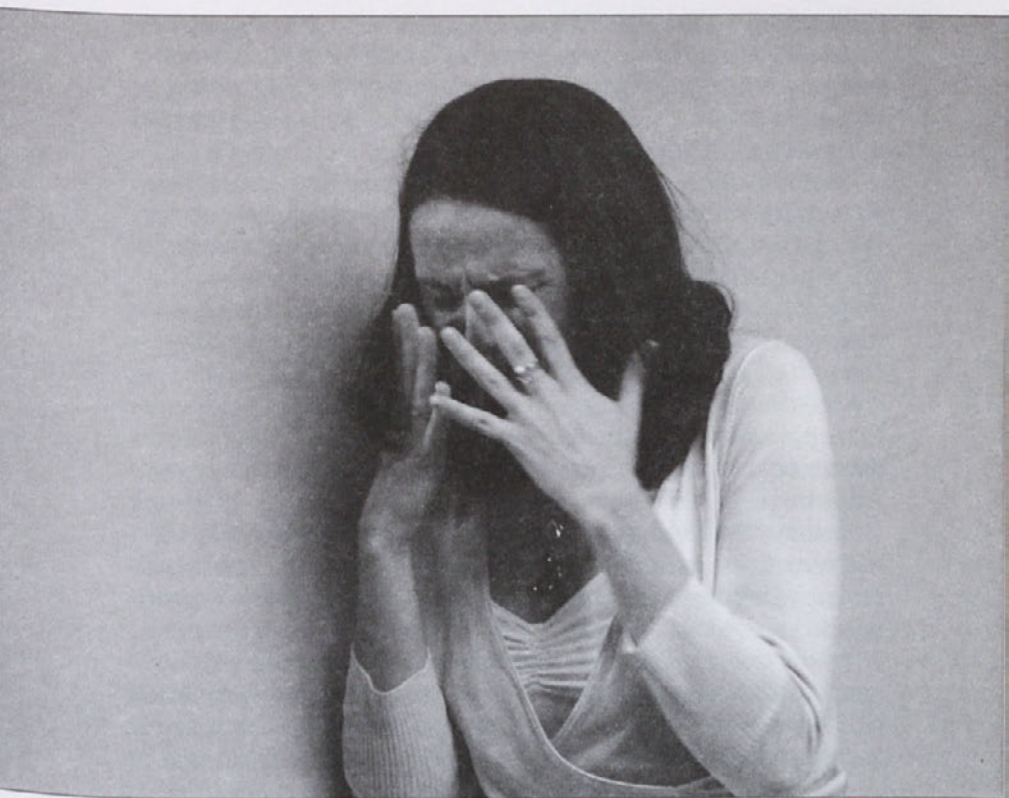
Njegova dramatika, posebej štiri besedila, izdana v posebni knjigi (M. Zupančič, Štiri drame, Cankarjeva založba, Ljubljana 2004) ustvarjajo podobe sveta, ki so vredne posebnega razmisleka, saj v njih lahko ugledamo tudi nekatere značilne probleme sodobne evropske dramatike. Ta dramatika je prav tako izgubila veselje z uprizarjanjem »velikih« in »usodnih« tem, ni več ogledalo zgodovine v njeni panoramski različici, vedno bolj se loteva tistega, kar je bilo prej skrito, v dramatiki pa rezervirano za komedije, posebej trivialne ali k trivialnosti nagibajoče se različice »popularne« dramatike. To dramatiko zanimajo tako marginalci, ljudje iz podtalja, stigmatizirani, ranjeni, socialno šibki posamezniki ali skupine, kot tudi tisti, ki v tem obrobem svetu izzivajo spore in spopade, ekstremisti in silaki vseh vrst, ljudje, ki so takoj pripravljeni verbalno nasilje zamenjati s fizičnim. Posebna kategorija so »zgube« (»loserji«), ljudje, ki ne uspejo realizirati svojih ciljev, ki samo životarijo, ne glede na to, ali se tega zavedajo, ali pa so prepričani, da je tak način življenja vendarle uspešen in človeka vreden »podvig«. To dramatiko zanimajo tudi tisti ljudje, ki o sebi ne vedo ničesar, ki se ne vrednotijo, ki torej niso klasični junaki ali vsaj njihovi zametki.

V sodobni evropski dramatiki se vsi elementi, od nasilja, stigmatizacije in marginalizacije, do absurdnih situacij, ki jih producira in reproducira družba s svojo tehnološko zmogljivostjo, a duhovno revnostjo, prepletajo v novi tok »prikaza«, v katerem je gledalcu prepuščeno, da se sam odloča, če se sploh lahko še odloči, saj je manihejska slika sveta dobrega in zlega zabrisana, popačena in/ali nadomeščena z variacijami na teme, ki jim ni mogoče določiti vrednostnih parametrov, ker so le-ti odvisni od trenutnega razgledišča opazovalca. Ta opazovalec pa se največkrat, posebej kadar je prikazovana intima z vsemi svojimi deviacijami, spreminja v (ne)prostovoljnega ogleduha in zalezovalca samega sebe, saj je v slehernem od nas želja, da bi prepovedano ali sankcionirano postalo dovoljeno. Dramatika in oder nedovoljeno vsaj za hip spreminjata v dovoljeno, ne da bi pri tem postala klasični substitut resničnosti; v tem je tudi njuna prednost tako pred samo natisnjeno literaturo, filmom, a tudi multimedijskimi variacijami na klasične umetnostne modele.



