



Sezona 2021/2022

Uprizoritev 1

- 2 Kazalo
3 Zasedba

O UPRIZORITVI

- 4 Tina Malič: *Bolj ko se svet spreminja, bolj »naše« je Ortonovo besedilo. Pogovor z Vitom Tauferjem*
8 Mate Matišič: *Prelepa bolna resničnost*

O AVTORJU

- 14 Tina Malič: *O (ne)uresničenih upih. Življenje, delo in potegavščine Joeja Ortona*
16 Nika Švab: *»Upam, da nikoli ne bom napisal česa tako slabega, kot so nekatera zgodnja Shakespearova dela.« Joe Orton*

O BESEDILU

- 18 Emma Parker: *Kaj je videl butler: Brutalna satira Joeja Ortona o posilstvu je danes enako tehtna, kot je bila leta 1969*
20 Vid Vanja Vodušek: *Resnica moči sred nore stvarnosti ali Račun brez psihiatra*

gledališče

M
L
D
H
S
Z
K
□

slovensko

1-1-1

Norišnica, d. o. o.

Naslov izvirnika: *What the Butler Saw* (1969)

Prevedla: Alja Predan

Režija: Vito Taufer

Igrajo

Dario Varga – Doktor Prentice

Lea Cok k. g. – Geraldine Barclay

Maruša Oblak – Gospa Prentice

Uroš Maček – Nicholas Beckett

Ivan Rupnik – Doktor Rance 1

Ivan Godnič – Doktor Rance 2

Sebastjan Starič k. g. – Narednik Match

Mitja Lovše k. g. – Vrtar

Priredba besedila, dramaturgija in glasba: Mate Matišič

Scenografija in kostumografija: Barbara Stupica

Gib: Sebastjan Starič

Lektorica: Mateja Dermelj

Oblikovanje luči: Pascal Mérat

Oblikovanje zvoka: Silvo Zupančič

Projekcija: Sven Horvat

Oblikovanje maske: Nathalie Horvat

Asistenca režije in vodenje predstave na vajah: Mitja Lovše

Asistenca scenografije: Iris Čeh

Asistenca kostumografije: Slavica Janošević

Vodji predstave: Urša Červ, Liam Hlede

Prevajalka je naslov Ortonove igre *What the Butler Saw* prevedla kot *Pornoskop*.

Premiera: 23. 9. 2021, spodnja dvorana Slovenskega mladinskega gledališča

Šepetalki: Tereza Gosar, Nastja Koritnik

Snemanje vaj po spletu in montaža posnetkov: Sven Horvat

Lučna mojstra: Matjaž Brišar, David Cvelbar

Tonski mojster: Silvo Zupančič

Asistent tonskega mojstra: Marijan Sajovic

Video tehnik: Dušan Ojdanič

Garderoberki: Slavica Janošević, Andreja Kovač

Izdelava kostumov: Katarina Škaper, Krojaštvo Rožman, Slavica Janošević, Barbara Stupica

Vezenine: Maja Oblak

Maskerka in frizerka: Nathalie Horvat

Rekviziter: Dare Kragelj

Odrski mojster: Boris Prevec

Odrski delavci: Tadej Čaušević, Valerij Jeraj, Tine Mazalović, Mitja Strašek

Ključavničar: Sandi Mikluš

Mizar: Boštjan Kljakič Kim

Izdelava scenografije: delavnice Slovenskega mladinskega gledališča

Ekonom: Ivan Šikora

Čistilki: Naila Jamaković, Zdenka Žigman

Bolj ko se
svet

o UPRIZORITVI
spreminja,
bolj »naše«
je Ortonovo
besedilo

ki jo v naši uprizoritvi prevzame dva inšpektorja, poslana z Ministrstva za zdravje. Skratka, stvari so se začele povsem nenačrtovano, ampak zelo konkretno, dotikati naše stvarnosti. Kar nas pravzaprav nadvse veseli – občutek imamo, da je to, kar počnemo, vedno bolj smiselno.

Ta sprememba sveta, o kateri govoriš, je imela seveda zelo konkretne posledice tudi za študijski proces. Ekipe se vse leto ni mogla zares srečevati na odru, vaje so potekale po spletu ... Pri besedilu, ki ponuja toliko možnosti za interakcijo, za telesno komiko, je to verjetno še posebna ovira. Pa vendar – je mogoče tak način dela vseeno odprl kakšne nove možnosti?

Ne vem, če jih je odprl, mi je pa vsekakor ponudil iztočnico za razumevanje likov, ki so vsak zase izolirani v svoji monadi. Samotni, osamljeni, vsak zaprt v svojo masko, v svoj strah pred drugim. Njihove maske počasi razpadajo v nekaj neprepoznavnega – neprepoznavnega tudi njim samim ... To se dogaja psihiatru, njegovi ženi, pa tudi gospodični Barclay, ki jo kar naenkrat zdravijo zaradi vseh sort psihičnih bolezni, čeprav je prišla samo na pogovor za mesto tajnice. To se dogaja strežniku v hotelu, ki se znajde oblečen v žensko, dogaja se policaju ... Na koncu so vsi strahotne žrtve nekega kozmičnega nesporazuma, ki ga utelešata predstavnik oblasti, Ministrstva za zdravje. Za duševno zdravje. (smeh)

Ko ravno omenjaš duševno zdravje ... Med vprašanji, ki ste jih odpirali, si mi pred časom govoril tudi o psihiatriji in antipsihiatriji, omejitvah prve in druge ... Je to vidik, ki je ostal, ali so to vprašanje zasenčila druga?

Ne, s tem se potem nismo veliko ukvarjali. V šestdesetih letih se je veliko govorilo o antipsihiatriji in v tem pogledu me zanima glavni lik, ki je zelo kompleksen. Njegovo stališče je, »da je duševna bolezen mit, ki skriva ideološko represijo nad tistimi, ki so drugačni«, in namen njegove klinike ni zdraviti norost, ampak »jo sprostit in pacientu omogočiti potovanje skozi različna duševna stanja do popolne osvoboditve duha«. In ta liberalni, recimo progresivni, psihiater se znajde v vsiljeni ali resnični vlogi plenilca.

Prej si *Norišnico*, d. o. o. povezal s svojimi uprizoritvami dramatike absurda. Si pa med uvodnimi vajami ekipe kot eno od referenc omenil predstavo *Drrream*, ki si jo na odru Mladinskega ustvaril okroglega leta 2000. Šlo je za avtorsko uprizoritev, za preplet sanjskih, nadrealističnih slik in na prvi pogled nepovezljivih likov, ki so vzrasli iz igralcev samih. Povezave z Ortonovim besedilom niso očitne na prvi pogled. Katera plat *Drrreama* je tista, ki si jo v *Norišnici*, d. o. o. hotel obuditi?

To je v svojem besedilu za gledališki list dobro opredelil Mate Matišič. Tisti hip, ko si psihiater poželi gospodično Barclay, ki je prišla na pogovor za mesto tajnice, se mu na pot postavijo vse mogoče ovire oziroma si jih morda podzavestno postavlja sam in tako predstava polagoma drsi v nekakšen sanjski svet, v katerem stvari niso več definirane po logiki vsakdana, ampak nočne more.

Sama dogajanje spremljam »s stranskih linij«, ampak tudi zunanjemu opazovalcu že ob pogledu na zasedbo pade v oči dvoje: eno je sprememba naslova, ki se v dobesednem prevodu glasi *Kaj je vider butler*, druga pa je podvojena zasedba v vlogi Doktorja Rancea, ki je v izvorniku samo eden.

Razlogov za to je spet cel kup, med njimi ta, da lahko inšpektorja, če je le eden, dojameš kot nekaj naključnega. Takoj ko sta dva, pa sta v premoči – postaneta institucija, država, družba. Prav to se mi je zdelo pomembno, saj potencira agresijo njunega vpada, vpada te bande. Konec koncev na oblasti nimamo samo enega zlikovca, temveč celotno bando. In bando sem hotel tudi na odru. Močnejšo, konkretnješo prezenco oblasti skratka.

Glede naslova pa ... Če bi hoteli ugotoviti, na kaj se navezuje fraza *Kaj je vider butler*, bi morali najprej prebrati gledališki list in šele tam bi naleteli na pojasnilo, da gre v resnici za nekakšen *peep-show*, in tako naprej ... Poleg tega se mi ta metafora v našem kontekstu ni zdela preveč nujna. Bolj me je zanimala kompleksnost lika Doktorja Prenticea, resnega in znanosti predanega racionalista, pa hkrati kontraverznega poslovneža, lastnika zasebne psihiatrične klinike, ki se je poročil zaradi denarja, ki se očitno rutinsko zapleta v spolne zlorabe svojih tajnic, in tako naprej ...

Družba z omejeno odgovornostjo pa se mi zdi nekakšna duhovita metafora za našo družbenoekonomsko in politično stvarnost.

Se pravi, tudi *Pornoskop*, kakor je delo v slovenščini v povezavi s konotacijami izvornika naslovljena prevajalka Alja Predan, ni zaobjel odtentkov, ki si jih hotel postaviti v ospredje.

Tako je, ni. Zdelo se mi je, da preveč podčrtnuje pornografsko dimenzijo Ortonovega besedila, ki je bila v času prvih uprizoritev dejansko v ospredju zanimanja, mene pa bolj zanima zgodba iracionalnosti, etike, oblastništva, manipulacije, čeprav je res, da se določenih političnih praks ne da označiti drugače kot za pornografske.

Sem pa moment tega voajerstva uporabil pri liku Vratarja, ki smo ga uvedli.

Študij *Norišnice*, d. o. o., uprizoritve, ki jo režiser Vito Taufer s sodelavci pripravlja po besedilu Joeja Ortona *What the Butler Saw* (v slovenščini že igranem pod naslovi *Kaj je vider butler*, *Pornoskop*, pa tudi *Dan norosti*), se je začel pred več kot enim letom, junija 2020, v optimističnem ozračju po premaganem prvem valu epidemije. Priprave na projekt pa so seveda segale dlje v preteklost, še tja v »predkronsko dobo«.

Zaradi dolgotrajnega zaprtja gledališč, do katerega je nato znova prišlo jeseni, pa tudi ker so bili nekateri od ustvarjalcev v bližnjem stiku z virus posebej ranljivimi osebami ali pa so celo sami sodili v to skupino, so vaje vso sezono potekale na daljavo. Ekipe se je celo odločila za rezervni načrt: uprizoritev prirediti za splet in posneti po Zoomu. Tako je nastalo kar precej gradiva, ki čaka na končno ureditev.

16. avgusta 2021 je zasedba vendarle stopila na oder in začela znova – ne čisto od začetka, pa vseeno v povsem novih razmerah ... Z Vitom Tauferjem sva se pogovarjala kakih štirinajst dni po začetku vaj v prostoru, ko so se novi obrisi, ki jih je prinesla ta dolgo pričakovana sprememba, že zarisovali, niso pa še dobili dokončne oblike.

Naj začnem kar na začetku. Kaj te je pritegnilo pri Joeju Ortonu in besedilu, ki ga režiraš? V Sloveniji so ga kar nekajkrat uprizorili tudi v komercialnih gledališčih, zato se ga v našem okolju morebiti drži sloves lahkotnosti. V tem pogledu je šlo za nepričakovano izbiro ... Zakaj torej Orton?

Ravno zato. Najbolj iskreni odgovori niso vedno nujno najbolj premišljeni. (smeh) Pravzaprav je odgovorov več. Orton me je pritegnil že pred časom. Dolgo se ukvarjam s komedijo, satiro, farso, in spomnim se, da je zbudil mojo pozornost, ko sem nekje prebral njegovo izjavo, povzemam po spominu, da se mu zdi farsa bližje tragediji kot komediji. Sam prav tako skušam usodo komičnih likov vedno zajeti tudi s tragične plati. Zdi se mi, da je šele to prava komedija. Da se človekova eksistencialna stiska lahko kaže kot tragedija, lahko pa tudi kot farsa ali komedija.

In še veliko razlogov je, zelo različnih. V zvezi s tem projektom pa je to vprašanje še toliko bolj zapleteno. Ko sem se odločal zanj, smo namreč živeli v nekem zelo drugačnem času in zelo drugačni državi.

No, besedilo me je zaintrigiralo tudi zaradi napačne sodbe o njem – češ da gre za nekaj lahkega, plehkega, medtem ko v svetu velja za moderno klasiko. Zanimalo me je, kaj pomeni danes, zdaj. Podobno, kot me je to zanimalo, ko sem delal Ionesca, Becketta, Pinterja, klasike dramatike absurda. Zdi se mi, da sem jih vedno poskušal nekako preinterpretirati, sicer ne na v oči bijoč način, in preveriti, koliko nas ta besedila nagovarjajo danes ... Tudi pri Ortonu me zanima to: koliko nas njegov svet, ki je bil ob nastanku na robu sprejemljivega, nekaj tako nezasišane, da so ob uprizoritvi drame na oder metali paradiznike, protestirali in podobno, koliko nas ta svet nagovarja danes. Gre za prazno klasiko ali ima dejansko kaj mesa? In zanimivo je, da bolj ko se naš svet v zadnjih dveh letih, odkar sem se odločil za režijo tega besedila, spreminja, bolj se mi zdi, da je aktualno, bolj je »naše«.

