



SNG | NOVA GORICA



# Neumnost

Rafael Spregelburd









---

Zasedba .....	4
Intervju z Rafaelom Spregelburdom Red je zgolj abstraktna forma, ki razumu dovoljuje, da interpretira resnično življenje, to se pravi, popoln kaos .....	7
Rafael Spregelburd Heptalogija Hieronymusa Boscha in <i>Neumnost</i> .....	15
Teresita Mauro Castellarín Gledališka poetika Rafaela Spregelburda .....	21
Ignac Fock Poldrugo stoletje argentinske dramatike in Rafael Spregelburd .....	24
Sašo Dolenc Rojstvo kaosa iz duha računalnikov .....	30
Fotografije z vaj .....	34
Nagrada Neda R. Bric .....	42
Premieri v tujini <i>Nora Gregor – skriti kontinent spomina</i> .....	42
Festival <i>Antonton</i> .....	43
In memoriam Marijanu Bevku .....	44

---

Slovensko narodno gledališče Nova Gorica, sezona 2014/2015, uprizoritev 8  
Premiera 21. maja 2015 na velikem odru SNG Nova Gorica

---

Rafael Spregelburd

## NEUMNOST

*Heptalogía de Hieronymus Bosch: 4. La Estupidez, 2003*

Prva slovenska uprizoritev

---

Prevajalka **Marjeta Prelesnik Drozg**

Režiserka **Ivana Djilas**

Dramaturginja **Ana Kržišnik Blažica**

Lektor **Srečko Fišer**

Scenografinja **Ajda Vogelnik**

Kostumografinja **Maja Mirković**

Avtor zvočnih slik **Boštjan Gombač**

Oblikovalka videa **Vesna Krebs**

Oblikovalec svetlobe **Samo Oblokar**

Asistentka lektorja **Laura Brataševc**

Svetovalka za tolmačenje slovenskega znakovnega jezika **Vlasta Vrtačič**

Vodja predstave **Marino Conti** in **Boro Vujičić**, šepetalka **Urška Modrijan**.

Tehnični vodja **Aleksander Blažica**, tonski in video mojstri **Vladimir Hmeljak**, **Majin Marož** in **Stojan Nemec**, lučni mojstri **Samo Oblokar** (vodja), **Marko Polanc** in **Renato Stergulg**, rekviziterja **Damijan Klanjšček** in **Jožko Markič**, frizerke in maskerke **Katarina Božič**, **Hermína Kokaš** in **Ana Lazovski**, garderoberki **Jana Jakopič** in **Mojca Makarovič**, odrski mojster **Staško Marinič**, odrski tehniki **Dean Petrovič**, **Bogdan Repič** in **Dominik Špacapan**, vrviščarja **Damir Ipavec** in **Ambrož Jakopič**, odrski delavec **Jurij Modic**, šivilje **Nevenka Tomašević** (vodja), **Marinka Colja** in **Tatjana Kolenc**, mizarji **Darko Fišer** (vodja), **Marko Ipavec** in **Marko Mladovan**.

---

---

Emma Toogood, Laetitia, Jane, Berta **Marjuta Slamič**  
Susan, Maggie, Ivy, Veronica Aldgate, Flo Cohen **Ana Facchini**  
Policist Zielinsky, Robert Finnegan, Martin, Lee Okazu Buckley, Carlo Bonelli **Miha Nemec**  
John, Mr. Bancroft, Policist Wilcox, Brad Finnegan, Ken **Andrej Zalesjak**  
Richard Troy, Ralph, Policist Davis, Lino Venutti, Donnie Crabtree **Kristijan Guček**



Foto: Sebastián Freire



---

## RED JE ZGOLJ ABSTRAKTNA FORMA, KI RAZUMU DOVOLJUJE, DA INTERPRETIRA RESNIČNO ŽIVLJENJE, TO SE PRAVI, POPOLN KAOS

---

Rafael Spregelburd (1970, Buenos Aires), dramatik, prevajalec, režiser in igravec, je eden najpomembnejših predstavnikov sodobnega argentinskega gledališča ter tudi eden najslavnejših argentinskih televizijskih in filmskih igralcev.