Dejan Pevčević, Lučka Počkaj, Jagoda, Renato Jenček

Sodobne dramatike ni lahko opisovati, še težje je kvalificirati njene pomenske ravnine, s katerimi stopa pred bralca/gledalca. Za tako trditev je več razlogov. Sveta urejenih, smiselnih, povezanih in hierarhiziranih vrednot, ki so nekdaj urejale medsebojna človeška razmerja (ne vedno na pozitiven način, vendar v veliki večini primerov tako, da so udeleženci vedeli, kaj lahko pričakujejo drug od drugega), skorajda ni več. Zato teh vrednot (njihovih nosilcev, zastopnikov) tudi ni več mogoče videti na odru, ki



Lučka Počkaj

predstavlja, po stari definiciji, ogledalo življenja, kakršno pač je in kakor ga vidijo in doživljajo sodobniki. Slehernik si danes skuša »sistem« ustvariti sam; pri tem se opira na informacije, ki so mu na voljo in so, vsaj navidez »demokratične«, torej dostopne vsem. Vendar pa problem ni pomanjkanje, temveč preobilica informacij, ki skušajo slehernika privabiti v določen krog, a tako, da bi vstop v ta krog pomenil pozabo vseh drugih možnosti, ki sestavljajo svet in življenje. Svet je postal nekakšna

tržnica idej, bolj vabljivih in bleščečih, kot smo si predstavljali, da so ideje sploh lahko vabljive in bleščeče. Vendar za prvim vtisom, videzom, ekranom, »podobo v zrcalu« (kot bi dejali postmodernistični teoretiki) ni ničesar (otipljivega, snovnega), so le umetne sanje, ki se razblinijo v še bolj kruto realnost od tiste, ki sanj te vrste sploh ne pozna.

Matjaž Zupančič je danes zagotovo tisti slovenski dramatik, ki ga ta vprašanja mučijo najbolj neposredno, brez predaha in v vedno novih variacijah. Logika praznega, ubornega sveta, sveta nesmislov, približkov, zasilnih rešitev, mašil in simulakrov, ki se ji skuša izmakniti, a ne tako, da bi jo s široko ibsenovsko kretnjo prekrizal in na njeno mesto postavil model, kakor si ga je zamislil sam, v svoji ekskluzivni osamljenosti vizionarja in hkrati zgolj stečajnega upravitelja tiste velike, a za vedno zaključene zgodbe, o kateri je bil govor na začetku. Zupančič sveta, ki ga prikazuje v svojih dramah in konfliktih, ki rastejo v njih, ne prireja svojim dramaturškim modelom, pa tudi ne išče pojavnih oblik dramskega izraza, ki bi bile »obče«, saj v tako fragmentariziranem svetu vsak pojav, oseba, dogodek ali razmerje postane nekaj neponovljivega, ekskluzivnega.

Današnja dramatika se je, bolj kot kdaj koli prej, v bolj »srečnih« časih, lotila tistega, kar bi smeli imenovati zaodrje, torej prostor, pravzaprav kronotop, v katerega naj ne seže gledalčev pogled. Ker je vse mogoče in ker ima vse svoj umetniški korelat, saj ni tabuiziranih mest, ki bi avtorju prepovedovala, da bi izrekel zadnje spoznanje, je umetnost postala »revna«, njena sporočila, povečini, ne zbujajo nobenih posebnih reakcij. Tisto, kar se je postavilo na njeno mesto, torej instantni simulaker umetnosti, pop kultura, multimedijijski performance, dogodek, v katerem se nič ne zgodi, spremljamo le kot manifestacijo vedno bolj popolne in vedno bolj manipulativne tehnike, ki človeka še vedno (ali vedno bolj) fascinira. Govori in prikazuje mu točno tisto, kar hoče videti, informacija je dozirana z matematično natančnostjo in percepcija je strogo nadzorovana, vodena, manipulirana. Tako imenovana fun society (družba zabave, užitka) je v svoji bleščeči popolnosti pravzaprav najbolj revna oblika in končna postaja človekovega zatajevanja zgodovine in metafizike, pravzaprav metafizično razumljene zgodovine. Proces, ki se je pričel v dramatiki absurda na začetku petdesetih let prejšnjega stoletja, se danes sklepa z dramatiko, ki problematizira poslednje »skrivnosti« absurde dramatike, predvsem človekovo razmerje do jezika, ki se je pomensko izvotlil, ostaja samo njegova povrhnjica, tisto besedišče, ki v svoji preprošči-

ni zaznamuje zagatnost sveta in ljudi, ki nimajo več nobenih metafizičnih ciljev, ampak životarjijo iz dneva v dan. To je tudi jezik javnih medijev, kakor ga povzemajo prej apostrofirani ljudje, ki iščejo varnost v navidezno trdnih in občevaljavnih »resnicah« teh medijev.

Vse to so izhodišča, ki stopajo v razmislek Zupančičevega dramskega diskurza. Tu je najprej osamljeni subjekt, ki je izgubil svojo nekdanjo povezanost z drugimi subjekti, izgubil je svoj smisel za individualnost, ki se hrani iz kolektivnosti. Zdaj je individualnost strogo reducirana na to, da se primerjamo z (virtualnimi) hipotetičnimi modeli, ki jih ponuja medijski moloh: vse, kar odstopa od tam zapisanih povprečij, vse, kar se razlikuje, po barvi, vonju in okusu od prepisanih shem, vsaka »deviacija«, je znamenje za preplah, je nekaj, kar je odklonjeno, zavrženo, ironizirano, v skrajnem primeru tudi kaznovano. Skupina vedno kaznuje odpadnika; če odpadnik ni razpoznaven po svoji individualni drugačnosti, ga skupina ustvari, če je treba, tudi nasilno in mimo vsake logike. V takem svetu človek »ne ve«, kaj sme in česa ne sme, spon-tanosti ni več, ker je vse, kar se dogaja, tudi v največji intimi, predmet občega, javnega diskurza, načrtovanega in vodenega po pravilih, ki jih določajo medijski in marketinški zakoni. Kdor izraža svojo individualnost, posebnost, kdor poskuša misliti s svojo glavo, je kmalu opozorjen, da »izstopa«, če se ne prilagodi čredi, krdelu, povprečnim vrednostim, je sankcioniran, stigmatiziran, izločen in nazadnje tudi »izbrisan«.