Bolj torej govori o tukaj in zdaj?

Ja, in to na več ravneh. Smo pa morali od moje začetne odločitve do danes koncept vendarle nekajkrat prilagoditi – ne zato, da bi bili bolj aktualni, ampak ker so se nam postavljala druga vprašanja. Besedila sem se najprej – še pred izbruhi škandalov s spolnim nadlegovanjem po nekdanji Jugoslaviji – lotil s prepričanjem, da se bo vse skupaj začelo s posilstvom, z agresivnim dejanjem nedvomnega spolnega plenilca, potlej pa se mi je ta pristop zazdel preveč popreprošen, saj so me v zvezi s temi dogodki začele zanimati druge stvari. Recimo meja krivde moškega plenilca. Kaj ta plenilec sploh je – kaj ni nekaj takega po svoje v vsakem od nas? (smeh) Druga stvar, ki se je kar vsilila ... Zgodba se dogaja na zasebni psihiatrični kliniki,

Kaj ni bil prav ta Vrtar nekaj, kar se je porodilo iz spletnih vaj na daljavo?

Res je. Zoom nam je marsikaj dal; za nekatere moje odločitve v zvezi s krajšanjem besedila, z načinom igre, estetikom predstave, njeno organizacijo je bil celo ključen. Izkušnja te izoliranosti se mi je zdela zelo temeljna, hkrati pa zabavna in navdihujoča, čeprav je bila na trenutke psihično in živčno zelo naporna. Zdi se mi, da je ostala z nami. In da nam je pokazala pravo bistvo današnje civilizacije in komunikacije.

Zanimiva se mi je zdela tudi sofisticiranost te Zoom tehnologije po eni strani, po drugi pa njena omejenost, dvodimenzionalnost, vizualna elementarnost. Dajala mi je občutek, da imamo v rokah orodje, ki nam zaradi omejitev omogoča veliko ustvarjalnosti. Spominjala me je na popartistične video-eksperimente iz šestdesetih letih, na Warhola.

S tem izzivom, z montažo materiala, posnetega po Zoomu, zelo zanimivim izzivom, se bomo ukvarjali po gledališki premieri.

V spodnji dvorani, kjer potekajo vaje, sem videla scenografijo, ki obeta neklasičen odnos med igralcem in gledalcem. Je tudi to morda navdihnil občutek osamljenosti, ki si ga omenjal?

Tudi, seveda. Gledalca bi rad porinil v sredo, v akcijo. Da ne bi bil gledalec, ampak voajer. Da bi bil hkrati zunaj in notri.

Vedno ko gledam igralce od blizu, izza kulis, mi je žal, da te izkušnje ne morejo doživeti tudi gledalci. Ker je gledati igralce z enega metra razdalje nekaj čisto drugega kot gledati jih z dvajsetih. Čutnost bližine, ta energija, ki jo izžareva igralec v akciji, ta vidik je zelo pomemben. Ideja za scenografijo pa je pravzaprav zrasla iz starih *operating theatres*, iz predavalnic, v katerih so nekdanj raztešali in operirali; nisem prepričan, da v slovenščini sploh imamo ustrezen izraz, sem ga že iskal ... Včasih je bil to dobesedno teater, in tudi pri nas bo šlo za opazovanje seciranja duše, kompleksne, nasprotij polne človeške psihe.

Dramaturg Mate Matičič je v gledališkem listu naveden tudi kot avtor priredbe. O nekaterih dilemah glede tega med drugim piše v besedilu za gledališki list. Med študijem ste, recimo, eksperimentirali z drugačnim, na novo izpisanim koncem, za katerega se nazadnje niste odločili (ali pač?). Imela sem ga priložnost prebrati in dobila sem vtis, da bi ta zasuk vzbudil precej plemične odzive, hkrati pa se mi je zdel prav zaradi te kontroverznosti izrazito ortonovski.

Saj nekaj tega bo verjetno ostalo, vendar akterja ne bosta inšpektorja, temveč bo funkcijo obrata prevzel Vrtar, on bo tisti, ki bo nazadnje drugim vsilil neko svojo – *fake?* – verzijo resnice, resničnosti dogodkov. Kontroverznost je pa tako ali tako nekaj, kar je temu tekstu imanentno.

Pomemben dramaturški poseg pa je tudi to, kar smo opustili: ves zaplet s kipom Churchilla, eksplozijo, cigaro. Prav zato pravim, da gre vendarle za priredbo, saj je s tem odpadla nezamenarljiva dimenzija besedila, ves okvir, ki je, povsem dramaturško gledano, precej pomemben, čeprav za naše namene odveč. Kar me je spomnilo še na en razlog, zakaj sem se odločil za to besedilo – ker je tako učinkovit gledališki, dramaturški mehanizem, ki se z vso možno ironijo, pa vendar neposredno navezuje na tradicijo feydeaujevskega vodvila pa na tradicijo srednjeveške farse, celo na principe srednjeveške moralitete, saj se Ortonovo besedilo, blasfemično in posmehljivo, pravzaprav ves čas vrti okrog metafizičnih vprašanj.

Gre za spretno pisanje; tako lahko piše samo nekdo, ki ima resnično igralsko izkušnjo, in Orton jo je vsekakor imel. Mislim, da mora biti dramatik na neki način igralec, četudi ne nujno realiziran. To se mi zdi zelo pomembno.

Prelepa bolna resničnost

O UPRIZORITVI

Dramaturški
zapiski O
(ne)delu — Z
opombami

1.

Ko sem se pripravljaval za pisanje tega besedila, sem v svojem računalniku odkril zabeležko o Ortonovi drami, ki sem jo »sejval« januarja 2020.

Inciting incident te zadnje Ortonove drame je poskus ugodnega psihiatra dr. Prenticea, da bi pogovor za službo tajnice z gospodično Geraldine Barclay razširil v vseobsegajoč pregled njenega telesa in se »strokovno« prepričal. »Kakšne posledice je pustila smrt mačehe na [njenih] nogah«. Pregled je z nenadnim prihodom v ordinaciji prekinila soproga dr. Prenticea; tipičen dinamični motiv, navzoč v večini komedij – nepričakovan prihod nepričakovanega lika v najbolj neprimernem trenutku. Vendar pri Ortonu ta zakonski incident ni le gibalo komedijskega mehanizma, temveč kakor identitetna zadruga razen dr. Prenticea razpre vse druge like, ki imajo svoja življenja in svoje identitete samo na videz pod nadzorom. Dobesedno in značajsko slačenje in preoblačenje razgalita mrežo pripovednih linij, ki vse druge like povezujejo z incestom kot happy endom. Prepričljiva neprepričljivost Ortonovega pripovednega modusa, na katerega gledalec in bralec pristajata, se kot povsem logično nadaljevanje navezuje na neverjetna prepričanja in stališča, ki določajo glavne like, a jih lahko prav ti liki zlahka, odločno in dokončno, v vsakem trenutku dramskega dogajanja opustijo. Avtor bi s tem morda rad povedal, da je določeno stališče – in osebnost – prvi simptom neobstoja, tj. da s tem, ko se definiramo, opustimo množico svojih mogočih značajev (*seksualnih*). Psihijatrija nam žal ne pomaga; zelo pogosto je samo modni dodatek spolni polimorfnosti, komičen in banalen poskus, da bi to zanimivo zbirko življenjskih precedensov, zaradi katerih je vsak človeški obstoj enkrat in neponovljiv, poprepustili na raven, sprejemljivo za tiste, ki v samem bistvu ne razumejo ne človeka ne njegove resničnosti, kakršno je človek zavestno ali nezavedno ustvaril okoli sebe in v sebi.

Skratka, z »arheološkim« kopanjem po lastnem računalniku sem odkril svoje mificirano dramaturško truplo v digitalni grobnici dokumentov Microsoft Worda. Očitno je, da sem bil navdušen nad načinom, kako Orton brez banalnih psiholoških tez zastavlja zelo pomembna vprašanja o identiteti. Niti ene situacije ne razreši s kakšnim dramaturškim odgovorom. Razreši jo z drugo nepričakovano in absurdno dramsko situacijo, ki seveda ni odgovor, temveč nova nemogočost opredelitelje odgovora. V tem vidim lepoto in obrtno veščino Ortonove dramske pisave.

Kar me je po odkritju te moje dramaturške zabeležke nekoliko razžalostilo, je bilo dejstvo, da sem zaradi vsega tega, kar se je dogajalo zadnje leto in pol, pozabil na svoj čustveni odnos oziroma strast do tem in problemov, s katerimi se ukvarja Orton. Zabeležka me je spomnila, kako intenzivno je bilo to zanimanje prej. Spomin na potlačeno intenzivnost se mi je zadel podoben spomnu na kakšno nekdanjo zaljubljenost, na katero je bilo treba pozabiti zaradi vojne, smrti ali selitve na drugo konec sveta ... Nekaj podobnega se je tudi res zgodilo. Dva, tri mesece po nastanku mojega zapiska, februarja in marca leta 2020, se je v teh naših krajih namreč pojavil On – Virus. Klicenosec potlačitve – covid-19. Zapis, ki ga boste brali, je pravzaprav izpoved dramaturga rekonvalescenta in v njem sem skušal na kratko rekonstruirati svoje (ne)delo pri predstavi.

2.

Prvi simptom, da se z mojim (našim) gledališkim občutenjem sveta dogaja nekaj slabega, sem opazil po zaslugi Titove odrezane noge.

O Ortonovi drami sem se z režiserjem Vitom Tauferjem prvič pogovarjal na cesti nad Crikvenico na poti v Imotski. (*Takrat je covid seksualno življenje na Kitajskem in je bil samo še ena »bombastična« novica s portala.*)

Vito je imel dramaturški problem s Churchillovim penisom, tj. cigaro, ki se v komadu zaradi nekakšne eksplozivne pojavi kot izgubljeni del spomenika. (*Ti dell drame so po mojem najšibkejši in učinkujejo preveč nastavljeni, programsko tendenciozno.*)

–To se mi zdi malček brezveze ... da bi v Sloveniji sploh imel ta motiv in Churchilla ... kaj naj z njim? To mogoče kaj pomeni Angležem, ampak gledalcu v Sloveniji?! Ne vem ...

–Kaj pa če bi to zamenjali za Titovo nogo, ki so jo odrezali v Ljubljani ... in se je izgubila kot »cigara« v drami in ... Mogoče bi lahko našli kakšno logično povezavo med odrezano Titovo nogo, Churchillovim penisom in cigaro, sem rekel, navdihnjen z razgledom na sive pečine Golega otoka, ki se je nekaj milj od naju in magistrata dvigoval iz morja kot kakšen albino kit.

–A misliš?

–Ne vem ... Mogoče bi delovalo ... Lahko Ortonu poskusim to dopisati, pa bomo videli, ali je tekst sploh mogoče lokalizirati ...

Začel sem »popravljati« ta del v drami, ampak odkritje okuženih z virusom na Hrvaškem in v Sloveniji je povsem ohladilo najino vneto za takšno »dodelavo«. Eksponentna rast števila okuženih je obratno sorazmerno delovala na t. i. politično provokacijo s penisom, tj. falusnim simbolom – cigaro oziroma Titovo odrezano nogo. Pojav *prave bolezni* nama je odvzel možnost, da bi o Ortonu premišljala skozi dramaturške kode *politično bolne družbe*, iz katerih je svojo dramo gradil on, vse nas, ki se ukvarjamo z gledališčem, pa je »čez noč« vrglo v neki doslej neznan prostor nemoči, nepomembnosti.

Osebo nisem videl nobenega smisla v gledališču brez motiva odrezanih nog, političnih emigrantov, frustriranih intelektualcev, odrezanih penisov, ubitih očetov, samomorov dramskih oseb, poslanih žensk, ugrabljenih otrok, ubitih ljubimcev, državnih prevarantov, neumnih politikov, morilcev otrok, posiljevalcev žensk, pedofilov itd. Kajti to so naši gledališki junaki; take like in njihove različice skušam(o) razumeti. Nenadoma ti »naši (ne)ljudje« niso zanimali nikogar več; njihove smrti, zločini, življenja ... Naše skupne kontroverznosti in dejstva, ne glede na to, kako nenavadni, zastrašujoči ali duhoviti so bili, kar naenkrat niso bili več kontroverzni. Naša *bolna družba*, v kateri smo odrasli, v kateri so nas vzgojili, in naši pomembni motivi so se nenadoma poneumili. Zakaj potemtakem Orton? In ta zgodba o psihiatrski kliniki? »Pa saj je zaradi virusa ves svet postal psihiatrski klinika. A ni to razlog za predstavo?« »Mah, je ... ampak to je že tako prežvečena formula ... trapasta in banalna metafora ... Sicer pa, če ta klinika ni z ničemer ograjena, če je klinika ves svet, potem nimam niti »kraj«, od koder bi jo lahko (spre)videl. Potemtakem je vse, kar pišemo, kar gledamo na zaslonih mobitelov in televizorjev, neduhovito nadaljevanje Gogoljevih »zapiskov blaženca«. Če ima svet osem milijard »duševnih bolnikov«, nima pa nikogar, ki bi postavil diagnozo, potem tudi »duševnih bolnikov« ni.«

Kot pisec in dramaturg sem začel pogrešati staro *individualno bolno*.

