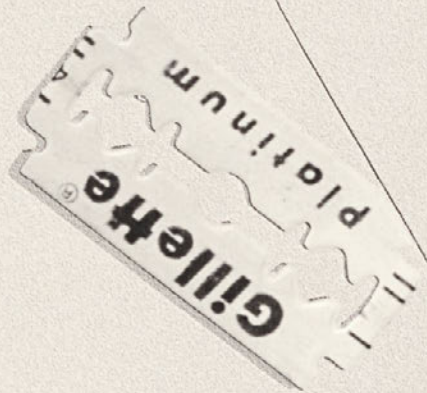


Peter Shaffer: Gorgonin dar



prevod Veno TAUFER

Peter Shaffer: Gorgonin dar
(The Gift of the Gorgon)

režija
dramaturgija
scena in kostumi
koreografija
lektor

Mile KORUN
Janez VENCELJ
Janja KORUN
Tanja ZGOMC
Marijan PUŠAVEC

Živiljenjsko zgodbo dramatika Edwarda Damsona uprizorjajo:

Tomaž Gubenšek
Anica Kumer
Janez Bermež
Stane Potisk
Jana Šmid
Iuna Ornik
Vanja Slapar
Vesna Pernarčič k.s.
Anica Kumer
Tomaž Gubenšek
Jana Šmid

Helena Damson:
Philip Damson:
Katine:

premiera: petek, 18. oktobra 1996

Vodja predstave: Sava Subotič - Šepetalka: Breda Jenček -
Razsvetljava: Rudi Posinek - Krojaška dela: Adi Založnik,
Marjana Podlunšek - Frizerska dela: Maja Dušej - Odrski
mojster: Miran Pilko - Rekviziti: Drago Radaković -
Garderoba: Anelijsa Baranović, Melita Trojar - Ton: Stanko Jost
Tehnično vodstvo: Vali Korošec

Clovek umre. Ni ga več. Konec. S tem se začenja zgodba Edwarda Damsona, dramatika in ekstremista. Zgodba in življenje sta si presenetljivo podobna, oba opredeljuje začetek in konec. Konec življenja se dotika začetka zgodbe.

Gledališče uprizarja zgodbe. Spreminja napisano nazaj v življenje in ~~st~~ tem zaokroža krog koncev in začetkov.

Toda kakšno moč ima gledališče v resnici? Je res postalo zgolj prostor z vrstami sedežev, v kater^{em} posed~~e~~^{ajo} ljudje prekrižanih rok, ali pa je morda v gledališču vendarle ostalo nekaj tiste magične moči, ki jo je imelo včasih. Edward Damson je za svojega življenja to moč iskal, a ostal neizpolnjen, poražen. "Drama je mrtva. Gledališča nihče več ne potrebuje." Potem pa se zgodi čudež.

Prav gledališče ^a znova oživi njega samega. Skozi besede igralcev znova pogleda svet in svet se uzre v njem. A ker je gledališče živa stvar, ker so igralci ljudje s svojimi življenji, ostaja za junaka drame le malo prostora.

Govorim o dramski osebi, o vlogi. Dramatis persona. V začetku samo beseda, napisana na začetku dramskega besedila, pozneje pa ... Za dramsko osebo ostajajo samo besede.

Iz take smo snovi kot sanje, dahnejo Shakespearovi junaki. Besede so še bolj krhke kakor slednje. Prepuščene so na milost in nemilost igralskim ustom in dušam. Potem igralec zaigra. Edwarda Damsona. Dramatika, ki je sam ustvarjal, rojeval junake, osebe, izmišljene ljudi... Zdaj je postal on sam eden izmed njih, plod dramatikove fikcije, nikoli realen, pa vendar prisoten na odru, živ, odgovarjajoč na zgodbo, ki je njegovo življenje. Pa vendar vidimo samo igralca, ki govori njegove besede, edino ostalo za njim in edino, kar on res je. Skozi te besede se dramska oseba vedno znova rojeva in prenavlja, zato imajo te besede posebno moč. Moč drame, če hočete. Sposobnost, da oživijo in da oživljajo. V čem je njihova sposobnost obujanja? Enake besed so, kakor tiste, ki jih zapiše strogo racionalen znanstvenik. Pa vendar njegove be-

sede samo opisujejo, nikakor pa niso žive. Dramska beseda pa je prav to, živa in povsem neopisujoča. Besede, ki jih zapiše dramatik svojim osebam, od tistega trenutka pripadajo samo njim. Ne govore o ničemer več. Postanejo samo izgovorjeno nekih oseb - dramatis personae.

In postanejo te dramske osebe same.

Seveda dramatik zapiše tudi drugačne besede, tiste opisne, didaskalijske. A te so zgolj opis in kot za opise velja nasploš, nezadovoljive. "Ali veste, kaj počne dramatik? Povzroči, da vidite s svojimi ušesi, da vidite besede," citira Edward Damson svojega sina Philipa. Samo skozi svoje besede se lahko razvije dramska oseba v odrsko. Njene besede omogočijo, da igralec v njih uzre človeka, četudi izmišljenega, ga spozna in za nekaj časa postane njegov odsev.

Gledališče ni samo zrcalo tega sveta, ogledalo družbe. Skozi sodobno dramatiko in gledališke estetike je to svojo funkcijo že zdavnaj preseglo, če ne celo opustilo. Gledališče je postalo nov svet, a še vedno človeški - človečen. A eno je vseskozi bilo: odsev nekih bitij, nekih ljudi, ki živijo v besedah dramskih junakov. Sleherni igralec je drugačno zrcalo drugačne osebe. Ena dramska oseba lahko zaživi skozi več interpretov. In vsakič je drugačna, kajti kljub oživljajoči moči njihovih besed, te besede zvenijo vsakokrat nekoliko drugače. Vsakemu gledalcu prav tako kakor vsakemu igralcu. Tako ena oseba, ki se rodi v dramatiku in ki zaživi v zapisanih besedah, v trenutku, ko te besede postanejo lašt drugih ljudi, postane več kot ena.