Evropska zgodovina, posebej v dvajsetem stoletju, je zgodovina stigem, pogromov in prevzgoj za nedoločljive abstraktne cilje, ki jih predstavljajo domovina, zgodovina, svoboda, danes tudi mediji, uspeh in sreča. Vse to so kategorije, ki jih Zupančič v svoji dramatiki problematizira, kaže na njihovo izpraznjeno sredico in na posledice, ki posameznika zaznamujejo kot izobčenca, če noče sodelovati v igrah pomenov, kakor jih določajo splošne sheme medijsko nadzorovane družbene realnosti.

Taka je prva od štirih dram, Goli pianist ali Mala nočna muzika, podnaslovljena »črna komedija«. V okviru tega razmišljanja nas prvenstveno zanima Zupančičeva rešitev kronotopskih določil. Svet, o katerem smo govorili v uvodu, je v svojem bistvu anomičen, brezobličen; vse je mogoče nadomestiti z vsem; določila, ki so nekdaj opredeljevala dramatiko kot prostor determiniranega kronotopa z osebami, ki so bile v tesni (najtesnejši) korelaciji z določili tega kronotopa, so izginila. Izginila so do te mere, da Zupančiča sploh ne zanima več, kje in kdaj se dogaja njegova igra, ker se, per definitionem, lahko dogaja povsod in ob vsakem času, če je le ta čas naš čas. Tudi osebe



Dejan Pečevič, Renato Jenček, Lučka Počkaj

so označene kot tipusi, kot ekspresionistične dramske entitete. Imajo sicer lahko imena (Zinka, Jolanda, gospa Minka, Edi) ali priimke (Adamovič, Škodlarič, Vrhovrc), označene so lahko s sorodstvenimi razmerji (teta, sestra, mož), vendar so to določila, ki v resnici ničesar ne določajo. Prav zato je dramatik osebe razdelil na dve skupini: ženske osebe in moške osebe, torej po tisti najbolj »naravni« delitvi, ki vodi vse do temeljev te civilizacije, h genezi iz starosvetopisemske pripovedi: Adam, moški, in Eva, ženska.



Zupančič si dovoli radikalni in usodni obrat: resničnost, ki je nekdaj navdihovala umetnost in bila v njenem diskurzu »refleks« (kakor koli že razumemo vsebino te besede), je zdaj postala zgolj privid v neki srealnosti (medijsko manipulirani in generirani). V tej srealnosti imajo osebe vnaprej določene vloge, funkcije, usode. Nič ne sme biti spremenjeno ali zamenjano, ne na realni ne na simbolni ravni. Vse je samo navidezni, nesmiselni, prisilni red, zaporedje enakih dogodkov, z enakimi osebami, v enakih časovnih intervalih. Svet je mišnica in kdor noče tega priznati, je najmanj čudak, še bolj verjetno neprijetna zgaga, na koncu zoprni in trmoglavi vsiljivec, s katerim je treba opraviti po hitrem postopku. Soba, v kateri bivajo goli pianisti, mora biti vedno enaka, enaki so rituali, ki vodijo življenje, rituali medčloveških odnosov, rituali zgodovine in sedanjosti, za kar skrbijo vse osebe z Vrhovrcem in Škodlaričem na čelu. Oba protagonista nista predstavnika neke represivne strukture, sta represivna struktura zato, ker pač sta ob določenem času na določenem kraju. Njuna žrtev je pianist, prišlek Adamovič (že njegovo ime/priimek je simbolno, saj vodi k prvemu človeku, Adamu, golemu človeku, čigar človečnost je njegova bit, ne njegova preobleka, eksistenca), človek, ki hoče živeti svoje življenje, svoje intimno življenje, a postane žrtev zdravega razuma, ki je razpredel svoje niti nad vsemi življenji. Adamoviča družčina v seriji tragikomičnih, črnih in obešenjaških sekvenc, ki v svojem bridkem humorju ves čas skrivajo zrna resnice, pravzaprav podoba, ki s svojimi izrastki strahljivo štrli v gledalca, smejočega se lastni ujetosti in omejenosti, pripravi do skoka skozi okno (natanko tako, kot so to storile vse žrtve pred njim). Vendar se tokrat družčini zalomi: tokratni Adamovič se izkaže za peklensko bitje (Adamovič: Hoteli ste vraga, zdaj ste ga pa dobili. Kdor čaka, dočaka!), je nepričakovana prekosežnost njihovih najbolj zlobnih nakan, manipulacij in perversij, je utelešenje njihovega bestialnega nagona, ki biva pod navidez polikano in umirjeno meščansko prevleko.