Vse to, s čimer se Orton duhovito ukvarja – psihične motnje, moško-žensko nasilje, politično nasilje –, so naše »zdrave« bolezni. Še več, te *zdrave bolezni* so, dramaturško rečeno, predpostavke mogočih usod dramskih junakov; zdrav človek npr. zbolji za rakom trebušne slinavke, ko je ravnokar dobil otroka ... Ali pa tu je otrok umrl ... Smola, oziroma usoda, iz katere bomo pozneje zgradili dramo, situacije ... katarzo.

Ampak ta virus – iz laboratorija (ali pa ne) – nima te kakovosti, kajti oznako »kakovost usode« lahko bolezen dobi le, če je individualna. Zaboga, pa kako je bolezen sploh lahko neindividualna? Lahko je. Ta virusna kuga je iritantno množična in tako strašansko protigledališka ... Ukvarjati se z usodo človeštva je ne le malo, to je – veliko preveč. Največ, kar smo doslej gledališko artikulirali, je mogoče usoda kakšne vasi, polisa, naroda, nacije prek posameznih likov ... celo okužba ... Ampak človeštva? Virus je *ubijal svet gledališča*. Ljudi, dramske osebe je spreminjal v številke. Umrlih. Obolelih. Svet ljudi je postal svet številki. Neznosna podobnost s koncentracijskimi taborišči vliva strah. Pri nas na Hrvaškem so govorili: »Danes je umrl stotriinpetdeseti državljan ...« ali »Danes je umrl tisoči bolnik ...«

Moj prijatelj in znanec sta izgubila imeni in postala 2345. in 3674. umrli.

V vsakodnevnih pogovorih z Vitom sem dojel, da bo naše delo »rudarsko«: vlačenje potlačeni čustev, imanentnih Ortonovim motivom, na dan – vnovično počlovečenje sveta številki.

Kako doseči, da bo človek (lik) znova dovolj pomemben? Kako mu vrtni obstoj, ki mu je bil odvzet?

Kajti resničnost, ki nam jo je vsilil virus, je neverjetno hitro zadržala vse, kar smo bili, zlasti pa tisto prelepo odvrtno, kar smo bili. Njegova politična nezainteresiranost in anacionalnost je pometla tudi s Titovo nogo in Churchillovim penisom ... in prav tako s šestdesetimi leti prejšnjega stoletja, ko je bila drama napisana, in z bližnjevzhodno krizo ... hladno vojno ... našim (vašim) Piranskim zalivom ... homofobi in katoliškimi skrajneži ... (*saj vem, da niso izginili in da so skriti nekje za virusom, ampak izginili so, pa čeprav le na videz*). Covid nam je polagoma vgrajeval strah pred življenjem. V očaju tega strahu je bil strah pred smrtjo, ampak milijoni ljudi Smrti sploh niso videli od blizu, pa so se zaradi t. i. osebne varnosti in varnosti drugih umaknili pred svojimi življenji, pretvarjajoč se, da se umikajo pred smrtjo. Starši niso videvali otrok, prijatelji se niso držili, ljubimci so prekinjali dolgoletne zveze ...

Svet je postal *smrtno resen; smrtno resen kraj*. Neduhovite ljudi, zelo resne ljudi, tiste »zelo« premišljene, od nekdanj doživljam kot potencialne fašiste. Dopusčam možnost, da je to pretirana primera, ampak pač ... tako mislim ... Vsak totalitarizem je strahansko resen in se kot antikrist razpela boji humorja in prisodardij v komunikaciji. Vsi TV-špikerji so postali podobni tisti gospe voditeljici iz Severne Koreje. Prepovedana so množična zbiranja. Tekme. Predstave. Prepovedani so koncerti.

(Opomba 1

Kot glasbenika me je ukrep »ukinjanja glasbe« najbolj prizadel. Nanj sem se spomnil v teh dneh, ko so talibani napovedali, da bodo v Afganistanu prepovedali glasbo.)

Covid je kot edino pravilno prinesel protiak-tivistično filozofijo. Kajti prepričali so nas, da je najboljše zdravilo za virus pasivnost, družbena negibnost. Vse, kar so priporočali, je bilo priti gledališču. Resda so nekateri naivno pisali, da bo samoosमितev pripeljala do razcveta umetnosti. Ker da imajo umetniki radi samoto. Po spletu sem bral o samoti sv. Tomaža Akvinskoga ... sv. Avguščina ... Boccaccia, ki je svojo najslavnejšo knjigo napisal obkrožen s kugo ... Omenjali so celo Robinsona Crusoeja, ki se ni samoosमितil zaradi kužne bolezni, ampak zaradi brodoloma ... Nič hudega. Saj je podobno.

Še najbolj zdravo je ne obstajati – ne biti.

V spoštovanju epidemioloških priporočil so gledališče bralve vaje zamenjali vaje po Zoomu.

Ko sem se občasno vključil v te zoomovske seanse, ki jih je, kakor dr. Prentice, vodil (dr.) Vito Taufer, sem z razdalje nekaj sto kilometrov lahko povsem jasno začutil dramo igralcev, režiserja, dramaturga, ki si z vsemi svojimi umetniškimi trikii in talentom prizadevajo – obstati.

Vaje so bile po malem podobne skupin-skim terapijam za samopomoč. Zavedam se, da je to verjetno (pre)drastična slika vaj po Zoomu, ampak ... Prepričan sem, da smo bili vsi zelo zaskrbljeni in prestrašeni. Vsak na svoj potlačeni način. Pogovarjali smo se o Ortonovi drami, o motivih in zapletu, meni pa se je zdelo, da govorimo o nečem iz daljne preteklosti, o motivih, ki so bili pomembni pred dolgo dolgo časa – pred desetimi, petnajstimi dnevi. Množica igralških glav na ekranu leptajo je zelo žalostna slika sveta. Še zlasti, če te ta, zaradi položaja kamere na računalniku malce deformirana, glava igralca ali igralke gleda in molči. Računalniški zaslon, na katerem je sedem, osem glav igralcev in igralcev, je najmočnejši prikaz nemoči in neobgljnosti človeka z začetka enaindvajsetega stoletja.

3.

Po dveh, treh mesecih Zooma, bržkone spodbujen z našimi deformiranimi glavami z računalniškega zaslona, sem Vitu rekel, da se mi zdi, kako bi se glavnemu liku Ortonove drame dr. Prenticeu lahko približali, če bi ga brali kot lik, ki – kakor mi – ne obstaja, tj. ne deluje.

Vso dramo lahko beremo kot nekaj, kar se ni zgodilo, kot življenje, ki ga ni bilo, kot žanr, ki ni vzpostavljen.

Kot dodaten in v besedilu vpisan argument za takšno »branje« sem navedel konec prvega prizora, pred prihodom gospe Prentice. Je v tem trenutku za dr. Prenticea in za Ortona resničnost prenehala obstajati in je mutirala v zbirko strahov? Ali sploh obstaja karkoli drugega od obiska gospodične Geraldine, ki se zanima za delovno mesto?

»Kaj je videl butler« se je v moji glavi spremenilo v »kaj je dr. Prentice naredil (ali ni)«.

Mogoče si je samo zamišljal življenje, ki se ni in se ne bo zgodilo. Kaj če je vsa drama samo anti-cipirana rekonstrukcija ali dramatičacija njegovega strahu, ki se začne uresničevati (materializirati) s prihodom njegove žene. Kaj ni dramsko in psihološko logično, da je prav gospa Prentice glavni zaviralec njegovih želja? Pisec prav njo prvi pripelje v sobo. Zdi se mi, da je ves komad mogoče brati kot Prenticeovo dramsko paranojo in konstrukt. Strah, ki ima Prenticea pod nadzorom in ga kot dramski lik povsem določa, tako kot nas je tiste dni vse določal strah pred virusom.

Ob vsem tem ima dr. Prentice tudi dramaturško zanimivo pravno težavo. Nenehno mora dokazovati negativna dejstva, se pravi, dejstva, ki se niso zgodila. Kaj ni torej to prav tako dokaz o neobstoju – neobstoju tistega, kar se je v drami zgodilo? Še kot študent prava sem se naučil, da je dokazovanje negativnih dejstev za stranko v postopku pravno nemogoče položaj. Dokazovanje negativnih dejstev je del pravnih sistemov totalitarnih kriz. Kolikor se spominjam, obstajajo nekakšna pravila o dokaznem bremenu, ki govorijo o tem, da »mora resničnost določene trditve dokazati tisti, ki trdi, da določeno dejstvo obstaja, ne pa tisti, ki njegov obstoj zanika«.

Ortonov lik dr. Rancea je utelešenje sprevernite pravne logike. Taufer je ta lik med študijem predstave podvojil. Iz njega je naredil majhen ZBOR. Odlučitev, ki je zadel a črno. S pojavom družbenih omrežij so vsakdanje delovanje začeli tudi pomnoženi digitalni ZBORi. Sicer so ti družbenoomrežni zbori bolj podobni krdelom, saj je pomembno obtožiti, poimenovati, izreči, potlej pa naj se imenovani brani, da tega ni naredil. Imenujočim ni treba dokazovati ničesar. »Njihova dejstva« so lahko govorice. Pravzaprav pa, kur'c gleda dejstva. Še bolje, da jih ni. Samo napoti so domišljivi dopisovanja in t. i. analiz. To se pravi, vse je, pravno rečeno *mutatis mutandis*, mogoče spremeniti v dejstvo. V bistvu je breme dokazov novega digitalnega totalitarizma modificirana različica nekdanjih totalitarnih pravnih sistemov, v katerih je moral obdolženec dokazovati, da nečesa ni naredil, *ni govoril proti državi, ni pripovedoval vicev pred predsednika, proti ... čemurkoli in komurkoli* ... Tej zahtevi je tako rekoč nemogoče ugoditi, ker dejstva, na kateri bi se obdolženec lahko skliceval, ne obstajajo.

Prav zares, strah pred življenjem in nemoč, ki jo v nas vnaprej vzbuja virus, pa strah in nemoč,

ki ju Orton proizvaja za svoje dramske like, so si zelo blizu. Tako mi kot oni smo v dramski situaciji, vsiljeni od zunaj.

Mi smo v lockdownu, oni pa se z aktivacijo alarma dobesedno zaklenejo v norišnico.

Mi se moramo maskirati z medicinskimi maskami – maskirati se morajo tudi Ortonovi liki. Za razliko od nas oni tega ne počnejo po predpisih – maskirajo se s čimerkoli.

Poleg tega je že splošno znano dejstvo, da so zaradi vsiljenega življenjskega sloga številni doživeli psihološki lockdown, ki jih je, tako kot dr. Prenticea in Geraldine potegnil v paranooidno brezno teorij zarot, preverljivih in nepreverljivih zgodb ... O vsem tem Orton piše z besedami dr. Rancea.

V skladu s povedanim bi Ortonov komad lahko tolmačili kot »dramatizacijo strahu« ali pa mogoče bolj strokovno psihološko – »dramatizacijo neke potlačitve«.

(Opomba 2

Repression, refoulement, Verdrängung v Slovarju psihoanalize (Laplanche–Pontalisi) označujejo kot »delovanje, s katerim poskuša subjekt potlačiti ali v nezavednem zadržati predstave (misli, podobe, spomine), povezane z nagoni. Do potlačitve prihaja v primerih, ko zadovoljitev določene nagona – ki bi lahko sama po sebi proizvedla ugodje – prinaša tveganje, da bo zaradi drugih zahtev izvala neugodje.«)

Z izločitvijo dr. Prenticea iz realnosti in z uvedbo strahu kot temeljnega dinamičnega motiva je Ortonova drama zame znova postala aktualna in pomembna.

Potem pa je prišlo do izpadnega koraka in pojavil se je motiv (dramski, življenjski), ki je zagotovo premagal covid. Na vrhuncu pandemije sem na »lastni koži« občutil, kako deluje gledališče ... kako njegovi motivi ne umirajo tako zlahka ...

4.

V zenitu pandemije so spregovorile Ortonove Geraldine.

Geraldine? Kaj ni Geraldine samo ena? En lik? Ja, v drami ... V resničnosti so v množini. Spregovoril(a)e.

Ženske so nas kot po navadi rešile in nam vrnile našo prelepo bolno resničnost.

V Beogradu je igralka Milena Radulović spregovorila o spolni zlorabi, ki jo je doživljala na igralski soli.

Šestindvajsetletna srbska igralka Milena Radulović in še nekaj deklet, med katerimi so tudi mladoletne, so policiji prijavile, da jih je posilil ali spolno nadlegoval znani režiser, scenarist in učitelj igre Miroslav Mika Aleksić (68), piše Blic.

–V soli Mike Aleksića sem bila šest let, ko me je posilil. Stara sem bila 17 let. To se ni zgodilo enkrat. Ponavljalo se je, je v obsežni izpovedi povedala Radulović ...

Jutarnji list, 17. januarja 2021

Njena izpoved je sprožila plaz razkritij spolnega nadlegovanja; žensk in moških.

Zlasti dejavna pri razkrinkavanju nadlegovalcev je bila ADU (Akademija dramske umetnosti) iz Zagreba, ustanova, v kateri sem zaposlen. Število živih in mrtvih profesorjev in profesoric, ki so jih označili za spolne plenilce, se je vsak dan povečevalo.