Kdorkoli odigra ali vsaj prebere besede Edwarda Damsona, dobi o njem novo podobo, drugačno od tiste, ki jo je imel nekdo, ki je te besede bral pred njim. Prav v tem je tudi živost dramskega besedila, kajti besede lahko ustvarjajo podobe in te so žive, zmeraj. Tako, kakor slika ni samo določena količina barve na določenem mestu, ampak vedno kaže neko podobo, četudi abstraktno, a vendar dojemljivo, kakor glasba ni samo nihanje zraka na različnih frekvencah, ampak se lahko smeje, joče, pripoveduje, stiska, celo grozi, tako tudi besede niso zgolj zapisi glasov, razporejeni po navadnem ali posebnem papirju, napisani z rdečim ali modrim črnilom, z roko ali strojem, ampak ~~xx~~ rojevajo v vsakem, ki jih odprto bere, podobe junakov, njihovih stisk, njihovih strasti in dilem.

A če so te podobe drugačne pri vsakem, do kogar besede sežejo, komu potem pripadajo? Je moje videnje Edwarda Damsona res tudi Shafferjevo ali pa nemara pripada šmo meni. Dilema postane očitnejša pri igri. Igralec igra, se igra s podobo in jo igra skozi svojo podobo. Tako postane naenkrat Hamlet razigran mladostnik, drugič postaran tridesetletnik,

potem je spet mitični junak in kdaj drugič skorajde človek z ulice. Vsakič nova podoba. Komu torej potem pripada podoba Edwarda Damsona? Njemu samemu, tistemu, ki je zapisal njegove besede ali tistemu, ki te besede izgovarja in mu daje ponovno življenje? Morda pa tistemu, ki tega "novega Damsona" gleda? Vsakemu posebej, tisoče podob, ki jih kakor nit povezujejo besede. ~~Kxxx~~ Svilena nit, besed.

Edwarda Damsona ni (več), tukaj. Ne more (več) videti vseh teh podob, pač pa te podobe vidijo n.ega. V njih odseva, vsakič v drugačnem ogledalu. Kär pa so ogledala drugačna, ~~se~~ razlikujejo tudi odsevi. In tako, glej čudo! Podobe, ki jih pred nas postavlja gledališče, ne govore samo o besedah, iz katerih so stekene, temveč tudi o ogledalih, ki jih odsevajo, govorijo o nas samih, ki gledališče ustavljamo, bosidi kot igralci, bodisi ~~xxxxxxixi~~ ^{kot} gledalci.

Tako je sreh odveč. Gledališče še ni mrtvo, tudi drama ne. In ne bo umrlo, dokler bo vsaj eden izmed nas želel gledati drugega izmed nas, keko izgovarje besede, tiste čudne stavke, zapisane v katerikoli drami, in bo, vosta poslušala drug drugega, kaj si govorita in bo poslušal, kaj mu govori o sebi in o njem.



P. SPATTER.
GORGONINO
DARLO
HEGOUZINA
GLAVA

Dovolj dolgo sem živela v Grčiji, da prepoznavam nekaj, kar sem v teh letih imenovala "grška blaznost". Gre za težko duševno stanje, ki ga spremlja paranoja, včasih epilepsija, depresija, v najlažjih primerih globoka nevrotičnost, in katerega žrtve so po pravilu angloameriški intelektualci. Ko sem jih gledala tam na osamljenih krajih, otokih ali neadaptirane in ranljive v Atenah, nikoli niseva bila bolj gotova, da je njihove težave povzročila kultura: kolonizatorsko stališče, da lahko na novo ustvarijo svoj utopični svet tam, kjer mislijo, da še obstaja, odgovor koloniziranega, ki je polaskan in pripravljen lagati o sebi, netočne predstave, strah pred mogočo resnico o preteklosti, zamenjava kompliciranega zahodnega sveta z izmišljeno enostavnostjo mediteranskega in balkanskega, in končno - maščevanje tega sveta. Spomin na žrtve "grške blaznosti", ki so bile vse po vrsti prepričane, da živijo pravo življenje in da je del pravega življenja tudi nepisanje, me spremlja od prve vrstice drame Petra Shafferja. To je oblika hybrisa, človeške samovoljne predrznosti in vaseprepričanosti, gibalca antične tragedije, katere sublimacija mi nikoli ni bila blizu.

Bolj sem verjela tisti verziji, ki jo zagovarjajo Francozi, kakor Jean-Pierre Vernant ali Pierre Vidal-Naquet, po kateri je hybris mnogo bolj sublimacija predrznosti človeške inteligence in radovednosti, torej kritika sama po sebi. Peter Shaffer se v svoji drami surbov poigrava z obema vrstama interpretacije in pri tem logično vzame za junaka dramatika in gledališče, najpogostejši žrtvi zmote o odnosu med "življenjem" in "besedilom". Edward Damson, ironično skonstruiran kot divjak slovanskega porekla in rasist obenem, neguje svoj talent v romantični tradiciji spontanosti, avtentičnosti, zunajkulture eksplozivnosti, "starodavnosti"; njegovo varianto kreativnosti sestavljata primitivni evolucionizem (preteklost je bila "bolj divja") in ludistični nagon, da se uniči stroj in zmede državljana. Damson piše na roko, z rdečim črnilom in to je samo eden njegovih naivnih obredov priklincevanja stvarnosti - krvi, maščevanja, igre. Na oltar takšne svoje kreativnosti (Rasputinova pisalna miza kot prizorišče in žrtvenik obenem) Damson predvsem polaga Heleno, svojo ženo, ki uteleša vse, kar mu je potrebno od antične Grčije: znanje, telesno uklonjenost, neplodnost, inspiracijo, nesebičnost. Helena ga zaman opominja, da v grški tragediji na prizorišču ni obreda, ker je obred samo gledališče kot ena od oblik demokratičnega življenja atenskega in samo atenskega državljana. Ajshil, najstarejši traged, je za evropskega človeka rešil problem maščevanja v Eumenidah (Sprava, po Sovretu; op. prev.), zaključni tragediji trilogije, in sicer z uvedbo pravne države - ne glede na to, da jo v tej tragediji skupaj predstavljajo bogovi in prebivalci Aten: Damson je obseden z začetkom trilogije, z Agamemnonom, v katerem je maščevanje začetek tragičnega dejanja, vzrok človeške nesreče, in to ne glede na to, kakšna predhodna človeška nesreča se maščuje. Damsonov hybris je torej njegovo prepričanje, da ve, kaj je bila grška tragedija in da verjame, da je bilo na prizorišču več obreda kakor besed. Kri, igra, maščevanje. Nad Shafferjevo dramo lebdi Eŕiripidove Bakhanke: nezavedno uživanje v prelivanju krvi, užitek maščevanja, ozaveđenje po uboju ljubljene osebe. Helena, ki se prebujala kot pisec, ne samo kot nevidni angel urejanja rokopisa in dejanski tvorec literarnega uspeha, mora biti kaznovana s tem, da postane Agava, mati v transu, morilka sina. Damsonov gnus nad modernim svetom, v katerem ga njegov sin poskuša rešiti, pristane v trivialnem maščevanju: umik v imaginarno Grčijo, ki je