Zupančičeva vizija je nedvoumna: zlo, ki se razrašča pod plaščem družbene determiniranosti in priseganjem na konvencije, katerih vsebina je meglena, dvoumna in represivna, nenadoma izbruhne v vsej svoji neobvladljivosti. Takrat se razpočijo lupine videzov, ki jih Zupančič tako skrbno gradi z replikami, v katerih so v ospredje postavljene šablonske, frazerske vsebine, konvencionalne puhlice in lažni sentimentali, kakršne zmore zapisovati rumeni tisk. Prazne besede, fraze, ki ne povedo nič, razen tega, da je tisti, ki jih izreka, ujet v stereotipe marginaliziranega srednjestojstva, se nenadoma izkažejo za usodne pomote, ki so ljudi pripeljale v past. Vendar ni najbolj



moreče dejstvo, da se v tem svetu dogaja latentna represija nad »drugačnimi«, bolj nas mora skrbeti organska povezanost krvnikov in žrtev (problem, ki ga odpre Župančič v svojih prvih dramah, zbranih v prvincu, Izganjalci hudiča, Ljubljana 1993, poleg naslovne drame še Slastni mrlji in Nemir), dejstvo, da so žrtve enako potrebne za obstoj krvnikov, kot krvniki za obstoj žrtev. In če smo še bolj natančni: medijska manipulacija, ta »vrhovni kriterij« sodobne manipulirane resnice, posveča več pozornosti krvnikom kot pa njihovim žrtvam; medijske zvezde so prvi, drugi le njihov nujni dodatek.

Igra Hodnik je podnaslovljena kot »drama«. Že uvodna opomba opozarja, da je dramatika zanimala notranja struktura tiste skrajne medijske manipulacije z nevednimi in naivnimi ljudmi (tistimi, ki v oddaji sodelujejo in tudi z gledalci, zaradi katerih so oddaje narejene), ki so utelešene v ogleduških oddajah tipa »reality show«, kakršna je Veliki brat (Big Brother). Predmet teh oddaj je izgubljena, bolje rečeno do kraja brezobzirno, komercialno izpostavljena, razgaljena človekova intima, ki mora – tako zahtevajo snovalci oddaje – pokazati gledalcem teve kanala vse, tudi svoje koitiranje in izločanje fekalij. Takšna razgaljenost zahteva, tako govori Max, predstavnik televizijskega kanala (kasneje se izkaže, da bolj kapitala, ki stoji za vsem, človek, ki je tudi sam žrtev manipulacij), »celega človeka«; junak je zdaj tisti, ki uspe iti ne le preko drugih, marveč preko sebe, svojega bistva, svoje osebnosti. Največja »zmaga« udeležencev reality showa, ki jo Maxovi gospodarji nagrajujejo, je samouničenje osebnosti. Tako se izkaže v oddaji, ki ji dramatik uspe priklicati najbolj dramatične, srhljivo realistične detajle medsebojnega »boja« (za slavo, za denar, za to, da bi neki anonimus, neki v množici izgubljeni »nihče«, postal nekaj, »medijska zvezda«, ljubljeneц publike, človek s pedigrejem), v katerem ni nikakršnih zavor in predvsem nikakršne solidarnosti ali medsebojne milosti.

Kar nam prikazuje dramatik, je klinična slika sveta, v katerem je manipulacija vsakogar z vsakim postala edino vrhovno vodilo. Vendar je manipulacija, podobno kot je nasilje v Golem pianistu, skrito pod plašč nekega čudnega, a vseeno zelo intenzivnega »interesa« za dobrobit drugega, zastrta, nihče pravzaprav ne ve, kako je manipuliran, kdo je njegov rabelj in čigava žrtev v resnici je. A najbolj grozno je, da je manipulacija dvojna, trojna, pomnožena: nihče ne ve, kdo bo zmagovalec in na koncu se izkaže, da ni zmagal tisti, ki je igral svojo igro skladno s predpisanimi pravili, marveč tisti, ki ga zahteva publika, osebek, ki je všečen publiku, s tem pa prinaša, skozi rating gledanosti, kapitalu, ki se reklamira, dobiček. Človeku ne pomaga več

niti to, da se do kraja razgali, razčloveči, medijska manipulacija je usoda drugačne vrste, pervertirana usoda v svetu brez vrednot, kakršne so oblikovale to civilizacijo.

Bistvo Zupančičeve dramatike je prikazovanje tistih videzov, ki nastajajo kot rezultanta manipulacij z ljudmi, za katere smemo reči, da še verjamejo v dualistično podobo sveta: na eni strani je »resničnost«, na drugi njen odsev, refleks, »podoba resničnosti«. Povprečen pripadnik te civilizacije je - smeli bi zapisati že kar genetsko - sposoben nagonso razlikovati resničnost od njenih varljivih podob, odbleskov. Vsaj zdelo se je tako. A ko gledamo, kaj se dogaja z ljudmi v Hodniku, in Hodnik ni nobena izmišljaja ali literarni konstrukt s fantastičnimi, fantazijskimi nastavki, se nam zazdi, da je glavna, najbolj tragična (morda zgolj samo še dramatična) razsežnost tega dramskega prikaza, sporočilo o zadnji človeški slepoti, nesposobnosti razlikovanja resničnosti in njene zrcalne podobe. Za Hodnikom dobesedno ni ničesar več, le groza neobstajanja ali neobstajanje groze. V vsakem primeru pa se je vse človeško potrošilo, ostaja samo videnje, »drama«, golo dogajanje.

Hodnik je tako rekoč paradigmatško besedilo na »javni« ravni samorazgaljanja ljudi, medtem ko je naslednja igra, Igra s pari (tudi podnaslovljena drama) prenos celotne problemske sheme v intimo, zasebnost, v odnos moškega in ženske, pravzaprav dveh moških in dveh žensk. V igri, ki se najprej zapleta kot klasična igra varanja, kot skoraj komedijski zaplet, ko v igro vstopi novi igralec, Ivan, za katerega pa se, spet v tragikomičnem razpletu (kjer znova ne manjka »črnih« humornih domislic, enega od temeljnih vsebinskih konstituentov Zupančičeve dramatike) izkaže, da sploh ni tako tuj in neznan, kot se nam zazdi ob prvih prizorih in replikah. Tenka meja med tistim, kar je res (ker nam tako izgleda), tistim, kar je res (ker se nam tako zdi, ker nam naša izkustva tako govorijo) in videzi (ki imajo največkrat podobo nečesa resničnega, nečesa, v kar ne smemo in ne moremo veljavno podvomiti), se kar naprej upogiba in prestavlja, kar naprej se pred našimi očmi dogaja nekaj, česar nismo pričakovali:

Ivan: Povej mi

Sonja: Kaj?