–Si tudi ti med njimi, me je vprašal Vito. Si tudi ti spolni plenilec?

–Upam, da nisem, sem rekel.

–Kako »upaš«?

–Vem, da nisem nikogar nadlegoval, vem pa tudi, da so ljudje bitja, ki lažejo ali pa vsaj malo konstruirajo in dodelujejo resničnost ... In preteklost še zlasti radi »dodelajo« ...

(Opomba 3

Raziskava znanstvenikov na Univerzi v Gentu je pokazala, da ljudje »na dan izgovorimo dve do tri laži z različnimi variacijami. Okoli 75 odstotkov adolescentov laže po trikrat na dan, čeprav jih 60 odstotkov izreče tudi do pet laži dnevno. Najmanj lažejo ljudje, stari 60 in več, ki dnevno izustijo po eno laž, 55 odstotkov pa sploh nobene. Laganje velja za izziv našim kognitivnim zmognostim in naše možgane bolj zabava, če lažejo, kot če govorijo resnico, trdijo znanstveniki. Ena od teorij pravi, da je sprememba pri laganju, do katere pride z leti, povezana s frontalnim režnjem, z delom možganov, ki začne zaradi staranja prvi propadati, in znanstveniki menijo, da je prav to razlog, zaradi katerega začne upadati zmognost laganja ...«)

Da me ne bi obtožili, kako da sem človek, ki relativizira nasilje, naj takoj povem: podpiram gibanje *Nisam tražila* (Nisem iskala). Verjamem igralki Mileni Radulović. Verjamem ji, ker je tega gospoda Aleksića obtožila tudi igralka Iva Ilinčić, ki je igrala v moji drami *Prijetna mrtva dekleta* v Beograjskem dramskem gledališču. Mislim, da je kakršnokoli

nasilje odvratno, in verjamem, da te ženske, ki so po letih molka spregovorile, govorijo resnico. Vsaj večina od njih. 99 odstotkov. Ampak mene je kot učitelja, in kot pisca, začel preganjati ta en odstotek lažnivcev. Pa ne samo mene. Vse profesorje je mučil ta en odstotek. V tolažbo nam ni bil niti gospod z Državnega odvetaštva, ki je kot gostujoči predavatelj na ADU dejal, da je odstotek lažnivcev in lažnih prijav veliko večji kot en odstotek.

Skratka, nenadoma sem imel pred seboj deset zaskrbljenih dr. Prenticeov, univerzitetnih učiteljev. Vsi smo trepetali pred tem, da bomo kot Ortonov lik morali dokazovati negativna dejstva – da nečesa nismo storili, da se nekaj ni zgodilo, in to pred vrsto leti.

Vito me je zafrkaval, da takšnega spolnega nadlegovanja v Sloveniji ni.

–Kako ni?

–Ni ...

–Še pravi, da nadlegujemo samo mi na Hrvaškem?

–Ja ... Vi ste najhujši na svetu. Še v Hollywoodu je manj obtoženih kot pri vas na akademiji ...

No, zelo hitro sem izvedel, da tudi v Sloveniji nadlegujejo.

Na pobudo dekanje je ADU ustanovila *ad hoc* preiskovalno »telo«. V moji okolici so ideje iz Ortonove drame *zaživele* v popolnosti.

Gledališče mi je demonstriralo realni substrat za svoje motive in like; kolege profesorice in profesorja *ad hoc* preiskovalce sem doživljal kot multiplirani lik dr. Rancea. Takoj ko sem slišal, da so ustanovili to preiskovalno telo, sem se spomnil tistega, kar izreče Ortonov lik dr. Rance:

DR. RANCE: Pri doktorju Prenticeu, travestitu, fetišistu in biseksualnem morilcu, se deviacije precej prekrivajo. Lahko naletiva tudi na nekrofilijo. [...] Sklepna poglavja moje knjige se sestavljajo: incest, homoseksualnost, podle ženske in nenavadni ljubezenski kultu napajajo izprjene apetite. Sama modna šara.

Skratka, napačil je konec mojih skrbi o izgino-tju starega bolnega sveta zaradi pojava virusa.

Vrnil se je stari bolni svet posiljevalcev in nadlegovalcev, preganjalcev, idiotov, ambicioznih povprečnežev ...

Virus smo premagali – z nadlegovanjem.

Še več, izkazalo se je, da številni prav »hrepentno« po starih bolnih deviacijah.

(Opomba 4

Z Vitom sva se tiste dni pogosteje pogovarjala o primerih spolnega nadlegovanja na moji akademiji kot o virusu. Ob pomanjkanju dejstev sva o temi nadlegovanja improvizirala vse živo. Znova sva bila v prostoru gledališkega načina razmišljanja, soočena s stotinami perspektiv in razlagalcev resničnosti, in onesnažena z vsem, kar je človek lahko in kar lahko postane – pa tega še opazi ne.)

Najbolj bolno (najboljše) od vsega pa je, da se mi zdi, da so ob temi spolnega nadlegovanja vsi zares »uživali«. Vsi razen žrtve. Mogoče pa celo ... Še zlasti so »uživali« različne dr. Rancea, novinarji, *ad hoc* preiskovalci, pravi preiskovalci, državljanska združenja ... Ves čas so z različnih zaslonov ponavljali – »prijavite, prijavite ... vse, kar se je kdajkoli zgodilo ... samo prijavite ...«

Morda so nekakšno zadovoljstvo občutili celo nadlegovalci. Mogoče so uživali v tem, da se delajo nedolžne in se sklicujejo na to, da je nemogoče dokazovati negativna dejstva. Lahko so igrali žrtve. Počasi, ampak gotovo je gledališka logika vstopala v t. i. resnično življenje.

Čeprav je bil virus še vedno med nami, so vse te prelepe grozovitosti zame postale prvi znaki vrnitve in vnovične *ortonzacije* sveta, o katerem sem pisal v svoji zabeležki z začetka besedila. Toda *nova ortonzacija* je nasajena na čisto novo *družbeno vrsto*, kakršna smo v teh dveh letih postali. Odpirajo se povsem nove razlage – vsega. Lahko bi parafraziral podnaslov filma *Dr. Strangelove ali: Kako sem se naučil nehati skrbeti in ljubiti bombo*. Delo pri tej predstavi bi se lahko imenovalo: *Dr. Prentice ali: Kako sem se naučil ne skrbeti in ljubiti virus*. Nihče ne more predvideti mutacij naše prihodnje resničnosti, prepričan pa sem, da je na zdajšnje prebivalce Zemlje virus tako močno vplival, da lahko napišemo: »V začetku je bil – virus.«

Virus, in potem Beseda.

Ali: »V drugem začetku je bil virus.«

EPILOG (o glasbi)

Glasbo, ki sem jo zaslišal po branju Ortonove drame, sem režiserju poslal pred letom dni. Ko sem pisal to besedilo, sem jo znova preposlušal. Še vedno se mi zdi, da ustreza tistemu, kar mi je tiste dni, ko sem jo posnel, zaigralo v glavi. Kaže, da virus na glasbo ni vplival. Še več, kot da bi se mračni toni in kratke, po malem carpenterjevske glasbene fraze še bolje skladale s *postvirusnim ortonovskim svetom*.

Ob razmišljanju o vsem, kar se nam dogaja zadnje leto in pol, sem se pogosto spomnil glasbene dela *Razodetja*, v katerem je opisanih sedem angelov, ki s sedmimi trobentami stojijo pred Bogom. (Prava brass sekcija *angelov*. Ko je uvedel še enega

dr. Rancea, je Tauber tudi število likov povečal na sedem, kakor da bi hotel tako postaviti akcent tudi na takšno katalizirano branje drame. Vem, da ni razmišljal o tem, lahko pa se pretvarjamo, da je.)

V *Razodetju* sv. Janeza Evangelista angeli trobijo in dogajajo se katastrofe, ki strašansko spominjajo na to, kar doživljamo zdaj od podnebnih sprememb, poplaval, požarih, epidemijah ... No, po štirih angelskih trobentah je nastala kratka pavza, kakor v gledališču, med katerim se je pojavil nekakšen orol, ki je »z močnim glasom« klical: »Gorje, gorje, gorje prebivalcem zemlje zaradi preostalih glasov treh angelov, ki še morajo trobentati.« Skratka, po petem angelu je z neba padla zvezda ... odprlo se je žrelo brezna ... in nastopil je konec vsega, kar poznamo ... Zapisano je: »V tistih dneh bodo ljudje iskali smrt, a je ne bodo našli; želeli bodo umreti, a smrt bo bežala od njih.«

Kot pisatelj in dramaturg čutim, da smo trenutno v odmoru pred petim angelom.

Kot glasbenika me zanima, katere tone bodo zaigrali angeli trobentaci. Kakšna je melodija, ki jo igrajo ti angeli apokalipse? Ali vsi igrajo isto melodijo ali pa obstaja več različnih glasbenih tem katalizme?

Tudi glasbena lestvica ima sedem tonov. Očitno ne brez razloga. Sedem tonov za sedem angelov. Mogoče se glasba katalizme razvija tako. Po lestvici. C, d, e, f, g, a, h ... Zdjaj je pavza po f ... In ko bo na vrsti spet c ... Konec ... Katalizma in c.

V duru ali v molu?

Ne vem.

Kar zadeva mojo glasbo za predstavo, upam, da bom vedel, kakšna mora biti, durovska ali molovska, ko bom igralce končno videl v živo na odru in ko bomo končno vsi skupaj v gledališču.

Zagreb, 26. avgusta 2021

(Opomba 5

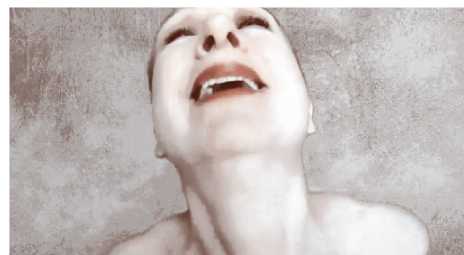
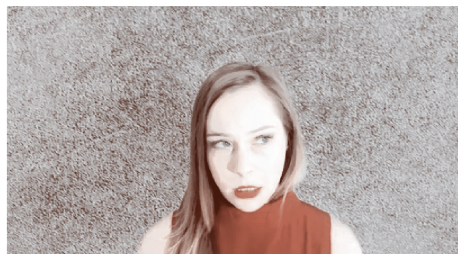
Potem ko sem včeraj prvič videl igralce na odru, sem dojel, da jih je osem, ne pa sedem. Sedem igralcev in Mitja. Genialni in dober človek Mitja igra didaskalije, tj. človeka Izgovorjalca očitnosti. Takšni liki obstajajo v vseh strokah, ne glede na izobrazbo. To so tisti, ki z resnim izrazom izgovarjajo »misli«, kot so ... »življenje je težko« ... ali »prihodnost je negotova« ... ali »gledališče je pomemben segment družbenega življenja« ... ali »Bog je ljubezen« ... ali »enakopravnost moških in žensk je pomembna predpostavka« ... ali »vsi ljudje morajo biti enakopravni« ... ali »prihodnost je negotova« ... Ljudje, ki nenehoma izgovarjajo pravilne očitnosti oziroma splošno znana dejstva, so veliko bolj nevarni, kot si mislite. Kajti z izgovarjanjem takšnih očitnosti se lažno predstavljajo kot neoporečni. Popolni. Pravoverni. Pravilni. Korektni. Njihova edina skrb je, da se njihovo mnenje sklada z mnenjem večine. Njihov pravi značaj se bo razkril, šele ko bodo, vzgojeni in izobraženi v očitnosti, spregovorili iz sebe. Mitjev lik tako, iz sebe, iz izkušnje izgovarjanja splošno znanih dejstev in očitnosti, avtentično spregovori šele na koncu drame. Njegov pravilni govor o zlorabah postane strajšilja evrotalibanizacija Ortona in smisla njegove drame. Če bodo takšni tipi postali varuhi evropskih vrednot, smo najebali. Žal smo priča temu, da se število t. i. evropskih vrednot, ki jih je treba brezpogojno varovati pred gledališčem, pred zafkancijo, satiro, črnim humorjem, povečuje. »Politična korektnost« z veliko lahkoto zdrsne v talibanizacijo, z leve in z desne ... pri vernikih in ateistih ... pri fašistih in komunistih ... homoseksualcih in heteroseksualcih ... pri večinskem in manjšinskem narodu ... Srbih, Hrvatih, Slovenceh itd., itd.

Ko sem gledal in poslušal Mitjo, kako je ponosno in javno plasil svoj popolni talibanizirajoči pravilni svetovni nazor, sem pomislil na prelepo gledališko obličje afganistanskega komika in zvezde TikToka, pokojnega Nazarja Mohameda. Kot talibanski ujetnik, sedeč v avtu med dvema mladima talibanoma, še naprej igra svoj lik, v resnici pa sebe – svobodnega človeka, igralca, komika ... Nazar mladima talibanoma nekaj govori. Onadva se smejeta. Vendar očitno ni bil politično korekten, ker kar naenkrat priletita dve klofuti od roke človeka, katerega obraz ne vidimo. Za razliko od evrotalibanov, ki vprašanja svetovnega nazora (za zdaj) rešujejo kakor Mitjev lik – v ljudsko, mirno, z besedami, razpravo, ali pa mogoče s »kulturo izbrisa«, v Afganistanu to opravijo s klofutami in rezanjem vratov. Potem ko je dobil klofuti, je Nazar utihnil, roka, ki ga je udarila, pa je prišla za avtomatsko puško. Konec kulture. Nazar bi moral za to »življenjsko« vlogo dobiti vse mogoče »igralske« nagrade. Oskarja ... zlato palmo ... zlataga medveda ... Rad bi slišal njegov cinični onstranski komentar na takšno posthumno nominacijo.