Heleni odvrtna, ker dobro ve, da le-ta ni tam, kamor so jo postavili neodgovorni intelektualci, preganjanje turistk, alkohol, žalostna superiornost samca. Iščoč med mogočimi dramaturškimi rešitvami antične tragedije Shaffer predvsem izrabí odsotnost suspenza: jasno je, kakšno je lahko "amsonovo" maščevanje. Nadalje, sin mora trpeti zaradi očetovih napak. In naposled, glavni motiv drame je mit o Perzeju, po podatkih, ki so na voljo, neštetokrat uporabljen za tragedije in celo komedije, vendar se ni ohranilo niti eno samo samcato besedilo. Krvavi finale je samo obnova (obnavljanje), igralci nosijo maske. Vendar, ali je Helena v resnici Atena?

Mit o Perzeju je pravljichen in melodramatičen: junak z božansko pomočjo obvlada demona smrti, Gorgono, in pred kačjeglavim/zmajeglavim božanstvom reši svojo nevesto, kraljevo hčer Andromedo. Za del mita o Gorgoni so zelo pomembni vizualni elementi: ogledalo, obraz postavljen frontalno. V grškem vaznem slikarstvu, ki nam je tudi najbolj poznano, ker je veliko slikarstvo v glavnem uničeno, je obraz, ki gleda frontalno, obraz demonskega, umirajočega, pijanega ali nezavednega. Vsi ostali človeški liki komunicirajo med seboj, samo ti komunicirajo z gledalcem. Na enak način z gledalcem komunicira maska boga Dioniza - med drugim boga gledališča, na enak način se komunicirali maskirani igralci s svojo publiko. Frontalni obraz ni človeški obraz, on človeškemu obrazu kaže smrt in izgubo razuma oziroma človeškosti - začasno ali stalno. Gledanje v ogledalo je gledanje obraza in to samo frontalno. Srečanje s svojim likom v ogledalu je, vsaj za antične Grke, srečanje s smrtjo. Zaradi tega Shaffer inteligentno - ampak to tudi je drama za intelektualce - uporablja motiv ikonoklastičnih bojov in Cromwellovo uničevanje umetniških predmetov. Junak njegove drame, Damson, naivno verjame, da gre za "uničevanje lepote": gre pa pravzaprav za ravno tako naivno in nevarno odpravljanje spoznanja o smrti, ki ga je treba skriti pred ljudmi. Idejo o smrti odpravljajo vse ideologije in sistemi, katerim je pomembno, da državljani nima perspektive v sedanjosti, marveč da veruje v "boljšo prihodnost", ki je seveda ne more doživeti. Z drugimi besedami - totalitarni sistemi. Damson je talentirani material za stalinista ali fašista, odvisno od tega, v kateri kulturi bi zacvetel. Prizadevajoč si za "lepoto" nezavedno odobrava vsako represivno ravnanje, ki enkrat potrjeno "lepoto" ščiti, sterilizira in cenzurira, torej jo menjava po svojih zahtevah. Potem ko organizira svoj krvavi konec kot svoje maščevanje, Damson umre na način, ki pristaja totalitarnim kulturam: od roke neobveščenega posameznika.

Ampak vrnimo se k ogledalu. V grškem vaznem slikarstvu je ogledalo stalni atribut žensk. Ženske gledajo v ogledala na grških vazah iz profila - za opazovalca, vendar frontalno v ogledalo. Ženske lahko gledajo smrt, ker so "omadeževane" (grški izraz je miasma) s tem, ker rojevajo. Porodnica je samo v ženski družbi, moški se mora obredno "očistiti" od naključnega stika z njo. Ker so torej ženske naravno vezane na omadeževano, na miasmo, so one tiste, ki se ukvarjajo z mrtvimi. (umivanje, objokovanje, urejanje).