Ivan: Je bilo tako, kot si si predstavljala?

Sonja: Nikoli ni tako, kot si predstavljáš.

Ivan: To pa zveni razočarano.

Nič ni resnično, ker je vse resnično. Stavek zveni obrabljeno, vendar dobiva pri Zupančiču njegova vsebina novo podobo. Potem pa ostane človeku zgolj raz-očaranje,



Renato Jenček, Lučka Počkaj, Dejan Pevčević, Jagoda

se pravi vrnitev v še krutejšo stvarnost, kot je tista, ki si jo pripravimo v naših predstavah o svetu ali ki je predmet manipulacije. Življenja ljudi ne določajo vrednote, med katerimi so tudi »prepovedi«, marveč zgolj poljubnost in zamenljivost členov (recimo v neki intimni, erotični zvezi, celo med gospodarji in hlapci ali krvniki in žrtvami), njihova nenehna nadomestljivost z nečim, kar prav tako ne temelji na vrednoti. V tako oblikovanem svetu, ki dovoljuje vse, a se hkrati obnaša, kot da še vzpostavlja

hierarhije vrednot, ni mogoče nobeni stvari več določiti njene »vrednosti«.

Prvi par, Bernard in Sonja, živita, kakor lahko izvemo že iz njunih prvih replik, prazno in naveličano življenje zakoncev, ki sta porabila vso »kemijo erotizma«, zdaj jima ostajata naveličanost, dolgčas in večno ponavljajoče se zbadljivke. Pričakujeta pa drugi par, Vero in Aljošo. Vendar sledi presenečenje: namesto Aljoše se pojavi drug Verin partner, Ivan. Ivan je dosti mlajši od vseh treh. Njegov nepričakovani prihod še posebej razburi Bernarda, ki mladega moža in Verinega ljubimca očitno ne prenaša, zato ga ves čas provocira in hkrati nevljudno spominja na Aljošo (*Bernard: Lahko bi rekel, da smo bili vsi skupaj ena velika družina. - ko omenja Aljošo*). Njegove provokacije se posebej zaostrijo, ko ženski odideta v kuhinjo. Tudi v nadaljevanju se pogovor navidezno pleče po površini, a v resnici se vedno bolj zaostri, še posebej zaradi naraščajoče Bernardove zajedljivosti. nenadoma je Ivanu dovolj in od Vere zahteva, da pove resnico. Vera na koncu prizna, da ima že tri leta, od skupnega letovanja na Kreti, razmerje z Bernardom; to dejstvo pojasnjuje Bernardovo ljubosumno obnašanje. Sonji se v hipu sesuje svet, še posebej, ker se Bernard ne da poraziti, ampak se v svojem besu skuša maščevati obema ženskama, prevarani ženi in ljubici, ki ga je zapustila: *Bernard: Dobro te poznam, lepotička. Ti si takšna kot jaz. Za to mizo smo sedeli, vsi štirje, z angelskim nasmeškom si jedla jabolčno pito svoje najboljše prijateljice in mi zraven pod mizo odpenjala šlic. Takšna si ti.*

Vsa kruta resničnost pa da moči Sonji. Najprej zahteva od Bernarda, da izgine iz njenega stanovanja, stanovanja, ki ga je dobila od svojega očeta, nato ga zasmehuje, ker ga Vera ne mara več in si je našla mlajšega in lepšega. Zdaj znova izbruhne Bernard in prizna, da so ga, po petnajstih letih, v desetih minutah vrgli iz službe. Sonji se nič bolj ne smili in prisili ga, da odide. Tudi Vera in Ivan hočeta oditi, a ju Sonja zadrži. Počasi razpleta svoj načrt, ki se zdi najprej povsem nedolžen, a se na koncu zaostri v veliki finale: ni samo Bernard varal Sonje z Vero, tudi Sonja vara Vero z Ivanom. Na kocu zmedeno Vero skorajda vržeta preko praga. Ostaneta tista, kot v Laclosovih Nevarnih razmerjih, ki nimata nikakršnih predsodkov, vidita le sebe in svoj užitek. In dramska struktura spet kliče pred nas družbo užitka, ki se razpreda vsenaokrog.

Četrta igra, »absurdna komedija« Bolje tič v roki kot tat na strehi (ni mogoče spregledati, da Zupančič pogosto uporablja »ljudske modrosti«, pregovore in reke, bodisi v originalni obliki, bodisi ironično prirejene neki novi stvarnosti postinformacijskega in tranzicijskega sveta, v resnost modrosti vnaša igrivost nekega konkretnega

trenutka), se prav tako kot vse tri pred njo, s postavitvijo razmerij med osebami, s svojim zapletom in potekom dogajanja, ukvarja z osamljenim in nesrečnim človekom. Pred nas postavlja junake, ki nimajo nič, a hočejo vse, le tega ne vedo, kako prazno je njihovo življenje, ki ustvarja vse njihove nesreče in duševne poškodbe. Komedija preplete dva para, Brkiča in Banoviča, poklicnega vlomilca in njegovega mlajšega varovanca in pomočnika, sicer študenta filozofije (!) ter »večna neuresničena ljubimca«, profesorja filozofije Davorina in njegovo potencialno ljubico Klaro, ki jo Davorin privlači bolj s svojim intelektualnim žargonom kot telesno pojavnostjo. Komedija se dogaja na dveh prizoriščih, »absurdnem«, v neki gostilni ali kavarni, za katero ne vemo, ali je odprta ali ne, ali je sploh gostišče ali samo zbirališče sumljivih tipov; vodita jo brata kuharja, tako podobna drug drugemu, da še sama sebe ne razločujeta, in »realnem«, stanovanju Davorinovega prijatelja Jeriča, ki je Davorinu posodil ključ za ljubezenski sestanek; v njem se komedija tudi zaplete in na koncu skoraj ludistično tudi razplete.