Upam, da ne bo kakšen mobilni v Evropi v kratkem posnel rimejka tega skrajno žalostnega kratkega filma, čeprav ... je veliko takšnih, ki bi bili prav radi ta roka, ki klofuta igralce, pisatelje, režiserje ... Če bo v tej naši predstavi uporni in nežni Nazarjev igralci duh vsaj malce reinkarniran, bom srečen.)

Zagreb, 28. avgusta 2021





O (ne)uresni- čenih upih

O AVTORJU

Življenje,
delo in
potegavščine
Joeja Ortona

Moški, ki ga danes poznamo pod imenom Joe Orton, se je rodil 1. januarja 1933 v Leicesteru. Krstili so ga za Johna Kingsleyja in sestra Leonie, skrbnica njegove zapuščine, tudi po vseh teh letih o svojem bratu razmišlja kot o Johnu; ko govori o njem z novinarki, je Joe; ko se pogovarja s strokovnjaki in akademiki, postane Orton, pravi.

John, slaboten in astmatični fantič, je odrasčal v občinskem stanovanju v okrilju ne ravno premožne delavske družine – oče je kot vrtnar delal za mestni svet, mati pa je bila strojna šivalka. Izobrazba doma ni bila preveč cenjena vrednota: fant pri učiteljih ni zbujal vtisa, da bo kdaj kaj iz njega, in je padel že na osnovnošolskem zaključnem izpitu, tako imenovanem »I plus«.

Zato se je vpisal na dveletno tajniško usposabljanje na Clarkovem kolidžu, nato pa se zaposlil kot nižji uradnik. Vzemirjenje, ki mu ga delo ni ponujalo prav obilo, in ventil za svojo ustvarjalnost je našel v gledališču. Med drugim je igral v uprizoritvah Shakespearovih *Riharda III.* in *Viharja* ter kot Kapitan Ključa in Smea v *Petru Panu* prepričal odočevalce, da so mu leta 1950 namenili občinsko štipendijo za londonsko Kraljevo akademijo dramske umetnosti (Rada). Zaradi vnetja slepiča se je sicer vpisal šele naslednje leto. Prav ta vneti slepič je pripomogel k temu, da se je izognil služenju vojaškega roka, ki bi ga sicer čakalo: nekaj tednov staro brazgotino si je še dodatno pordečil in pred zdravniškim pregledom kadil kot Turek, da je v pravem trenutku sprožil hud astmatični napad, zaradi česar so ga oprostili.

Na Radi, ki jo je začel obiskovati maja 1951, je spoznal Kennetha Halliwella. Takoj sta se ujela in se že po treh tednih preselila v skupno domovanje, za katero je z bormim premoženjem, podedovanim po pokojnih starših, plačeval Halliwell. To je bila enosobna luknja, v kateri sta živela od črnega kruha in fižola ter hodila spat s kurami in vstajala s petelinii, da bi prihranila pri elektriki. Kljub temu Ortonov dnevnik iz tistega obdobja prve tri dni skupnega življenja zgornjo opiše: *Well! Well! Well!!!* (Dobro! Dobro!! Dobro!!!)

Kenneth Halliwell je izhajal iz srednjega razreda, bil je sedem let starejši in klasično izobražen, kar je pri mladem Ortonu vzbujalo občudovanje in spoštovanje. V njem ni videl samo ljubimca in partnerja, temveč tudi mentorja: Halliwell ga je usmerjal pri literarnih, umetniških zadevah in mu narekoval celo, kako naj se oblači, po kom naj se zgleduje, kako naj razmišlja ... Ko sta aprila leta 1953 diplomirala, sta začela pisateljsko sodelovati; njun prvi skupni rokopiš *The Silver Bucklet* (*Srebrno vedro*) je izgubljen; vse naslednje, *Lord Cucumer* (*Lord Kumara*), *The Mechanical Womb* (*Mehanska maternica*), *The Last Days of Sodom* (*Zadnji dnevi Sodome*) in *The Boy Hairdresser* (*Fantovski frizer*), pa so založniki zavrnili.

Leta 1957 sta začela pisati tudi vsak zase. Orton se je posvetil romanu *Between Us Girls* (*Med nami, puncami*) in iznašel svoj alter ego, Mrs. Edno Welthorpe, ki jo je sprva uporabljal predvsem za praktične sale ali za to, da se je izogibal obveznostim in terjatvam. Edna je npr. 15. novembra 1958 podjeto za poštno kataloško prodajo Littlewoodov napisala: »Zbegana sem spričo niza pisem, ki sem jih dobila od vas. Očitno imate vtis, da za vas nekaj organiziram oziroma da to počne vsaj nekdo v tem stanovanju. Zagotavljam vam, da tu ne prebiva nihče, ki bi mu bilo ime Joe Orton. Sem vdova in stanujem sama.« Na prijazno opravičilo, ki je sledilo, je družba Littlewoodov prejela pismo drugega Ortonovega alter ega, Donald L. Hartleyja, ki je sporočal, da tam tudi gospe Welthorpe ni (več), ampak da je »stanovanje pravkar prevzel od odurne črнке, ki ga je pustila v stanju popolne zmešnjave«.

Medtem ko se je posvečal lažni korespondenci o založenih prodajnih katalogih, polnilih za pito (vsaših polnil ne bom več uporabljala, dokler ne bo sadni delež v njih občutno večji. Ko sem odprla pločevinko, se mi je želodec ob pogledu na vsebino dobesedno obrnil.!), 78 naročenih vstopnic za Mednarodni prodajni sejem mode (ne ne, je nato v pismu zardila Edna, naročila jih 7 ali 8) ali prostoru za gledališke vaje v baptistični cerkvi na Heath Streetu (Edna Welthorpe je tam nameravala imeti vaje, premiero in dve ponovitvi predstave *The Pansy* (*Tečka*), »igre, ki se zavzema za večjo strpnost do homoseksualnosti. Zelo sem se obotavljala, preden sem se glede tako kontroverzne tematike obrnila na duhovnika, a vendar kaže, da je drža razsvetljenih klerikov v zadnjem desetletju doživela blagodejen preobrat.!), Ortonu ni zmanjkalo časa za druge literarne podvige, vendar ti ne njemu ne Halliwellu, ki je pisal roman *Priapus in the Shrubbery* (*Priap v grmičevju*), niso prinesli uspeha.

Leta 1959 pa sta le stopila v soj žarometov. Ne moremo reči, da ju tja ni popeljala njuna ustvarjalnost – treba pa je priznati, da sta jo izrazila na zelo samosvoji način. Frustrirana zaradi nespeha pri založnikih ter zaradi kopice knjig, ki so izhajale, čeprav so bile po njunem mnenju popolni zmazki, sta se Orton in Halliwell lotila nenavadnega podviga: iz lokalne knjižnice sta več kot dve leti kradla knjige, likovno ali besedilno predelala njihove naslovnice in/ali ovitke ter jih nato vrnila na police.

Nekatere spremembe so bile pretežno šaljive (tako je vrtnica na ovitku *Collinsovega vodiča po vrtnicah* dobila simpatičen obraz presenečene opice), nekatere zgolj provokativno obscene (nič kaj radikalno kriminalko Dorothy Sayers je po posegu krasilo »promocijsko besedilo« o pogrēšanih spodnjicah in dvajsetcentimetskem penisu ter navdilo »TO

BERITE ZA ZAPRTIMI VRATI! In se med branjem dobro user****!«), druge pa so subtilno stavile kvirovstvo in homoseksualno željo (poudarjena falicitnost na predelanih platncah *Othella*) ali pa jih je moč brati celo kot politične izjave: na naslovnici Shakespearovega *Henrika VIII.* – torej kralja, ki je pod grožnjo smrtni kazni kriminaliziral homoseksualnost – so kraljeve roke pri komolcih odsekane, njegova vojska pa beži od njega.

Knjižnica je zaradi pritožb članov postala pozorna na dogajanje in sum je kmalu padel na Ortona in Halliwella. Sledila je obširna policijska preiskava, ki je dosegla vrh v ponarejenem pismu, za katero so upali, da bo izzvalo odgovor nič hudega slutečih osumilencev. Nakana se je posrečila: izdal ju je pisalni stroj, katerega individualni odtis se je ujema z »vandaliskimi« zapisi na ovitkih knjig. Mimogrede, prav tako »oskrunjen« knjige so danes tako rekoč neprecenljive vrednosti, prava znamenitost, ki jo knjižnica hrani kot punčico svojega očesa in si jih prihajajo ogledovat ljudje iz celotnega Združenega kraljevstva in še od koder.

Takrat pa so Ortona in Halliwella obsodili na šest mesecev zapor, kar je bila za 72 »skaženih« knjig in 1653 »odtujenih reprodukcij« iz umetnostnih monografij zelo stroga kazen. Sodnik jo je utemeljeval tako, da je njuno početje označil kot »čisto hudobijo«, vendar je Orton, kot je čez leta zaupal prijateljem, menil, da je bila posredi homofobija. Homoseksualnost je bila tedaj v Angliji tabu in kaznivno dejanje, zaradi katerega si lahko končal v zaporu. Čeprav med procesom narava njune zveze ni bila nikoli eksplicitno omenjena in so mediji o niju pisali kot o sostanovalcih ali prijateljih, je iz besed nekaterih sodelujočih pri preiskavi jasno, da njuna spolna usmerjenost ni bila skrivnost. In da je niso odobraval.

Zapor je Ortonu, kot kaže, vendar prinesel nekaj dobrega. To je bilo prvo obdobje v več kot desetih letih, ko je bil ločen od Halliwell, saj sta kazen prestajala v različnih kaznilnicah, tako da se je lahko odločilno odtegnil njegovemu vplivu in našel svoj pisateljski glas. Zapor »je vplival na moje dojemanje družbe. Prej sem se megleno zavedal, da je nekje nekaj gnilega, v zaporu pa se je to zavedanje izkristaliziralo.« je povedal pozneje. Že naslednje leto, 1963, mu je uspelo prodati prvo radijsko igró BBC-ju in med svoje varovance ga je sprejela znamenita gledališka agentka Peggy Ramsay (na njen predlog se je tedaj, da ga ne bi zamenjali z Johnom Osbornom, preimenoval v Joeja Ortona), že maja naslednje leto pa je v Londonu doživela premiero njegova igró *Entertaining Mr. Sloane* (*Zabavati gospoda Sloana*). Črna komedija s satiričnimi podtoni in duhovito zbadljivim dialogom sicer med občinstvom ni naletela na enoglasno odobravanje, je pa tehnično s pohvalo, da gre »za enega najznamenitijevših in navdušujočih prvencev, kar jih je videl v več kot tridesetih letih«, na pozitivno stran odločilno nagnil dramatik sir Terrence Rattigan. Pozneje so kritiki *Varietyja* tekst razglasili za »najboljšo novo igró« (oziroma eno dveh najboljših – mesto si je delila), danes pa slovi kot eno najizvirnejših in najradikalnejših britanskih dramskih besedil iz obdobja po drugi svetovni vojni.

Med junijem in oktobrom 1964 je Joe Orton pisal *Loot* (*Plen*), katerega prva uprizoritev je doživela polom, a že nekaj mesecev pozneje je bila nekoliko popravljena verzija, ki so jo uprizorili v Manchesteru, bolje sprejeta. Nova londonska postavitev še njim revidirane različice besedila – premiera je bila septembra 1966 – pa je bila pravi uspeh. Režiser Braham Murray se spominja, da so se že na vajah tako zabavali, da so se komaj prebili od začeta do konca; londonski kritiki so uprizoritvi namenili dobre ocene in vsi so bili navdve zadovoljni – vsaj dokler ni režiser leta pozneje odkril, da se mu je nekaj pomembnega izmuznilo: »Jasno mi je bilo, da je igra deloma satira o policiji, niti sanjala pa se ni mi o njeni seksualni vsebini. [...] V resnici nisem razumel biseksualne narave obeh dečkov, Hala in Dennisa. V vlogi sem zasedel Michaela Elwyna in Petra Childsa, ki sta bila tako odločno heteroseksualna, kot je le mogoče. Ko sem dramo čez desetletja znova postavil na oder [...], sem bil ob tem, kaj mi je leta 1966 ušlo, prav v zadregi. Streznjujoče je, s čim vse se lahko izmažejo režiserji.«

Kljub začetim splošjakljam je nazadnje januarja 1967 tudi ta tekst dobil nagrado za najboljšo igró, le da tokrat od *Evening Standarda*. Ortonu je poleg tega za mastno vsoto uspelo prodati filmske pravice. Njegov specifični slog se je že po tako kratkem času usidral v zavest javnosti in poznavalcev, tako da se je začel uveljavljati nov pridevnik: ortonovski (Ortonesque), ki je označeval zanj značilni temačni, nekonvencionalni, farsični humor.