Kadar umre, heroj pripade ženskam, njegovi moški tovariši se ga ne smejo niti dotakniti. Stik s smrtjo je nekaj, kar ženske ločuje s strahom, prezirom, vendar jih v določenem smislu oskrbuje s posebno obliko moči, ki učinkuje ravno s strahom. Zato so za Grke ženske pogosto blizu barbarom, so "zasebno pleme". Zgodnji pesniki, kakor Simonides, jih klasificirajo kot živali: psica je pokvarjena, opica je čvekava, kobilica nedelavna in ~~jalaxa~~ divja. Najboljša soproga je čebela, ki brenči in dela in je pravzaprav breztelesna - samo kolektiv, ki proizvaja med (užitek) in nove generacije (kontinuiteta oblasti). Andromeda, princesa, ki jo osvobodi Perzej in se oženi z njo, je v

zgodnjih predstavah na grških vazah prikazana kot barbarka - v kratkem krilu, pisani "etno" obleki. Pozneje, od 4.st.p.n.št., se Andromeda pojavlja vse manj oblečena, dokler ~~xx~~ v poznem helenizmu in rimskem obdobju ne konča kot akt, slika ženske uklonljivosti. Ni redek primer, da je Andromedino telo umerjeno po oblini vaze, tako da se njen abdomen "nudi" gledalcu. To simbolično krotenje ženske ima svoj smisel v legendi o Perzeju, kjer edino junaka ogrožajo Gorgonine smrtonosne moči oziroma smrt. Niti Atena niti Aniromeda nista v nevarnosti. Kot ženski imata poseben odnos do smrti. Na grških vazah je Perzej vedno nag, ima le čarobne sandale, ki omogočajo letenje, ščit in meč. Damson umre nag, pod curkom vode in v mrežu: v jungovskih arhetipskih kombinacijah so atributi ženskega voda, noč in Luna, moškega pa dan, toplota in Sonce.

Damson torej skriva Andromedo, pravo žensko, in svojo ženo konstruira kot sterilno devico Ateno, posedovalko znanja - še posebej tehničnih znanj. Helena naj bi bila izvir znanja, vendar odvezana zaradi tega berem ja s smrtjo in miasmo v vaški obliki. Shafferjevo dramo zaradi tega berem tudi kot maščevanje Andromede. Vendar je ta prisotna na prizorišču: to je tista vulkanska stena, ki ustvarja enega od zidov sobe v hiši na otoku Tera, italijansko imenovanem Santorini (Sveta Irena). Ena od Damsonovih dram govori o cesarici Ireni, ki kaznuje svojega ikonoklastičnega sina! Na nekaterih predstavah z rimskih reliefov Andromeda prihaja iz same stene. Sam otok Tera/Santorini bi lahko imeli za popek mediteranskega sveta: v 18.st.p.n.št. je polovica otoka polizbruhu vulkana, ki je zatresel otok, potonila v morje, in pozneje se je na brežini pojavila nova vulkanska kopa, potem v njej še ena, iz katere se še danes včasih kadi. Propadla je veličastna urbanizirana civilizacija, njene ostanke so našli nedotaknjene pod vulkanskim pepelom, ne pa tudi ljudi, ker so se pravi čas pobegnili. Naselja so danes na robu brezna starega kraterja, ostali del otoka so plodna pobočja, na katerih izvrstno uspeva zelenjava in grozdje. Otok je tako geografsko razdeljen na ostri "moški" in na blagi "ženski" del. Posamezni znanstveniki in nekaj številnejši amaterji z domišljijo so nagnjeni k temu, da v Teri vidijo Atlantido.

Vendar se vrnimo k steni - Andromedi in ogledalu. V grški materialistični filozofiji je gledanje proces, v katerem se srečujejo delčki pogleda in delčki predmeta. Delčki pogleda se odbijajo od ravne površine in to je pravzaprav ogledalo. Sicer se lahko delčki pogleda v neravno površino vpijejo. Pri Ariis totelu lahko najdemo nekaj zanimivih in skrajno protislovnih opazanj, ko prenaša neko očitno kulturno zgodbo, po kateri ženska, ki ima menstruacijo (torej je v miasmi), lahko zamegli ~~muški~~ površino ogledala. Ženske imajo atribut ogledala mogoče ne samo zato, ker lažje komunicirajo s smrtjo, marveč tudi zato, da se drugi zaščitijo pred njihovim odnosom s smrtjo!

V grški kulturi, torej v t.i. materialni kulturi, ogledalo ni samo položena kovina, temveč katerakoli druga gladka površina z odsevom: voda, položeni kamen, minerali. Narcis je prav tako žrtev ogledala/Gorgone/smrti in plača za zločin, ker ni odgovoril na ljubezenski klic nimfe, ki se imenuje Eho

(glas, eho). Perzej in Narcis se bojita ženske, kakor se bojita smrti, ali konkretnije, bojita se ženskega glasu, besede, besedila. Umirajoč Damson končno gleda v brezno in vodo pod svojo teraso - v ogledalo, Gorgonin obraz, v smrt. Namesto da nemoško (po merilih herojske etike) izvrši samomor, mora umreti moške, herojske smrti, v kopalnici, kakor Agamemnon, od ženske roke, kakor Pentej, v zadnjem trenutku mora zaviti svoj sram v tkanino kakor umirajoči Julij Cezar v Shakespearovem Juliju Cezarju.

Kdo je pravzaprav Helena/Atena/Andromeda? V Shafferjevi drami, čeprav razpolaga z aparatom arhetipske anime, ni natura, temveč cultura. Ona ne dela neodgovornih ideoloških skokov med antičnim in modernim svetom, med preteklostjo in sedanjostjo, ker zelo dobro ve, koliko je sedanjost sestavljena iz preteklosti. Publika misli kakor njen mož in ne kakor ona in zaradi tega lahko sprejme njegovo videnje preteklosti, ki ga je ona uspešno verbalizirala in privedla v obliko, ki je blizu moderni kulturi - torej oplemeniten z refleksijami na preteklost. Ko Damson proizvede moderno dramo o irskem terorizmu, se nesporazum razkrije, Helenine intervencije niso sprejete in publika izžvižga predstavo. Ključni komunikacije so torej v Heleninih rokah. Ona je tista, ki odkrito zastopa nenasilje in ne pada v blaznost - povsem sorodni verski blaznosti - občudovanja nasilja kot oblike svobode in kreativnosti. Zaradi tega mora Damson, ki je pripravljen izkoristiti njeno znanje, ki je obenem tudi moralno stališče spoštovanja preteklosti in priznavanje meja lastnega znanja, diskvalificirati tudi kulturo, iz katere izhaja Helena, torej njenega očeta. Jarvis, v posmehu imenovan "mali", je grečist in razočarani pacifist, vendar ne tako razočaran, da bi preziral pacifizem. Uničenje Helenine preteklosti kakor med drugim tudi njene individualne prihodnosti (brez otrok, brez svojih knjig) je pravzaprav ravnanje vaseprepričanega bojevnika: vojna je končana, zdaj pa pobijmo pacifiste, da bi omogočili prihodnost naslednje vojne!