Spet je pred nami značilna pomenska struktura, ki označuje Zupančičev pogled na svet in človeka. V tem svetu ni ničesar, kar bi imelo pomen zanesljivega in trdnega označenca, vse se spreminja glede na optiko, ki jo nekdo uporablja in glede na razpoloženje, v katerem se nahaja. Vse je samo obris, privid, videz, nobena stvar ne more biti dolgo časa fiksirana in s tem dobiti statusa nečesa za-resnega. Res, na prvi pogled se zdi, da je pred nami klasični »absurdni komad« (Brkič iz principa noče vzeti svoje pogrešane srebrne ure, ki jo najde v Jeričevem stanovanju, kamor vlomita prav v noči, ki naj bi postala »ljubezenska« noč Davorina in Klare; kuharja morata, ko zaslišita določeno besedo, »življenje« ali »meščan«, avtomatično zapeti kitico iz ljudske pesmi), vendar se kmalu izkaže, da je dramatikova intencija globlja, njegova analiza oseb, krajev in dogodkov pa dosti bolj zapletena. Absurdni svet je v svoji absurdnosti pravzaprav konflikt na poseben način; konfliktnost, ki vodi do »tragičnih« razsežnosti, vodi dejanja (in besede) protagonistov od začetka; v absurdni dramatici ni nič, čeprav se zdi ta trditev najbolj absurдна, prepuščeno naključju, približnosti ali poljubnosti. Zupančičev dramski svet pozna in tudi - ob predpostavljene pozornem branju - natančno predstavlja dve pomenski ravnini, ki oblikujeta dogajanje. Na eni strani so povsem vsakdanji in banalni izseki iz življenja (poklicni vlomilec s svojo logiko, da je tudi vlamljanje pošteno in trudapolno delo ter s načelom »Človek mora biti sam sebi kriterij, Banovič.«, oba »večna« ljubimca, razpeta med

strah, kaj bodo dejali znanci, če ju odkrijejo, in strast, ki je nekaj iracionalnega), tako rekoč podobe našega vsakdanjika, naslikane v detajle in z velikim poznavanjem »logike praznega teka«, ki mu je po večini zapisano tako življenje. Na drugi je neko posebno občutenje, ki sega preko banalnosti vsakdanjosti (nemara celo raste iz nje kot »prečuden cvet« iz trohneče in gnusa polne podlage) in ki agirajočim osebam določa še neko drugo, ne povsem razkrito, v drobne, a silno pomenljive detajle zavito eksistenco. Kot da je sleherni od oseb v svoji prisotnosti tudi na poseben način odsotna, pravzaprav postavljena izven kontekstualnega zapleta, ki ima sicer razsežnosti (bridkega, črnega) humorja z vsemi »komedijskimi« konvencijami vred (npr. norčevanje iz filozofov in filozofije, ki je v evropski komediografiji prisotno od Aristofanovih Oblakov naprej), a tudi z decidirano uporabljenimi namigi na smešno in noro aktualnost, kjer se mešata »visoki«, filozofski slog opisovanja reči in nizka, banalna, pocestna govorica, kakor jo generirajo dogodki v vsakdanjosti. Ker dramatik sestavlja sekvence, v katerih komentira splošne, za komično dramatiko tako rekoč obvezne slabosti s posebnimi, ki nastajajo kot specifični tukaj in zdaj, je potek dinamičen, duhovit in poln drobnih, a pomenljivih obratov. Zdi se, da so vse osebe, kljub svoji povezanosti – tisti generični, ki jo oblikuje sama struktura drame in njenega zapleta, kot tudi oni, ki nastaja na nivoju humorne »nadgradnje« – v osnovi same, prepuščene lastnemu agiranju, ki jih oddaljuje od svetov drugih oseb, ustvarja med njimi strašljive praznine, ki jih ne moreta zapolniti niti poudarjena gostobesednost niti vedno bolj stopnjujoči se ritem dogajanja.

Če je Zupančič v svojih prvih dramskih besedilih, zbranih v knjigi Izganjalci hudiča, v drami Vladimir in tudi v Golem pianistu iz pričujoče zbirke svet opazoval skozi prizmo nenadnega nasilja, smrtonosnega in pogubonosnega za tistega od junakov, proti kateremu se je usmeril kot pervertirana in manipulirana »kolektivna zavest«, če je to nasilje prisotno tudi v Hodniku kot totalna medijska manipulacija (ki je v svojem bistvu tudi smrtonosna za tistega, ki se ga loti kot »objekta«), lahko besedili Igra s pari in Bolje tič v roki kot tat na strehi razumemo kot pomemben premik.

Nasilje je namreč eksplicitna determinacija kritike nekega položaja, v katerega so potisnjene določene skupine ljudi. Ta kritika razkriva – uprizarja, udejnjanja – tisti mejni položaj, v katerem je skrit tudi sodobni nihilizem, postavljen na mesto razkrojenih in odsotnih vrednot, tudi tistih, ki so za življenje v skupnosti esencialne, npr. neka primarna solidarnost z drugimi, toleranca drugačnosti, vera v skupno pozitivno

izročilo, zgodovinski spomin ipd. In vedno se izkaže, da ta poteza ni značilna stalnica samo Zupančičeve dramatike, marveč na podoben način in z variantnimi prijemi biva tudi v drugi mladi evropski dramatiki, ki se je znašla v položaju, drugačnem od vseh poprejšnjih.