Na univerzi v Buenos Airesu je najprej študiral umetnostno zgodovino, nato igro in kmalu še dramaturgijo. Prireja besedila tujih avtorjev, kot so Harold Pinter, Steven Berkoff, Mark Ravenhill, Martin Crimp, Marius von Mayenburg, Wallace Shawn in Sarah Kane. Leta 1996 je začel tudi režirati gledališke predstave, večinoma po svojih besedilih. Predava dramatiko na univerzah v Argentini, Španiji in drugje po Evropi, tudi v bližnjem Vidmu. Leta 2012 je bil umetniški vodja šole École des Maîtres, gledališke akademije, italijansko-francosko-portugalsko-belgijske korporacije. Z lastno gledališko skupino *El Patrón Vázquez* je reden gost na mednarodnih festivalih, je prejemnik štipendij, rezidenčni gost in avtor po naročilu različnih gledališč po vsej Evropi. Kot dramatik pripada argentinski generaciji po vojaški diktaturi, njegove igre pa z velikim uspehom igrajo tudi v Kanadi, Mehiki, Nemčiji, Avstriji, Italiji, Švici, Portugalski, Španiji in Franciji. Za svoje delo je prejel več kot petdeset nagrad v Argentini in v tujini, med njimi argentinsko nacionalno nagrado za *La terquedad (Trma)*, špansko nagrado Tirso de Molina za *La estupidez (Neumnost)*, kubansko nagrado Casa de las Américas za *La paranoia (Paranoja)* in italijansko nagrado Ubu za *Lúcido (Lucidno)*, *Bizarra (Bizarna)* in *El Pánico (Panika)*.

*Slavna novinarka Veronica Aldgate iz vaše drame Neumnost bi na začetku intervjuja povedala nekaj besed in vi bi povedali svoje asociacije. Torej, če si izposodim njeno metodo: Neumnost ...*

Prosim, ne pozabite, da v igri slavna Veronica Aldgate hodi po precej grenko-sladki poti. Resnično dvomim, da so njene asociativne metode najprimernejše za pisanje kolumn.

---

*Tudi njena druga metoda ni nič manj vprašljiva. Veronica bi vam namreč za začetek ponudila požirek bourbona za sprostitev, ampak ker se pogovarjava na daljavo, čez lužo, in ker se imamo redko priložnost pogovarjati z latinskoameriški dramatik, vas lahko samo vprašam: kako ste?*

Odlično, hvala za vprašanje. Po pravici povedano, navdušen sem, da lahko govorim s slovenskim sogovornikom. Kar srknite požirek viskija, če želite!

*Hvala. Glede na to, da ste igravec, dramatik, režiser, obenem vodite tudi zasebno gledališko skupino, je verjetno vaše življenje včasih precej kaotično. Imam prav? ... Vam torej v tem življenjskem obdobju vlada kaos ali imate vzpostavljen nekakšen red? S čim se trenutno ukvarjate?*

Nikogar od nas ne obkroža red. Red je zgolj abstraktna forma, ki razumu dovoljuje, da interpretira resnično življenje, to se pravi, popoln kaos. A kaos ni nujno nered. Je le kompleksnejša organiziranost vzrokov in posledic. Vajen sem plavati v globokih, temnih vodah nepričakovanih dogodkov.

Me pa, žal, obkrožajo številni dražljaji, ki mojo pozornost vlečejo v veliko preveč različnih smeri: pišem za gledališče (za svojo skupino in za različne neznane skupine v tujini) in igram v njem, sem igravec v filmih, veliko potujem, vzgajam otroka, za prihodnje leto načrtujem filmski scenarij, poučujem na nekaj dramskih delavnicah in – še najpomembneje – živim v Argentini, kjer v resnici ni mogoče ustaliti nobenega zakona ali reda.

*Vsebina in forma Neumnosti se bistveno navezujeta na teorijo kaosa. Sta tako rekoč istorodni. Kaos povzroči nespametno ali neumno obnašanje ljudi, ki izvira iz pohlepa, in to vas je najbrž napeljalo k formi igre, ki aludira na teorijo kaosa – je temu tako? Kako pa ste uskladili vsebino in formo pri ostalih dramah Heptalogije Hieronymusa Boscha, katere del je naša drama?*

No, vsebina je forma. To je povedal in dokazal že Samuel Beckett. Oblika ni zgolj lepši paket za prenašanje vsebine, božični ovojni papir, ampak »naravna« podoba le-te. V mojem pisanju, ali v tej igri, ni špekulacij z vsebino. Igre pišem dolgo, ker svojim zgodbam, podobam, idejam dovolim, da za nerazumno dolgo časa oddrsijo, dokler ne najdem načina, da vse elemente uskladim v obliko, ki spoštuje lastni proces. Kratko malo pustim, da moje življenje pronica v meso igre, kakor naravni strup. A ker sem zelo organiziran človek, si postavim vrsto pravil, po katerih vsakič igram. V primeru *Neumnosti* se zdi precej očitno, da so simultane zgodbe, nepričakovani obrati, ideološki kaos in apokaliptične prikazni nujna izhodišča, s pomočjo katerih določim končno obliko avanture.