Shafferjeva drama je simbolistična igra s smrtno resnimi vprašanji. Vstavlja jo v to igro elemente grške vizualne in književne kulture se mi zdi, da ji lahko dodamo globoko spraševanje o humanosti in enakosti, od spolne do državljanske. Stena, ogledalo, ščit, kri, današnja Grkinja, ki nima nikakršnega stika s svetom, narejenim na njeni izmišljeni arhetipski podzavesti. In ne na koncu - košara s knjigami, ki na grških vazah obeležuje ženske praznere, svatbo, miasmo.

Obstaja torej grška blaznost? Obstaja in zagotovo ni vezana na zanemarljivo število strokovnjakov za antiko. Prepričanje, da je obstajala superiorna kultura, na katero smo prenesli vso sterilnost, domišljavost in kolonizatorske ambicije našega racionalizma po francoski revoluciji, so naredili iz moderne Grčije travmatizirano področje, iz njenih balkanskih sosedov maščevalne bastarde, evropski idealistični nacionalizem pa se je po romantični intervenciji med "plemenitimi divjaki" na Balkanu vrnil kot režeči obraz smrti, ki ga Evropa pošilja ven iz svojih imaginarnih meja. Evropska iznajdba Balkana, namesto da bi spoštovala moč ogledala, je ravnala z njim kakor Perzej brez Atenine pomoči - razkazovala ga je vsakomur. Zaradi tega sploh ni čudno, da se je v nedavni vojni pojavila tako jasna in neizprosna spolna razlika med ženskami, nenaklonjenimi vojni, in moškimi, nagnjenimi k vojni, med moškimi vojskami in ženskimi pacifističnimi gibanji. Potemtakem ni nič čudnega, če se je pojavilo obredno posiljevanje, če so pisateljice razglašali za "čarovnice". Nikoli bolj kot prej - in gledanje Shafferjeve drame bo pripomoglo k temu - ni bilo bolj potrebno, da ženske berejo kulturo stare Grčije in da Mediteran in Balkan vidijo kot zakladnico strategij za ohranjanje človeškega življenja.

Prevedel MP.



LAHKOTNOST

Ko sem se začel ukvarjati s pisateljevanjem, je bila dožnost, upodabljati naš čas, kategorični imperativ vsakega mladega pisatelja. Poln dobrih namenov sem skušal postati eno z neusmiljeno energijo, ki poganja zgodovino našega stoletja z njegovimi kolektivnimi in individualnimi zadevami. Skušal sem ujeti sozvočjem razgibanim spektaklom sveta, zdaj dramatičnim, zdaj ~~romantičnim~~ grotesknim, in ~~notranjim~~ pikaresknim in pustolovskim ritmom, ki me je silil k pisanju. Kmalu sem opazil, da je med življenjskimi dogodki, ki naj bi bili moja surovina, in živo in ostro gibčnostjo, za katero sem hotel, naj bi dajala dušo mojemu pisanju, vrzel, ki sem jo mogel premagovati le s čedalje večjim naporom. Morda sem šele tedaj odkrival težo, negibnost, motnost sveta: se pravi lastnosti, ki se prilepijo na pisatelja, če ne najdeš načina, da se jim izogneš.

Na trenutke se mi je zdelo, da ves svet okamneva: počasno okamnevanje, ki je že bolj ali manj napredovalo, pač glede na osebe in kraje, pred katerim pa ni varen noben aspekt življenja. Bilo je, kot da se nihče ne more izogniti Meduzinemu pogledu.

Edini junak, ki more Meduzi odsekati glavo, je Perzej, ki leti s krilatimi sandalami, Perzej, ki svojega pogleda ne uperi v Gorgonin obraz, temveč le v njeno podobo, ki odseva v bronastem ščitu. In Perzej mi je prišel na pomoč tudi v tistem trenutku, ko sem že čutil, kako me stiska kamniti primež; tako, kot se mi zgodi vsakokrat, ko poskušam spraviti v besede kaj zgodovinskega ali avtobiografskega. Bolje je pustiti, naj se moja govorica zлага iz mitoloških podob. Da bi Meduzi odsekal glavo, ne da bi pri tem okamenel, si Perzej vzame za oporo to, kar je najbolj lahkotno, vetrove in oblake; in svoj pogled usmeri v tisto, kar se mu lahko razodene le posredno, v podobo, ki jo je ujelo zrcalo. Ze čutim skušnjavo, da bi v tem mitu iskal alegorijo pesnikovega odnosa s svetom, lekcijo o metodi, ki se je je treba držati pri pisanju. Toda vem, da vsaka interpretacija osiromaši mit in ga duši: z miti se nam ne sme muditi; bolje je pustiti, naj se usedejo v spomin, se ustavljajo in meditirajo nad vsakim pojmom, premišljevat o njem, ne da bi izstopili iz njegove podobe. Lekcija, ki jo lahko dobimo od mita, je v dobesedni povedi, ne v tem, kar ji dodajamo od zunaj.