K vzbujanju pozornosti mu je nemalokrat pomagala gospa Edna Welthorpe, ki se je redno oglašala v medijih. O *Gospodu Sloanu* je imela med drugim povedati: »Dandanes si mladi dramatik prav prizadevajo, da bi se šopirili s svojim prezirom do običajnih dostojnih ljudi. Upam, da bodo običajni dostojni ljudje v kratkem udarili nazaj! In o *Plenu*: »Drama bi morala gledalce poživiti. Dela Joeja Ortona pa name učinkujejo kar najbolj neprijetno. Še tedne po tem, ko sem si ogledala njegovo igró *Zabavati gospoda Sloana*, sem bila popolnoma poba. *Plen* sem si ogledala s svojo mlado nečakinjo; obe sva v grozi in prepadalosti zbežali iz gledališča, precej preden je bilo predstave konec. V njej nisem videla nikakršnega humorja. Pa vendar jo na veliko oglašujejo, češ da ob njej počiš od smeha. To mora biti pomota?«

Novembra 1966 je Orton končal televizijsko igró *Funeral Games* (*Pogrebne igre*) in že decembra začel pisati delo *Kaj je videl butler*. Nato se je posvetil scenariju za film o Beatlih – naročilo je dobil zaradi svojega meteorskega uspeha –, vendar ga je manager skupine Brian Epstein pozneje brez pojasnila zavrnil. Stephen Frears, ki je o Ortonu posnel film *Prick Up Your Ears* (*Naščitite ušesa*), je v njem nakazoval, da je bila tudi tu posredi homofobna nastrojenost družbe, in da Epstein, sicer tudi sam gej, scenarija ni sprejel, ker naj bi Orton v njem namigoval na spolne odnose med člani skupine.

Junija 1967 so v Narodnem kraljevem gledališču pod skupnim naslovom *Crimes of Passion* (*Zločini iz strasti*) uprizorili enodejanski Ruffian on the Stair (Zlikovec na stopnicah) in *The Erpingham Camp* (*Erpinghamov kamp*), julija pa je kot svoje zadnje dokončal besedilo *Kaj je videl butler*. V njem je povezal teme duševnega zdravja, spolnosti in identitete, ki jih je uokviril v raziskovanje kaosa in reda. Tudi ta igra je v času, ko je bila homoseksualnost še prepovedana, preizpraševala pogled javnosti nanjo.

Spolnost, ne samo homoseksualna, se kot rdeča nit pojavlja v vseh Ortonovih delih, vendar nikakor ni sama sebi namen. Pisatelj Petru Burtonu, ki ga je intervjuval, je zaupal: »Mislim, da je občinstvo treba šokirati, da ga predramimo iz njegove temeljne letargije. Edino področje, ki je še močno neraziskano in lahko šokira, je seksualno.« Vulgarnost, obscenost, izprijenost, ki so mu jih očitali, je uporabljal kot subverzivna orodja, da bi provociral in razgalil hinavščino, na kateri so temeljili družbeni odnosi; pokvarjeno, lažljivo in spolno neenako družbo je hotel izkoreniniti – ali pa vsaj tiste na položajih moči s smeešenjem za kak klin na lestevici potisniti navzdol – in v eksplicitni seksualnosti je videl sredstvo, ki mu ta cilj lahko pomaga doseči.

A kakor je pripomogla k njegovemu (metorskemu poklicnemu) vzponu, je spolnost verjetno odigrala tudi veliko vlogo pri njegovem (usodnem osebnem) padcu. Medtem ko je živahni, družabni in po vseh pričevanjih deško očarljivi Joe po prihodu iz zapora doživelj uspeh za uspehom, je zadržani Kenneth Halliwell počasi drsel v ozadje. Čeprav se je poskušal uveljaviti kot likovni umetnik, so bili njegovi kaložari zastavljeni le v avlah gledališč, kjer so igrali Joejeva dela. Iz nekdanj vodilnega v neločljivem dvojcu ali vsaj enakovrednega partnerja se je vse bolj spreminjal v osebnega asistenta. V njem je vrela zamera, občutek je imel, da za svojo mentorsko vlogo, za svoje »žrtev«, ni deležen nobene hvaležnosti, še sploh, ker je Orton precej motivov in domislic za svoje igró žrpal iz njenih skupnih pisarij. Prav tako nanj ni blagodejno vplivala Joejeva izpričana promiskuitetnost. Zapadel je v depresijo, proti kateri se je boril z dexamyolom, tedaj izredno priljubljeno mešanico amfetaminov in barbiturov, ki so ga za izboljšanje razpoloženja predpisovali zlasti »razočaranim gospodinjam« in ga pozneje zaradi izjemno pogostih zlorab umaknili s polic. Vendar ni pomagal; nezadovoljstvo, tesnoba in ljubosumje so ga glodali še naprej in ga 9. avgusta 1967 prignali do tega, da je svojega partnerja umoril s kladivom in nato naredil samomor. Halliwell naj bi menda pred smrtjo zapisal, da »bodo dnevniki vse razložili«. Toda Ortonov dnevnik se konča sredi stavka, 1. avgusta, teden dni pred tragičnim dogodkom. Obstajajo teorije, da je manjkajoče strani iztrgala agentka Peggy Ramsay, morda zato, da bi zaščitila identiteto slavnega moškega, ki ga je Joe spoznal in se z njim začel dobivati. K tej razlagi se nagiba Leonie Orton, ujeva pa se tudi s pričevanji nekaterih prijateljev, ki so pozneje povedali, da je Joe spoznal nekoga novega in razmišljal o tem, da bi Halliwellu zapustil. Leonie vsekakor ne dvomi, da je bil motiv erotično obarvan: »Promiskuitetnost mojega brata je, prepričana sem, prispevala k njegovi smrti. Kenneth je na koncu rekel, da bodo dnevniki vse pojasnili. V njih pa so bili tako rekoč samo Joejevi spolni podvigi.«

Joe Orton, ki ga danes postavljajo ob bok Pinterju, Osbornu, Bondu in Stoppardu ter ga po duhovitosti (in težnjah k poridranju tabujev) primerjajo z Oscarjem Wildom, je tako preminil ravno v trenutku, ko je našel svoj pisateljski glas in se je njegova kariera šele dobro razcvetela. Ob tem se neizogibno zastavi vprašanje, na katero žal nikoli ne bomo dobili odgovora: Kaj bi še zmozel, če bi mu bilo dana živeti in pisati naprej? Poznavalci menijo, da ustvarjalnega vrhunca še ni dosegel in da bi »tako brutalen satirik« tudi danes, v času »strahu, finančnih katastrof, verskega fundamentalizma in terorizma«, imel marsikaj povedati.

Sam Orton je 2. avgusta, torej le nekaj dni pred smrtjo, v intervjuju izjavil: »Tako ali tako ne bi mogel pisati za denar. Navdaha imam samo omejeno zalogo. Mislim, da to velja za vsakega dramatika. Tako je kot pri boksařjih. Kariera res dobrega dramatika je zelo kratka. Boksařjeva kariera po navadi traja kakih deset let, potem pa postane po malem omoččen, in mislim, da je z dramatikii enako. Shakespearova kariera je bila precej kratka, če jo zares pogledaš. Ni trajala prav dolgo. Verjetno petnajst let. In napisal je, najbrž v začnem obdobju, tudi nekaj precej bogatelnih iger. Upam, da nikoli ne bom napisal česa tako slabega, kot so nekatera zgodnja Shakespearova dela.«

Upanje se mu je uresničilo.

»Upam, da
nikoli ne bom
napisal česa tako
slabega, kot so
nekatera zgodnja
Shakespeareova
dela.«

Joe Orton

Dramatik Joe Orton je ena najbolj kontroverznih osebnosti angleškega leposlovja in tak je bil že za časa svojega življenja. Družba ga je, ker je bil gej, diskriminirala, saj so homoseksualnost dekriminiralizirali šele dva tedna pred njegovo prezgodnjo smrtjo. Ko sta si s partnerjem Kennethom Halliwellom iz knjižnic izposojala velikane svetovne literature in jih »posodabljal« s komentarji, ilustracijami in prečrtavanjem replik, ki so se jima zdele zastarele, so ju zaradi tega kazensko preganjali in za šest mesecev poslali v zapor. Orton je bil prepričan, da heteronormativnih ljudi ne bi doletela enaka kazen. Ta izkušnja ga je še dodatno zaznamovala in spodbudila, da je prikazal hinavščino družbe in časa, v katerem je živel. Tako je njegova prva drama, *Entertaining Mr. Sloane* (*Zabavati gospoda Sloana*), v homofobno angleško družbo vnesla reprezentacijo gejev in s tem končno marsikoga nagovorila. Odzivi na uprizoritve so bili seveda mešani, saj konservativna publika noče slišati, da je konservativna, obenem pa je Orton na področju gledališča in literature razprl številne aktualne teme in tako na svojo stran pridobil naprednejši del družbe.

Dramsko besedilo *Kaj je videl butler* je Ortonovo najuspešnejše in hkrati zadnje; napisano je v njegovem prepoznavnem farsinem slogu. V njem preizprašuje družbo – oziroma se iz nje norčuje –, ki v isti koš spolnih prestopnikov meče geje, transvestite, ženske s popolnoma povprečnim spolnim apetitom in posiljevalce. Gre za farsno v slogu komedije zmešnjav, le da zmešnjave niso pomote, temveč mizoginija in homofobija. Orton je v svojem celotnem opusu subvertiral skupnost LGBTQIA+, razbijal predsodke in škoda bi bilo njegov opus še zdaj, dobrega pol stoletja po nastanku, brati z iste perspektive. Prepričana sem namreč, da bi si danes tudi sam želel o družbi pisati drugače. Od šestdesetih let dvajsetega stoletja se je namreč (na srečo) v marsikaterem pogledu spremenila – v večini zahodnega sveta je homoseksualnost dekriminiralizirana in istospolne partnerske zveze so praviloma (ne pa nujno) izenačene s heteronormativnimi, posilstvo je kaznivo dejanje, tudi če je storjeno znotraj zakonske ali partnerske zveze. K temu so prispevale številne pobude, kot na primer #MeToo (#jaztudi), #nisi-sama, kampanje za redefinicijo posilstva *Samo ja pomeni ja*, številni poskusi referendumov za izenačitev pravice do poroke vseh, ki si to želijo ... Še vedno pa smo daleč od trenutka, ko bodo vsi, ali pa vsaj večina, sprejeli skupnost LGBTQIA+, ko ljudje teles drugih ne bodo dojemali kot nekaj samoumevno dostopnega in bodo začeli spoštovati avtonomnost soljudi in njihovo pravico do odločanja in privolitve. V času, ko je deloval Orton, seveda ni bilo tako, in to je očitno tudi iz besedila. Celo odseki, ki so jih ob prizvedbi označili za obscene in vulgarne, hkrati pa

so bili za dogajanje nujni, danes ne učinkujejo več tako. Med družbene spremembe zadnjih petdesetih let namreč ne sodita le rušenje predsodkov in normalizacija heterogenosti družbe, temveč tudi njena reprezentacija. Danes ni več dovolj, da govorimo o žgočih temah, pomembneje je, kako govorimo o njih. Leta 2021 torej pričakujemo vsebine, ki na raznolike načine vključujejo manjšine in družbo obravnavajo z različnih vidikov, ne stereotipizirajo, viktimizirajo, popreproščajo, eksotizirajo ali romantizirajo (spolnega) nasilja. Da bi bilo besedilo *Kaj je videl butler* še danes subverzivno, bi gospa Prentice verjetno morala zanositi po konsenzualnem seksu, za katerega bi po možnosti dala pobudo sama, potem pa zarodek splaviti. Orton namreč stavi na tri tematike, o katerih danes izjemno veliko govorimo, o njih ozaveščamo in opozarjamo na njihov pomen, in sicer so to duševno zdravje, spolno nasilje in vključevanje skupnosti LGBTQIA+. Nikakor ne trdim, da na svetu, v Sloveniji ali vsaj za Bežigradom ni niti enega seksista ali homofoba, vendar pa smo kot družba sprejeli konsenz, da biti gej ni duševna bolezen, da pa se duševne bolezni dá zdraviti s pomočjo psihoterapije in psihiatrije in da se jih ne gre sramovati.

Sočasno z Ortonovim ustvarjanjem je bila v slovenski dramatik in polnem razmahu drama absurda, ki ima s slogom farse precej skupnega. Če za farsno velja, da prikazuje človekovo živalsko naravo oziroma nagon, potem drama absurda človeka psihološko zreducira na raven živali. Desetletje, v katerem je deloval Orton, je na slovenskih tleh začel Dominik Smole z *Antigono*, sledila pa so še kulturna dela Petra Božiča (*Vojaka Jošta ni, Kaznjenci, Dva brata, Jezdec na strehi in Obisk stare mame*), Daneta Zajca (*Otroka reke*), Gregorja Strniše (*Samorog in Žabe ali prilika o ubogem in bogatem Lazarju*) ter Dušana Jovanovića (*Predstave ne bo, Norci in Znamke, nakar še Emilija*).