Teorija kaosa pa v resnici ne pomaga dosti. Pravzaprav bi celo rekel, da je ne razumem

---

najbolje. Bolj ko berem o njej, bolj jasno postaja, da matematiki in fiziki, ki se z njo ukvarjajo, zavračajo poimenovanje »teorija kaosa«. Govorijo le o ravni višje kompleksnosti v poteku dogodkov.

Zahodna dramaturgija – se mi zdi – je pogosto odigrala vlogo katalizatorja Newtonovih idej, to se pravi, sveta, reduciranega na formule, ki ga lahko razložijo. A te formule so včasih dokazano napačne. V nekaterih sistemih (kjer turbulenca obvladuje usodo originalnega ravnovesja) Newtonovi zakoni ne veljajo. Ali pa veljajo, vendar le do določene mere. Če se začnete zares zanimati za življenje, in ne samo v gledališču, začnete čutiti odgovornost do načina, kako boste povezali svoje zgodbe in jih oblikovali v obstojno strukturo. A vsi se ves čas učimo. Nekateri kritiki bodo morda rekli, da je *Neumnost* najbližje temu, da sem podal neko videnje, jaz pa imam več vere v lastno pisateljsko prihodnost in svoje starejše igre gledam zgolj kot mejnike na poti. Vedno znova pišem, kar sem začel v *Neumnosti*. Moje prihodnje igre so utemeljene na njej, prav toliko kakor temeljijo na mojih prepričanjih, mojem naključnem branju zgodovine, trku mojih iger ob druge kulture itd.

*Heptalogija* je bila zares velik projekt. Zgodbo sem že velikokrat povedal. Imel sem nekaj težav pri iskanju gledališča, v katerem bi znova postavil neko svojo prejšnjo igro, *Raspando la cruz* (*Praskanje križa*), ki je bila kar uspešna. Nikogar ni zanimalo, da bi gostili igro, ki je že dokazala, da dobro deluje in je že delovala. Zakaj? Nisem vedel. Dokler nisem spoznal, da – v določenih trenutkih zgodovine mesta, dežele ali kulture – nikogar ne zanimajo »mogoči« projekti. V nasprotju z njimi pa so »nemogoči« projekti precej bolj uresničljivi. Poskusite dobiti majhno subvencijo, da bi napisali intimno igro za dva igralca, denimo par, ki se sooča s svojimi majhnimi, a gromozanskimi problemi. Niti centa ne boste dobili. Če pa rečete, da snujete serijo sedmih iger, ki temeljijo na sedmih smrtnih grehih, in da je vsaka različno dolga in ima vsaka svojo zgodbo, vse pa prikazujejo dekadenco in propad modernih vrednot – enako kakor je Bosch naredil s srednjim vekom – no, potem bo pa verjetno precej ljudi želelo podpreti vaš projekt. Celotni niz sedmih iger mi je vzel 12 let in usoda vsake od njih je bila nenavadna in barvita. A bilo je jasno: ustvariti sedem nemogočih iger je bilo lažje in razumneje kakor postaviti eno samo obvladljivo igro.

*Heptalogija* je bogata z navzkrižnimi referencami, a vse igre operirajo z idejo izgubljenega slovarja: igre sem napisal, kakor da smo izgubili slovar modernosti v viharju sodobnosti. Gre za bolj ali manj isto občutje, ki me prevzame, ko pogledam Boscheve slike: hotel je povedati stvari, uporabil je simbole, ki so jih vsi poznali (na primer, seno je rumeno, torej predstavlja zlato), vendar smo izgubili sposobnost, da bi prebrali njihov pomen. *Heptalogijo* sem napisal tako, da sem uporabljal seno, kjer bi pričakovali sojo, to se pravi, bombardiral simbolično sposobnost dobe. Za branje simbolov družba potrebuje močno bazo dogovorov. Ti dogovori so v sodobnosti raztrgani na koščke. Tega ne obžalujem, vsaj ne neprestano: konec simbolizma lahko pomeni začetek nečesa drugega. Kdo ve. Čeprav se me drži slava, da sem pesimističnega in apokaliptičnega duha, definitivno mislim, da so moje igre tok humorja in »negativnega negativizma«: če je svet tak, mu ne moremo dopustiti, da bi bil svet.