Odnos med Perzejem in Gorgono je kompleksen: ne konča se z obglavljenjem pošasti. Iz Meduzine krvi se rodi krilati konj, Pegaz; težo kamna je mogoče obrniti v njeno nasprotje; z udarcem kopita na Helikonski gori prikliče regaz iz kamna studenec, iz katerega pijejo Muze. V nekaterih verzijah mita Perzej jezdi čudovitega regaza, ki je tako ljub Muzam in ki je rojen iz preklete meduzine krvi. (Sicer pa tudi krilate sandale izvirajo iz sveta pošasti: Perzej jih je dobil od meduzinih sester, enookih Graj). Kar pa zadeva odsekano glavo: Perzej je ne zapusti, temveč jo skrito v vreči odnese s sabo; in ko mu grozi nevarnost od sovražnikov, je dovolj, da jo pokaže, tako da jo prime za kačasto grivo in jo dvigne iz vreče, in tisti krvavi plen postane nepremagljivo orožje v junakovi roki: orožje, ki ga uporabi le v skrajnih primerih in le proti tistemu, ki si zasluži, da se za kazen spremeni v lastni kip. Tukaj mi mit brez dvoma hoče nekaj povedati, nekaj, kar je implicirano v podobah in česar ni mogoče drugače povedati. Perzej more gospodariti nad tistim grozljivim obličjem tako, da ga prikriva, kakor ga je prej premagal tako, da ga je pogledal v zrcelu. Perzejeva moč je vedno v tem, da se odreka neposrednemu pogledu, vendar to odrekanje ne pomeni, da ne priznava resničnosti sveta pošasti, v katerem mora živeti, resničnosti, ki jo nosi s sabo, ki jo jemlje nase kot breme, ki mu je naloženo.

Odlomek iz Šest beležk za prihodnje tisočletje je prevedel Srečko Fišer.

AVGUST LAVRENČIČ

IN MEMORIAM

Žalost se je naselila v nas ob Gustlovi smrti; po tem imenu nam je bil Celjanom najbliže. Naša generacija in on z njo smo bili povezani v spletu dolgih let, ki smo jih preživeli v mestu pod Starim gradom in ki so nas zaznamovala, četudi nas je življenje razteplelo na vse strani neba. Gustl je bil zvezda stalnice, ki nas je potihoma, brez velikih besed vodila v duhu na zvezdnato celjsko nebo.

Naneslo je, da sva se vsak s svojim poklicem srečala v ustvarjalni povezavi, in to prav v Celju, v Slovenskem ljudskem gledališču, daljnega 1962. leta. Želel sem si domačih sodelavcev, tudi scenografa. Povabil sem Avgusta Lavrenčiča, najodeluje z nami.

Gustlova scenografija je izhajala iz njegovega slikarstva, čistega, urejenega, globokega, v bistvo človeškega vrtajočega. Čeprav je nosila tipičen pečat njegovega likovnega sprejemanja sveta in njegove poustvaritve, se je vendarle voljno prilagajala izpovedi ustvarjalca dramskega dela in njegovega realizatorja - režiserja.

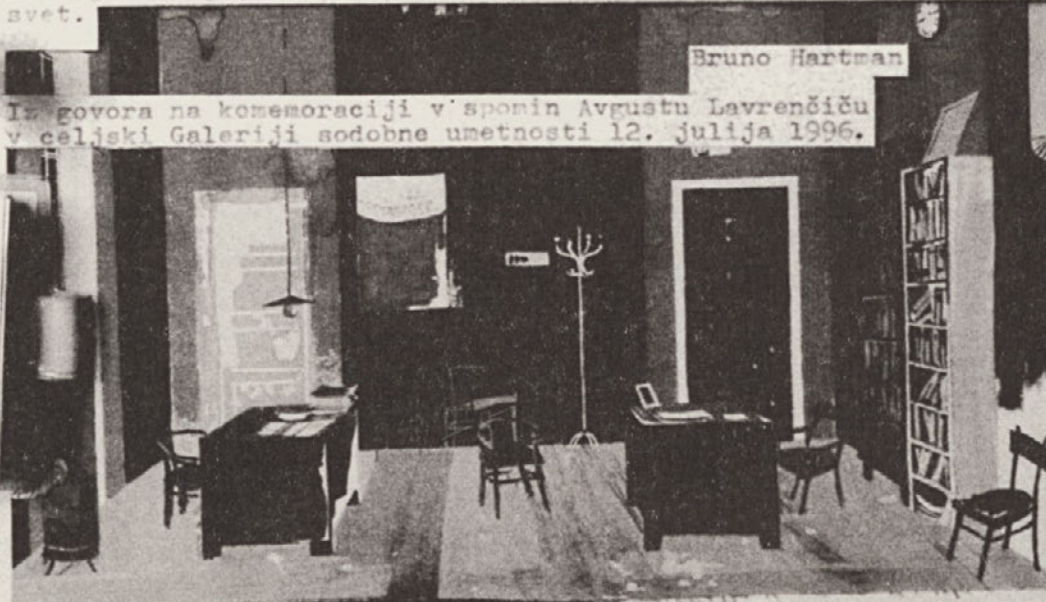
Gustl je soustvaril 104 uprizoritev, med njimi eno operno in eno baletno. Tak množina stvaritev večinoma za uprizoritve vrhunskih svetovnih in slovenskih dramskih besedil kar izživlja poznavalca scenografskega ustvarjanja, da Gustlovo tovrstno velikansko delo zaobseže in ovrednoti v celoti.

Gustl je svoje scenografske stvaritve uresničeval na celjskem, mariborskem in tržaškem odru, na odru ljubljanske Drame in mestnega gledališča ljubljanskega. Soustvarjal je z mnogimi slovenskimi režiserji, med njimi z Miletom Korunom, Andrejem Hingom, Francijem Križajem, Dušanom Mlakarjem, Brankom Gombačem, Jurom Kislingerjem, Jožetom Babičem, Ikom Otrinom. Posebno naklonjenost pa je izkazoval domačemu, celjskemu gledališču.

S svojim delom je ovrgel dvoje ukoreninjenih marenj: da nihče ni prerok v svoji domovini in da se velike reči dogajajo samo v velikem svetu. Gustl je svojo umetnost naselil v domači kraj, med svoje ljudi, in ti so ga sprejeli z občudovanjem in spoštovanjem. Iz tega malega, celjskega sveta je njegova umetnost stopila v veliki svet.