Šestdeseta leta so bila za razvoj umetnosti na Slovenskem ključna, večina postopkov, tehnik, idej, ki jih prakticiramo še danes, izhaja iz tistega obdobja. Velikani slovenske dramatike in gledališča, kot so Peter Božič, Milan Jesih, Dušan Jovanović, so vzgojili cele generacije večstranskih sodobnih ustvarjalcev. Pri tem je treba poudariti, da drama absurda (z dodatnimi vplivi številnih drugih slogov), kot jo vzpostavi predvsem Božič in Jože Javoršek, v slovenskem jezikovnem prostoru cveti in raste skoraj do nastanka samostojne države, predvsem pa stavi na redefinicijo oziroma dekonstrukcijo tako literature kot gledališča. Če sta bila Ortonova osrednja problema z družbo, ki ji je pripadal, homofobija in hinavščina, sta za takratne slovenske dramatike tak problem predstavljala totalitarizem in enoumje. Večina besedil tako preizprašuje vlogo avtoritet, sistema in posameznika, razpad idej, kritizira

delovanje sistema in institucij. Razpad idej privede tudi do razpada jezika in performativnega obrata, ki ga je prav v tistem obdobju definirala Erika Fischer-Lichte.

Pomemben koncept tistega časa je tudi Barthesova »smrt avtorja«, ideja, da nič, kar je avtor hotel, ni tako pomembno kot to, kar vidi oziroma izkusi gledalec. V praksi se ta teorija sicer ni prav dobro obnesla, saj ego le redkokateremu piscu dopušča, da svoje delo v celoti prepusti v interpretacijo komu drugemu, kljub temu pa je pri rekonstrukciji in deliterarizaciji gledališča igrala pomembno vlogo. Mogoče je to tudi način, kako se dandanes spopadati z Ortonom, ki je s svojo prvo politično gesto, »korigiranjem« knjižničnih knjig, naredil točno to in umoril velikega avtorja, in to ne kateregakoli, temveč *THE* avtorja, Shakespeara, proti kateremu je praktično bogokletno reči karkoli vsaj malo kritičnega. Mogoče je edina smiselna pot za branje in uprizarjanje Ortona dandanes skozi prizmo performativnega obrata in razpada dramske besedila. Mogoče pa je integralna uprizoritev farsa performativnega obrata?

Mogoče je to vprašanje za emancipirano občinstvo in bralstvo.

Kaj je videl butler:
Brutalna satira

o BESEDILU Joeja Ortona o
posilstvu je
danes enako
tehtna, kot je bila
leta 1969

Zafrkljiva komedija Joeja Ortona *Kaj je videl butler*, ki so jo ob praznovanju leta 1969 zaradi provokativne mešanice komičnega in obešenjaškega obsojali kot »vulgarno«, »prostaško« in »bolno«, se danes zdi manj kontroverzna – v vseh pogledih razen v enem: v svoji humorni obravnavi posilstva in spolnega napada. Po feminističnih analizah spolnega nasilja od sedemdesetih let prejšnjega stoletja dalje so Ortonovo zadnjo igro vedno bolj obsojali kot zastarelo, žaljivo in celo mizogino.

Toda kljub temu, da Orton posilstvo skozi svojo igro omenja na videz povsem nonšalantno, to temo premišljeno uporabi, da bi poudaril tisto, kar je v središču njegovega zanimanja: hinavščino, korupcijo in meje seksualne revolucije.

Danes, petdeset let po premieri, si igra *Kaj je videl butler* zasluži, da jo prepoznamo kot besedilo, ki je s svojim porogljivim razgaljenjem družbe, ki izbrisi, minimalizira, normalizira in celo romantizira posilstvo, povsem v sozvočju z današnjima gibanjema *#MeToo* in *#TimesUp*. Da to ostaja spregledano, samo kaže na trdovratnost prepričan, čez katere igra zabavlja.

Butler, ki se dogaja na psihiatrični kliniki, razgali strahotno kršitev poklicne etike dveh zdravnikov, Prenticea in Rancea. Naslov se navezuje na plačilne avtomate ob obalnih promenadah – ti so, kakor bi butler špegal skozi ključavnico na vratih spalnice, gledalcu omogočili skriven pogled na žensko, ki se slači – in s tem namiguje na pikantno seksi komedijo. Obenem nakazuje tudi to, kako delavski razred gleda na zgornjega.

Ortonova perspektiva avtsajderja – geja iz delavskega razreda – je očitna v načinu, kako parodira mainstreamovske seksi komedije, katerih tipična primera sta filma *Carry on Nurse* (*Le naprej, sestra*; 1959) in *Carry on Doctor* (*Le naprej, doktor*; 1967), pri čemer subvertira družbene in spolne norme, kakršne so te komedije potrjevale.

Kaj je videl butler se začne s poskusom posilstva. Ko je Geraldine Barclay na pogovoru za mesto tajnice pri dr. Prenticeu, ta mlado žensko pod pretvezo, da se hoče prepričati o njeni telesni zmožnosti za opravljanje dela, pregovori, naj se sleče. Kot sugerira že njegovo ime, Prentice izpelje poskus

posilstva pod pretvezo [*pretence* – sl. pretveza], kar je kaznivo dejanje, opredeljeno v [britanskem] Zakonu o spolnih delikatih (1956), ki kriminalizira spolni odnos s preslepitvijo. Svojo pretvezo pelje še naprej, ko uporabi evfemizem, da bi siljenje v spolne odnose prikazal kot zapeljivanje.

Enako diskurzivno strategijo uporabi, ko zanika, da je pred časom, ko je delala kot sobarica, posilil svojo ženo. Gospa Prentice jasno pove: »Pred leti, ko sem bila še mlada, me je v shrambi za posteljnino v drugem nadstropju hotela Kolodvor nekdo posilil,« pa vendar se njen mož spominja, da jo je »zapeljal«. Prentice svojemu vedenju nadene celo avro romantike in se tako skuša izogniti temu, da bi ga prepoznali kot posilstvo. Svoj poskus, da bi »zapeljal« Geraldine, opiše kot »izključno zgodbo srca« in posilstvo svoje žene odene v sentimentalne tone kot »trenutek, ki je bil zame zelo dragocen«. Orton tako smeši sprenevedavi jezik, ki Prenticeu omogoča, da samega sebe vidi kot »spodobnega državljanca«, ne pa kot serijskega spolnega plenilca.

Prentice ni edini spolni prestopnik v igri. Nick, strežnik v hotelu Kolodvor, prizna, da je prejšnji večer poskušal posiliti gospo Prentice in »se spozabil« s skupino šolarik, policisti pa ženske izpostavljajo »obscenostim«. S tem ko Orton spolni napad vso igro prikazuje kot nekaj splošno razširjenega in rutinskega, se roga družbi, ki trdi, da ima posilstvo za odvratno, vendar ga kot zločin noče jemati resno.

Igra izziva prevladujoče predstave o tem, zakaj moški posiljujejo in kakšni moški to počnejo. Prenticea ne žene toliko neukrotljiv spolni nagon kot hlepenje po moči – svojo avtoriteto uveljavlja kot neizpodbitno; Geraldine reče: »Nikoli ne sprašuj te,« in jo – glede na didaskalije – z »vzvišenim« nasmeškom opazuje, kako si slači spodnje perilo.

Orton se loti tako imenovanega strahu pred »nevarnimi tujci« (*stranger danger*) in nam sugerira, da posiljevalci niso sprevržene pošasti, temveč navadni moški, ki jih zlorabljenke ženske poznajo. Kakor izjavi Prentice: »Popolnoma normalen moški sem.«

Igra tudi sprevrne običajne domneve o odnosu med prestopništvom in družbenim razredom. Prentice je »gospod«, »ugleden član« svoje stroke in častnik reda Britanskega imperija – ter

hkrati moški, kriv spolnih zločinov. Celo sir Winston Churchill, priljubljena nacionalna ikona, je z vojne heroja zveden na posiljevalca, ko Geraldinino mačeho »onečastijo« »deli« njegovega kipa, ki se zaradi plinske eksplozije dobesedno »zarijejo« vanjo.

Ko ženo označi za nimfomanko (»Že rodila si se z nogami narazen in pokopali te bojo v krsti v obliki črke ipsilon.«), Prentice predpostavlja, da uživa v spolnem nasilju:

PRENTICE: Že lani poleti se ti je neki moški nastavljal.
GOSPA PRENTICE (*ne da bi ga pogledala*): Nisem opazila.
PRENTICE: In tvoje razočaranje nama je pokvarilo dopust.

Rance uporabi »izprijene apetite« gospe Prentice, da njeno obtožbo o Nickovem poskusom posilstva odpravi kot »plod njenega bolnega uma«. Zdravnika odobravata mladeničeve poskuse, da bi se z razlago izmazal iz godlje: domišljala si je, sama je hotela, uživala je. Toda ta zabloda in neiskrenost samo spodkopljata njuno verodostojnost. Zaradi svojega vedno bolj sprevrženega vedenja se oba moška zdita smešna, celo nora.

Orton smeha ne uporablja, da bi posilstvo trivializiral, temveč da bi zmanjšal moč posiljevalcev in mitov o posilstvu. Prav ohranjanje teh mitov dokazuje, da njegova komedija ni zastarela in odvečna, temveč da tudi dandanes ostaja žalostno tehtna.

Emma Parker je izredna profesorica za povojno in sodobno književnost na Univerzi v Leicesteru, Združeno kraljestvo. Članek je bil prvotno objavljen 4. marca 2019 na spletnem portalu *The Conversation* (theconversation.com/uk/), in sicer pod licenco CC BY-ND – priznanje avtorstva, brez predelav.

Resnica moči

O BESEDILU

sred

nore

stvarnosti

ali

Račun

brez

psihiatra

Denimo, da sem se v nekoga zagledal – da se je moj pogled na nekoga zaustavil, da je moj pogled nekoga zaustavil: zastavil ga je, zastavljen je, zadeva je nared, ta nekdo je vzpostavil kot objekt moje želje in mene v njem: to je zdaj moja resnica, resnica, ki jo želim imeti, ki jo želim živeti. Ki jo imam in živim. Kaj moram žrtvovati, da ta resnica ne v času ne v prostoru ne bo minila? Kako naj zagotovim, da se je kontaminacijska prečenja pogledov in želja drugih ne bodo dotaknila? Še bolj pa: da bo ostala čvrsta in edina nasproti kaotični stvarnosti?

Želim jo gledati zopet, spet in spet, želim jo gledati veninven, ven in ven, a hkrati, kakor da je v meni. Ne želim videti, da je v meni – ta resnica mora biti zunaj, kakor da je stvarnost, a ostajati znotraj gabaritov moje želje. Ne želim je videti, kakršna je, stvarnost je strašna v svojih premenah in neulovljivosti – želim jo videti, kakršna je v resnici, torej v resnici moje želje, saj jo samo jaz zares vidim.

Optika želje je bistveno zasebna optika – pogledi drugih kalijo moj idealni objekt; kot v gledališču, ko ne želim, da me gledajo, ko sem se zagledal. Vladati mora neka iluzija ekskluzivnosti, neki občutek nerazredčene in neprevprašljive skladnosti objekta z Enim, ki je Resnica, da sem potem jaz tisti, ki vidim in vem in imam, skoraj kakor da sploh ne bi želel – ker tako in takó že tako ali tako je.

Od veke vekomaj amen.

In potem – posebej še, če me je predstava zapeljala – kako naj razložim, kaj sem videl, in o moj Bog, kako so drugi zadevo narobe razumeli ... Kako naj se srečamo glede objekta želje, kdo bo porok za njegovo resnico?

Kadar se zagledam, moj pogled obvladuje neka posestniška sla; moj pogled zaobjame in fiksira objekt želje – kot rdeča svetloba v interakciji s pravimi kemikalijami fiksira dano podobo na fotografskem papirju. Kemija mojih gabaritov hotenja in razumevanja fiksira Resnično podobo, kakor da mogočih podob ni nebroj – in večina jih niti izostrenih ni.

Tako in takó te imam, in nič drugače.

»Cheese!«
»Priden.«

Izvirni naslov uprizoritve *Norišnica*, d. o. o. po poti subtilne referenčne mreže zaobjema vse ključne koordinate posestniškega pogleda in dinamike Resnice in Avtoritete, ki jo želi želja gospodarja vzpostaviti v odnosu do realne umesčenosti služabnika; vse sestavine za strukturno umesčenost subjekta v svet simbola in moči so tako na neki način že tam, v naslovu (v tokratnem slovenskem naslovu se ta referenčna mreža žal izgubi), predstava sama v svoji komični zmešnjavi farsičnih izmenjav vlog pa lahko to izhodiščno strukturo kaj hitro zabriše: kakor tudi v življenju brbot kaotičnih premen, menjave vlog in igre gledajočega in gledanega lahko ustvari vtis nesmiselnega šuma v ozadju in ospredju, brez reda; šuma, ki šele čaka, da bo nekdo izluščil znak Reda in Morale, zarisal jasne sledi razmerij med gospodarjem in služabnikom v realnih izmenjavah. Posestniški pogled, ki je že tam, a venomer šele za nazaj vzpostavlja in žene subjektivnost, na način, da subjekt venomer poseduje tako, da vidi, kar želi; ki vidi tako, da lahko poseduje zeleno; ki želi tako, da njegov pogled vzpostavlja lastnino.