Govorimo namreč o prevladi tistih načinov življenja, ki jih postinformacijske tehnike prikazujejo kot nujno alternativo dosedanjim načinom bivanja. To je svet virtualne resničnosti, vendar take, za katero niso potrebne drage in zapletene tehnologije, marveč je – tu pa je past, ki se je po večini ne zavedamo – vsajena v zavest posameznika, za katerega je bilo že povedano, da je oropan tradicionalnih vrednot, da je v svoji samoti ne le osamljen, marveč smrtno prestrašen, zbegan, podoben preganjani živali, ki sluti nevarnost, ne da bi jo znala locirati. Negotovost, ki raste iz te prestrašene osamljenosti (ali osamljene prestrašenosti), dramatik večje vodi proti osebam, ki na eni strani podležejo nerazumnemu nasilju nad svojimi bližnjimi, na drugi pa postajajo v svojem blodenju in logoreji, mešanju razumnega in nerazumnega, predmet komičnega prikaza, vendar takega, v katerem ni mogoče spregledati prvin obešenjaštva, absurda in črnega humorja. Kar ostaja in kar prikazuje tudi Zupančičeva dramatika, v širokem razponu od »skupnosti – skupine« (v Golem pianistu in Hodniku) do »intime – dvojine – posamičnosti« (v Igri s pari in Bolje tič v roki kot tat na strehi), je sposobnost za obrambo, ki jo omogoča smeh, čeprav ne tisti sproščujoči rabelaisevski smeh, temveč njegova temna in grenka različica. Skozi smeh se stvari zmehčajo, postanejo same svoja blažja različica, takšna, ki jo lahko sprejmemo, ker se ji lahko smejemo. Svet ni samo temni blodnjak z ostrimi robovi, je tudi sejmarski šotor z ukrivljenimi zrcali, ringelšpil in železnica strahov. In to je Zupančičevo dramsko dogajanje, ki se nam kar naprej prikazuje kot serija medsebojno povezanih podob (tableauxev), v katerih se nemalokrat ugledamo tudi sami.

Opomba: objavljeni prispevek je krajša redakcija obsežnejše verzije besedila

Matjaž Zupančič



Režiser. Študiral je gledališko režijo in dramaturgijo v Ljubljani in Londonu. V osemdesetih letih prejšnjega stoletja je vodil Eksperimentalno gledališče Glej, kasneje se je posvetil pisanju, režiranju in poučevanju. Njegov opus obsega približno štirideset režij. Je avtor dveh romanov in devetih dramskih besedil (Izganjalci hudiča, Slastni mrlič, Nemir, Ubijalci muh, Vladimir, Goli pianist, Hodnik, Bolje tič v roki kot tat na strehi, Igra s pari), za katera je med drugim dobil tri Grumove nagrade (za Vladimirja leta 1998, za Golega pianista leta 2001 in za Hodnik leta 2003). Njegove drame se v gledališki in koncertni obliki uprizarjajo v Sloveniji, Luksemburgu, Franciji, Poljski, Italiji, Hrvaški, BiH ... Kot režiser in dramatik je sodeloval na osrednjih evropskih gledaliških festivalih (Bonnski bienale, Avignonski festival ...). Matjaž Zupančič je izredni profesor za režijo na ljubljanski AGRFT. Na letošnjih Dnevih komedije mu je strokovna žirija za absurdo komedijo Bolje tič v roki kot tat na strehi podelila nagrado žlahtnega režiserja Dnevov komedije 2005 in nagrado za žlahtno komedijo Dnevov komedije 2005.

Dejan Pevčević



Diplomant ljubljanske Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, na Oddelku za dramsko igro in umetniško besedo, trenutno končuje podiplomski študij dramske igre. Nastopil je v uprizoritvah GO v režiji Dragana Živadinova (v Moskvi, Star City, 1999, prva gledališka predstava v breztežnostnem stanju), Gospod gre na lov v režiji Vinka Möderndorferja (2000, MGL), Supremat v režiji Dragana Živadinova (SMG, 2002), Ohorganizem v režiji Dragana Živadinova (Kapitelj, Ljubljana, 2002), Vedno se kdo izgubi v režiji Zvoneta Šedlbauerja (MGL, 2003), Igre na dvorišču v režiji Alena Jelena (ŠKUC Gledališče, 2003), Gorje pametnemu v režiji Zvoneta Šedlbauerja (MGL, 2004) in v plesni predstavi Matjaža Fariča Bari (Flota, 2004). Nastopil je tudi v naslednjih televizijskih in filmskih produkcijah: v nanizankah Vrtničarji (1999) in Daleč je smrt (2002), v celovečernem filmu Deževanje (2000) in Predmestje (2003) ter dokumentarcih Primož Trubar (2000) in Kitajska medicina (2002). Trenutno se pripravlja tudi na uprizoritev monodrame v MGL.