Bruno Hartman

11
Iz govora na komemoraciji v spomin Avgustu Lavrenčiču v celjski Galeriji sodobne umetnosti 12. julija 1996.



4 2. 11. 62

UDKRITOSREČNA LAŽIVKA



Slovensko ljudsko gledališče Celje

Eva Škofič Maurer, rojena 25.9.1968 v Ljubljani
Po srednji pomorski šoli se je vpisala in leta 1988 tudi končala državno šolo za cirkuško in estradno umetnost M.N.Rumjanova v Moskvi. Prav tako je končala tudi Visoko šolo za gledališče glasbo in kinematografijo N.K.Čerkasov v Sankt.Petersburgu, smer gledališka režija.
Režirala je več predstav: Draga ne slišim dobro, če teče voda v kopalnici (S.Petersburg), Srce igrač (Bentjakovsko gledališče), Mala čarovnica, ki ni mogla biti zlobna in Čepica sreče (Dramska šola Barice Blenkuš), asistentka režije pri predstavi Galeb v MGL. Odigrala je že več vlog: Klovnesa v Čarobnem avtobusu, Klovna v Cirkusu Cigumigusu, Trebušna plesalka v Ženski v rdečem in Povezovalka v predstavi Zeleni škrat Ariel.
Prav tako je pripravila več samostojnih projektov (Klovnesa Princeza, Pravljичni svet pesmi Neže Maurer, Klovnska učna ura...), nastopala na televiziji in radiu (Radovedni taček, Rognati planet in A...AB... ABCŃih) ter sodelovala na festivalih v Rusiji, na Švedskem in v Sloveniji. V dramski šoli Barice Blenkuš je poučevala igro in bila svetovalka pri filmu Feliks.
Celjski publiki se bo prvič predstavila kot članica SLG Celje v otroški predstavi Trnuljčica v režiji Mihe Alujeviča.



TINA GORENJAK

Rojena je bila leta 1972 v Slovenj Gradcu. V prejšnji sezoni je z nastopom v diplomski predstavi četrtega letnika Lažna Ivana z vlogo Beti končala študij na ljubljanski Akademiji za gledališče radio, film in televizijo.

V času študija je igrala v predstavah Don Juan ali Kamniti gost v SNG Drama v Ljubljani, Hamlet'n'roses in Xanax v gledališču Glej, Reček v žaklu, gledališča Dva obraza ter v predstavi Florentinski slamenik Slovenskega ljudskega gledališča iz Celja.

Nastopila je tudi v filmih Melita Mitje Novljena in Napis nad mestom Damjana Kozoleta.

Kot stalna članica celjskega igralskega ansambla se bo prvič predstavila v otroški predstavi Trnuljčica.



Vanja Slapar, doma iz Kranja, sem v gimnaziji
lelki sodelovala v predstavah Šentjakobskega in Prešernovega
gledališča. Gledališče iz Kranja in ne Ljubljane.
Po študijskih letih študija rusine na Filozofski fakulteti
sem odšla v Rusijo in se vpisala na Rusko akademijo
za dramsko umetnost GITIS - RATI v Moskvi, kjer sem
diplomirala pri prof. V. A. Andreevu. Letos sem se vrnila
domov in se slovenskemu občinstvu prvič predstavila z
vlogo Antigone v Anouilhovi Antigoni, ki sta jo kot diplomsko
predstavo režirala profesorja V. B. Tarasenko in E. B. Kamenkovič.

Vanja Slapar se z vlogo v Gorgoninem daru prvič predstavlja kot
stalna članica Slovenskega ljudskega gledališča v Celju.

**Gostja
SLG v Celju
Vesna Pernarčič**

Rojena sem 1.8.1974 v Ljubljani. Z igralskimi
sem se srečala že v osnovni šoli, ko sem
začela sodelovati z RTV Slovenija, kjer sem posnela
nekaj kaset (Heidi, Rdeča kapica, ...) in se
preizkusila tudi s sinhronizacijo risank.

Po končani srednji šoli sem se vpisala
na AGRFT, v letnik pod vodstvom Borisa
Cavazza in Jožice Aubelj.

Po II. letniku sem na Ptuj sodelovala v
predstavi Krčmarica v režiji Zama Strelca.