Izvirni naslov pričujoče drame *Kar je videl butler* (= *What the butler saw*) je referenca na naslov enega izmed prvih erotičnih filmov, nekje s prehoda devetnajstega v dvajseto stoletje, ko je bila (kulturalna) tehnologija še razmeroma nova zadeva, tako rekoč naznanilo novega veka, a je seveda že vsebovala vse ključne elemente obvladovanja in poustvarjanja stvarnosti ter utrjevanja subjekta potrošnika na mestu radostne samoreference, samozadostnosti in samozadovoljevanja – seveda po obvozu namišljenega drugega. Film *What the butler saw* je nemi, namenjen ogledu s pomočjo t. i. mutoskopa, prikazovalne naprave samo za enega gledalca, torej naprave, sorodne sodobnim aparatom VR (= virtualna resničnost), saj se s pomočjo načina gledanja (gledanja, ki ga pogled drugega ne moti) ustvarja iluzija, da je subjekt, ki gleda, edini, ki vidi, kar prikazuje: tako se ustvarijo pogoji za ekskluzivno voajerstvo izkušnje, med katero me nihče ne moti pri užitku vživljanja v fantazijo moje želje. Povedno je,

I Besedilo je v slovenščini znano pod naslovom *Kaj je videl butler*, vendar je *Kar je videl butler* vsekakor mogoč prevod, saj že besedni red navaja k tridim. povedi. Prim. prevode v nekaterih drugih jezikih, npr. šp. (*Lo que vio el mayordomo*) ali fr. (*Ce qu'a vu le majordome*). Op. ur.

da je film, ki se je na opisani način dajal na vpogled, prikazoval zrcalni subjekt gledalca, tako rekoč njegov »alter ego«: film *What the butler saw* namreč prikazuje služabnika (= butlerja), ki skozi ključavnice opazuje, kako se hišna gospodarica v svoji spalnici slači. V tej situaciji gre torej za nekakšno »meta-voajerstvo« oz. voajerstvo druge stopnje: neopažen opazujem nekoga, ki sam, *misleč, da je neopažen*, opazuje nekoga, *ki misli, da je neopažen*. In seveda: ključni element za perverzijo spolne želje je, da drugi opazuje nekaj, česar naj ne bi opazovali, kar naj bi ostalo skrito oz. ekskluzivno za nekoga drugega. Gledalec filma se tako kot gospodar, ki zasači svojega služabnika pri slastnem prestopu, znajde v vlogi tistega, ki je dvojno odmaknjen od objekta želje, a po istem obratu tudi dvojno uživa v privilegiranem pogledu: v pogledu, ki vidi nekoga, ki ne vidi, da je gledan. Ki vidi nekoga, ki misli, da prepovedano uživa na skrivaj, sam. Ki vidi, tako rekoč, resničnega subjekta: tistega, ki se ne pretvarja pred očesom drugega, a ga hkrati ravno to oko vzpostavlja kot nekaj resničnega.

Vprašanje ostaja, koga želi gospodar gledati in koga imeti. Objekt spolne želje ali objekt želje po moči? Vprašanje ostaja, koliko ju je sploh mogoče ločiti.

Taka konstelacija posredovanih pogledov je dvojno perverzna (perverzna predvsem tudi v prvotnem pomenu besede *perversus*, da je torej nekaj obrnjeno v drugo smer kot navadno), saj hkrati:

omogoča prepovedani užitek voajerstva – torej zadovoljevanje želje brez stika in brez vednosti drugega, torej brez nevarnosti za vdor realnosti in pogled drugega in v tem pogledu brez nevarnosti za kontaminacijo mojega ideala (fantazije ideala na liniji subjekt–objekt namreč ne kali samo tretji, ki vdira v dialog zaljubljenecv; v samem bistvu je nevarnost za kontaminacijo mojega ideala že v objektu želje samem, ko razkrije lastni pogled, torej se iz pozicije objekta premesti v pozicijo subjekta: zagledam da ne vanjo, kakršno jo želim videti, ne vanjo, kakršna je; takoj ko se zgane, ko me vidi, ko razkrije svojo perspektivo, je čistost moje optike skaljena);

in

na načelni ravni opazovalca odveže občutka krivde, ki spremlja prepovedani akt voajerstva. Ko gledaš nekoga, ki se je zagledal, uresničuješ svojo fantazijo v prečiščeni obliki, nekako by proxy, torej prek posrednika, ki deluje hkrati kot prvi dostop do objekta želje in kot filter, ki te ubrani tveganj, ki jih ta prvi dostop prinaša. V položaju opazovalca opazovalca imaš namreč vedno možnost za preobrat pogleda – ne gledaš, da bi se naslajal, kje pa! Gledaš, da bi nadziral in po potrebi obsojal. To je dvojno sprevrženi pogled Gospodarja – ki uživa, hkrati ko nadzira. Nadzira, ko uživa, in uživa, ko nadzira.

»Videl sem te, kako gledaš, ti grešnik, ti!«

»Cheese!«
»Priden.«

V tej dvojni igri, ali bolje, igri prehodov pogledov, pri kateri se na ravni imaginarija opazovalca drugega reda fluidno izmenjujejo pozicije opazovalca z opazovanim, kjer te pozicije torej (na ravni imaginarija!) niso fiksne, igra torej ključno vlogo nekakšna asimetrija. Na prvo žogo gre za asimetrijo pogleda: samo tisti, ki si lahko privoščijo mutoskop, lahko uživa v vlogi opazovalca drugega reda, nadzornika/voajerja služabnika, ki si ne more pomagati, da ne bi opazoval svoje gospodarice, kako se slači. A v tej relaciji se da jasno razbrati tudi asimetrijo moči, torej asimetrijo razmerja gospodar–služabnik. Samo gospodar lahko gleda svojega služabnika, kako dela in uživa, in sam črpa užitek drugega reda: brez udeležnosti v morostu stvarnosti, ki prinese bogvedi kaj (gospodarica se lahko obrne, lahko ni razpoložena, lahko ima mozolje ... material stvarnosti je, tako kot zemlja, ki jo je treba veninven obdelovati, silno muhasta zadeva); iz moralno neoporečne pozicije. Gospodar ima vedno prav – predvsem tudi v smislu, da najbolje vidi, kaj se dela.

A hkrati bi lahko rekli, da gospodar ravno zaradi omejitve svojega položaja lahko le tako (torej dvojno posredovano) dostopa do stvarnosti, do materiala – torej na neki način tudi do svojega objekta želje, v tej situaciji simboliziranega v subjektu/objektu partnerja: če želiš biti gospodar pogleda in hkrati zadovoljiti svojo željo, lahko s svojim partnerjem zares zadovoljujoče občuješ samo po obratu skritega pogleda tretjega, ki ga partner

ne vidi. V tem smislu je na neki specifičen način privilegiran tudi služabnik, saj je on v tej konstelaciji edini, ki lahko neposredno vidi in ima, kar želi. Je torej zares umesčen v svet in udeležen v njem – četudi vsakič znova za kratek čas in v negotovih okoliščinah.

(V tem pogledu dobi tudi sintagma, da služabnik najbolje pozna svojega gospodarja, popolnoma drugo dimenzijo – služabnik namreč ne samo da je edini, ki je v stiku s stvarnostjo lastnine gospodarja; kot tisti, prek katerega gospodar dovoljuje svoje želje, je tudi v privilegiranem položaju, saj ve, kaj si gospodar želi, medtem ko se mora gospodar sam pred sabo vedno pretvarjati, da si to pravzaprav želi služabnik.)

Asimetriji v odnosu opazovalec–opazovani, gospodar–hlapec gresta torej v obe smeri, a se hkrati tudi bistveno mimoideta – gospodar nikoli ni zares udeležen pri delu služabnika, nikoli ni v stiku s stvarnim, hkrati pa služabnik nikdar ni udeležen v pogledu gospodarja, torej ni v stiku z delom resnice. Ta mimohod pogledov mora vztrajati, če naj bodo položaji trdni – če naj ima gospodar moč nad stvarnim, služabnik pa zavetišče resnice in pravice, katerih porok je skrivnostni gospodarjev pogled.

Vsak si želi imeti nekoga, ki bi vedel, in je pripravljen za to marsikaj žrtvovati.

Vsak bi bil rad v položaju tistega, ki ve, in je pripravljen za to marsikaj žrtvovati.

Kdo je tu nor?
Kdo ima moč?

In kdo varuje resnico?

In kakšno zvezo, če sploh kakšno, ima vse to z dramskim tekstom *What the butler saw* na eni ter psihiatrično prakso na drugi strani?

V farsični maniri nam besedilo postreže s prvacato burlesko menjav vlog in nalicih, v kateri se subjekti skušajo nekako znajti – najti svoje prave obleke, tako rekoč – po poti preizkušanj različnih položajev v plesu gospodar–služabnik. Zanimivo je, da više kot gremo v hierarhiji moči, bolj se zdijo vloge določene, do samega uradnika, ki nikoli zares ne stopi s svojega položaja gospodarja in resnice. Še psihiater, ki se dela, kakor da dela po nareku uradnikov resnice, je v sladki nevarnosti, da bo izgubil svoj položaj zdravnika, in se pridruži igri na drugih ravneh.

Je pa zanimivo, da je ta izrazito postmoderna igra mask identitete postavljena v kontekst psihiatrije, kakor da je njej zadnji poverjena štafeta stabilne referenčne točke v kaosu metanarativov. Vsak je lahko na neki način nor, a z mutoskopom upravlja psihiater, tako rekoč. Zamisliti si norost drugega je svojevrstna predstava drugega reda, in vedno ostaja vprašanje, kakšne vloge so nam v spektaklu psihiatrije dodeljene. Čemu se mora psihiater odreči zaradi položaja gospodarja in kakšna stvarnost je poverjena norcu? Kaj vse živimo – v norosti? In po kaj vse se zatekamo – k psihiatru?

A v zadnji instanci se zdi, da do neke polovične katarze pride tako na strani gospodarja, ki človeško le misli, kot na strani služabnikov, ki človeka v njegovih različnih norostih udejanjajo. Na strani skritega opazovalca, ki zasači drugega pri prestopu fantazije, ali na strani tistega, ki naj bi se prestopu udinjal.

Kdo bo koga našel? Kdo je koga videl?

»Cheese!«
»Priden.«



Slovensko mladinsko gledališče
 Vilharjeva II, 1000 Ljubljana
 T: +386 (0)1 3004 900
 F: +386 (0)1 3004 901
 info@mladinsko-gl.si
 www.mladinsko.com

Svet Slovenskega mladinskega gledališča:
 Semira Osmanagić – predsednica, Zvone Čadež,
 Katarina Stegnar, Asta Vrečko, Martina Vuk

Strokovni svet Slovenskega mladinskega gledališča:
 Tatjana Ažman – predsednica, Blaž Lukan,
 Janez Pipan, Matjaž Pograjc, Dario Varga

Direktor: Tibor Mihelič Syed
 Umetniški vodja: Goran Injac
 Režiserja: Matjaž Pograjc, Vito Taufer
 Dramaturginja: Urška Brodar
 Vodja trženja in odnosov z javnostmi: Helena Grahek
 Lektorica: Mateja Dermelj
 Strokovni sodelavki: Tina Malič, Katarina Saje
 Tehnični vodja: Dušan Kohek
 Vodja koordinacije programa: Vitomir Obal
 Koordinator programa: Gašper Tesner
 Tajnica gledališča: Lidija Čeferin
 Računovodkinja: Mateja Turk
 Knjigovodkinja: Tina Matajc
 Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot, Sanja Spahić

Predstava je nastala s podporo
 Ministrstva za kulturo RS.
 Ustanoviteljica Slovenskega mladinskega
 gledališča je Mestna občina Ljubljana.



REPUBLIKA SLOVENIJA
 MINISTRSTVO ZA KULTURO



Mestna občina
 Ljubljana



Prodaja vstopnic

- v Prodajni galeriji
 Trg francoske revolucije 5, 1000 Ljubljana
 od ponedeljka do petka med 12.00 in 17.30
 ob sobotah med 10.00 in 13.00
 OI 425 33 12
- pri gledališki blagajni
 Vilharjeva II, 1000 Ljubljana
 OI 3004 902
 uro pred začetkom predstave
- na spletu
 www.mladinsko.com
 nakup vstopnic s popusti
 prek spleta ni mogoč

Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča
 Sezona 2021/2022
 Številka 1
 September 2021
 Izide ob vsaki premieri
 Izdalo Slovensko mladinsko gledališče
 Za izdajatelja Tibor Mihelič Syed
 © Vse pravice pridržane
 Uredništvo: Urška Brodar, Mateja Dermelj,
 Helena Grahek, Goran Injac, Tina Malič,
 Katarina Saje, Tibor Mihelič Syed
 To številko uredila in besedila prevedla: Tina Malič
 Lektorica: Mateja Dermelj
 Oblikovanje: Mina Fina, Damjan Ilčić,
 Ivian K. Mujezinović – Grupa Ee
 Tisk: Fotoprospekt, d. o. o.
 Naklada: 300 izvodov
 Cena: 2 €
 ISSN: 2232-2019

ISSN: 2232-2019

no no | H no

slovensko

□ X H Z H U P R Z

gledališče