Maja Lešnik



Kostumografka. Leta 2002 je diplomirala na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani. Od leta 2000 dela kot restavratorka na najstarejših slovenskih freskah v prezbiteriju župnijske cerkve Sv. Martina v Šmartnem na Pohorju. Leta 2002 je začela sodelovati z Angelino Atlagiĉ kot asistentka kostumografije in scenografije pri predstavi Drakula v Drami SNG Maribor. Leta 2004 je z njo kot asistentka spet sodelovala pri predstavah Metamorfoze in Blazinec v SLG Celje. Podpisala se je pod scenografijo za študentska filma Mihe Mlakerja Boš pa mrzlo jedu (2002) in Elektro-orson (2003) ter pod scenografijo in kostumografijo za film Matjaža Ivanišina Vlažnost 81% (2003). Poleg tega je nastopila v glavni vlogi v diplomskem filmu Siene Krušič Figuræ veneris (2000) in v vlogi Jasmine v celoveĉercu Predmestje (2003). Od novembra 2003 do marca 2004 je delala kot slikarka v keramiĉni delavnici v Sevilli v Španiji. Kostumografija predstave Igra s pari je njena prva samostojna kostumografija v profesionalnem gledališĉu.

Nova sodelavka SLG Celje



Kim Komljanec Lektorica. Aktivno deluje na različnih področjih gledališča. V ljubljanskem KUD-u France Prešeren je leta 1995 ustanovila gledališko skupino BUBE, za katero piše besedila, režira predstave in v njih tudi igra. Formalno izobrazbo Filozofske fakultete (smer slovenistika in francistika) nenehno dopolnjuje z delavnici, tečaji in praktičnimi izkušnjami na gledališkem področju. Z institucionalnim gledališčem je sodelovala kot asistentka režije pri M. Kolečnik in Z. Šedlbauerju v Mestnem gledališču ljubljanskem. Za svoje delo je prejela že kar nekaj priznanj: skupina BUBE je dvakrat prejela Linhartovo nagrado za najboljšo predstavo v kategoriji gledališke vizije (2001 in 2002), Kim pa je bila kot avtorica besedila Miss Slovenije ima kratke noge nominirana za nagrado Slavka Gruma (2002), z dvema scenarijema za kratki film pa dvakrat za Grossmanovo nagrado (1998, 2003). Prejela je Linhartovo priznanje za dosežke na gledališkem področju (2003). Poleti 2004 se je udeležila mednarodne rezidence za perspektivne dramatike v gledališču Royal Court v Londonu. Poleg dramatike piše tudi poezijo, za katero je prav tako prejela že nekaj nagrad pri nas in v tujini. V sezoni 2004/2005 se je kot lektorica pridružila ansamblu Slovenskega ljudskega gledališča Celje.

Dnevi komedije 2005



Bolje tič v roki kot tat na strehi Mestno gledališče ljubljansko

Boris Ostan, Evgen Car, Franc Markovčič, Maja Boh, Gaber Trseglav, Slavko Cerjak, Iva Krajnc

Žlahtna komedija Dnevnov komedije 2005 Absurdna komedija *Bolje tič v roki kot tat na strehi* avtorja in režiserja Matjaža Zupančiča v izvedbi Mestnega gledališča ljubljanskega.

Žlahtni režiser Dnevnov komedije 2005 Matjaž Zupančič Za režijo absuradne komedije *Bolje tič v roki kot tat na strehi* v izvedbi Mestnega gledališča ljubljanskega.



Nora Nora Prešernovo gledališče Kranj Darja Reichman, Vesna Pernarčič - Žunič, Borut Veselko, Rok Vihar

Žlahtna komedijantka Dnevov komedije 2005 Vesna Pernarčič - Žunič
Za vlogo Nore 1 v tragikomediji Evalda Flisarja Nora Nora v režiji Dušana Mlakarja in izvedbi Prešernovega gledališča Kranj.

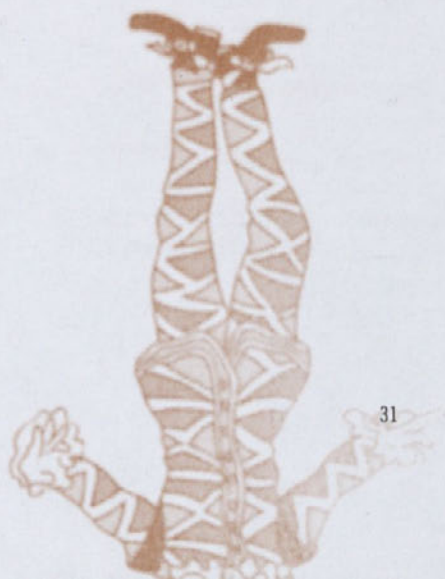
Žlahtni komedijant Dnevov komedije 2005 Rok Vihar Za vlogo Helmerja 2
v tragikomediji Evalda Flisarja Nora Nora v režiji Dušana Mlakarja in izvedbi Prešernovega gledališča Kranj.

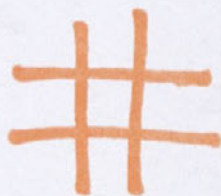
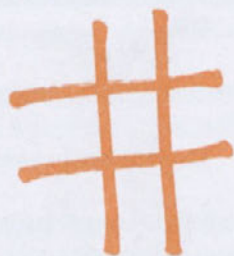
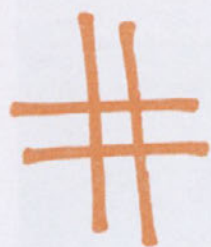


Funny Money! Špas teater Boris Kerč, Matjaž Tribušon

Žlahtna komedija Dnevov komedije 2005 po izboru občinstva

Ray Cooney Funny Money! Režiser Vinko Möderndorfer Špas teater





Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje
Letnik 59, sezona 2004/2005, številka 6
Izdaja Slovensko ljudsko gledališče Celje.
Vse pravice pridržane.

Za izdajatelja Tina Kosi
Urednica Tatjana Doma
Lektorica Kim Komljanec
Fotograf Damjan Švarc
Oblikovalec Matej Dečko
Tisk Grafika Gracer
Naklada 3000 izvodov
Celje, Slovenija, marec 2005

SLG Celje si pridržuje pravico do spremembe programa.