DUNDO MAROJE

Režija: Ivica Luncić

PREMIJERA: 7. junij 1996



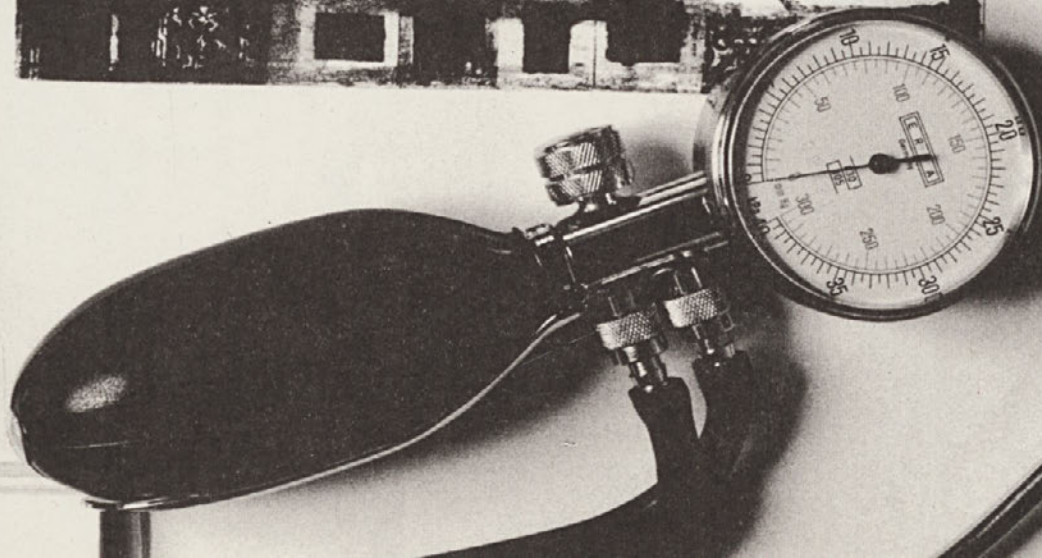
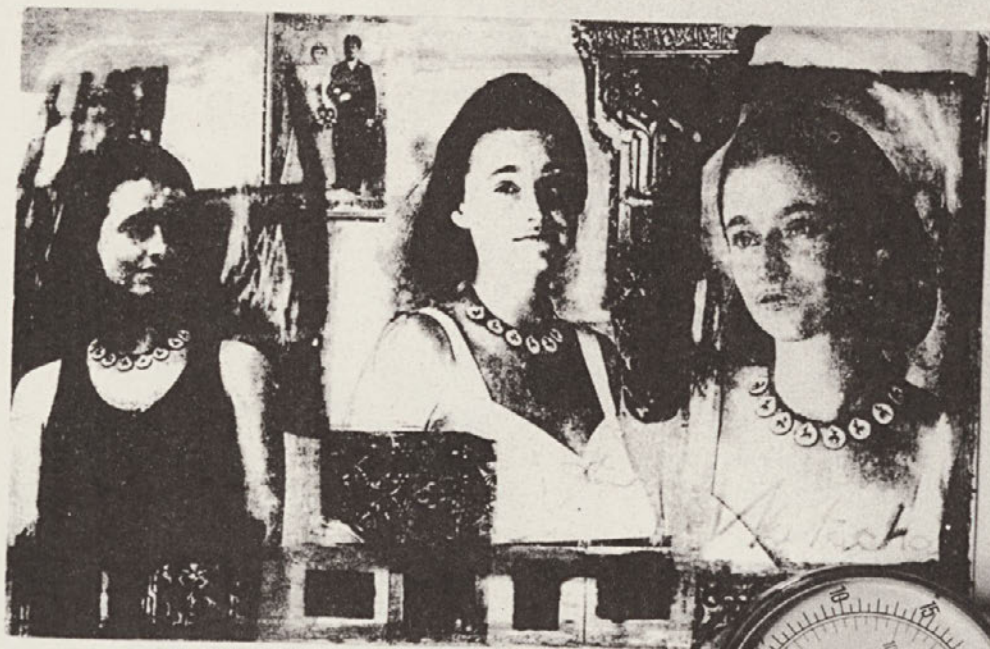
MILADA LALEŽIĆ, JOŽE IVANUŠIĆ



Renato Knežek, Tomaž Gubenšek, - Fortunice

Ob premieri bo v avli in foyerju Slovenskega ljudskega gledališča razstavila svoje skulpture kranjska glasbenica, slikarka, pesnica in kiparka Nataša Pičman.

Rojena je bila leta 1963, dokončala je Srednjo Glasbeno šolo v Ljubljani, diplomirala na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost pri prof. Janezu Berniku. Kot štipendistka francoske vlade je študirala na Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts v Parizu. Razstavljala je v Kranju, Ljubljani in Parizu.



Slovensko

Gledališki trg 5, 63000 Celje p. p. 5

Ljudsko

Gledališče



Celje

Telefoni:

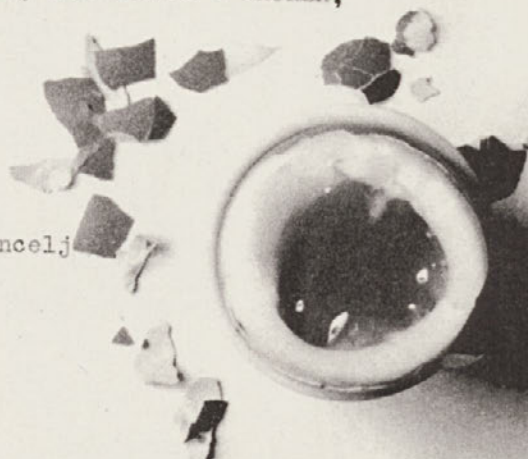
- centrala (030) 25-332-442-545
- uprava (063) 441-861
- propaganda (063) 441-814
- fax (063) 441-850

Upravnik: BORUT ALUJEVIČ
Umetniški vodja: PRIMOŽ BEBLER
Režiser: FRANCI KRIŽAJ
Dramaturga: MARINKA POŠTRAK
JANEZ VENCELJ
Lektor: MARIJAN PUŠAVEC
Vodja programa: ANICA MILANOVIČ
Tehnični vodja: VILI KOROŠEC

IGRALSKI ANSAMBL:

ZVONE AGREZ, BRUNO BARANOVIČ, JANEZ BERMEŽ, TINA GORENJAK,
TOMAŽ GUBENŠEK, RENATO JENČEK, VESNA JEVNIKAR, MILADA KALEZIČ,
DRAGO KASTELIC, ANICA KUMER, IUNA ORNIK, MIRO PODJED, STANE POTISK,
IGOR SANCIN, MARIO ŠELIH, VANJA SLAPAR, EVA ŠKOPIČ - MAURER,
JANA ŠMID, BOJAN UMEK

GLEDALIŠKI LIST SLG CELJE,
sezona 1996/97; številka 1
Predstavniki: Borut Alujevič
Urednika: Marinka Poštrak in Janez Vencelj
Lektor in korektor: Marijan Pušavec
Oblikovalec: Iztok Skok
Fotograf: Damjan Švarc
Naklada: 3000 izvodov
Tisk: IB grafika



Slovensko ljudsko gledališče Celje
Gledališki trg 5, 3000 Celje
Tajništvo: (063) 441-861
Vodja programa: 441-814
Blagajna: 442-910 int. 208
Fax: (063) 441-850
e-mail: slg.celje@eunet.si
<http://www.eurocom.si/celje/slg.html>