---

*Neumnost je, kot rečeno, del cikla sedmih dram Heptalogije Hieronymusa Boscha, vsaka pa obravnava enega izmed sedmih smrtnih grehov. Kakšno vlogo je torej imela pri nastanku te heptalogije serija krožnih slik Sedem smrtnih grehov in štiri poslednje reči Hieronymusa Boscha? In zakaj prav Bosch?*

Bosch je enkrat, ne samo zaradi svojega slikarskega talenta, temveč tudi zato, ker je živel v obdobju krize, ki mu pravim kar zgodovinska razpoka. Čeprav je bil skoraj menih, je njegovo slikarstvo ostra in zajedljiva kritika takratnega cerkvenega reda: vrednote srednjega veka so bile v popolnem zatonu, razkol v cerkvi in odkritje prebivalcev, ki niso verjeli v boga (Američani) je zamajalo vse, kar se je do takrat zdelo neomajno in večno. V njegovem slikarstvu je ta kriza močno opazna. Čeprav je skušalo biti njegovo delo moralistično, je skrivnostno in divje. Podobno menim, da je vloga umetnika današnje dobe, da s prstom pokaže na razdejanje, ki je uničilo moderni ideal in vrednote modernega. Ideja, da je princip svobode tisti, ki nas na svetu združuje, je lepa utopija, a na vseh koncih pušča.

*Heptalogija torej govori o smrtnih grehah sodobnega sveta. Gre za celovito človeško komedijo. Menite, da je po tem vašem delu mogoče napisati še kaj o sodobnem svetu, ali je s takim ciklom povedano že praktično vse?*

Naša zmogljivost presenetiti je neskončna. Prav gotovo je še veliko stvari, o katerih lahko pišemo. Mislim, da je *Heptalogija* le majhna freska neke dobe. Njeno bogastvo ni samo v tematski in formalni kompoziciji, ampak v socialnih paktih, ki mojim sodobnikom pomagajo brati posamezna dela in se z njimi medsebojno tudi povezovati. Ti pakti so začasni. Velikokrat se nenadoma prekinejo. In treba je nadaljevati s pisanjem, da se vzpostavi nov prostor, kjer se spet lahko soočimo s presenečenji.

*Najbrž ni naključje, da ste komedijo o denarju naslovili prav Neumnost. Prekomerno stremljenje k okoriščanju z denarjem, torej pohlep, je ena največjih človeških neumnosti. Ta greh ima zato znotraj Heptalogije tudi osrednje mesto. Neumnost je igra o ljudeh, ki so v težavah prav zato, ker bi radi imeli več denarja, kot ga imajo, in menijo, da lahko le denar reši vse njihove težave. Njihova živčna razrvanost, duhovna nestabilnost in osamljenost, ki jo prinaša ta grabežljivost, so očitne. Smejimo se jim, hkrati pa so ti liki tragični. Kako pomembno se vam zdi, da je tragedija v ozadju te komike vidna; da bi se ljudje zavedeli, da je del te neumnosti v vsakem od nas?*

Točno to je tema tega dela: Kaj je greh? Kakšen greh je pohlep? Kakšen greh je neumnost? Ta paradoks zasledimo tudi pri Finneganu: Ali sploh obstaja inteligenca, če je nihče še ni pripravljen razumeti? Šala je iz nekega zen pregovora: drevo v gozdu pade, a ni nikogar, ki bi ga slišal. Ali je drevo sploh zaropotalo? Zdi se, da ne.

---

Naloga razuma je povezati vzroke in posledice. V našem delu se vzroki in posledice v petih zgodbah prepletajo tako hitro in v njej je toliko nesporazumov, da zaradi vsega skupaj dobimo vtis katastrofe. In pri katastrofi morale ni. Stvari se zgodijo, ker tako pač je, kar je skoraj tako, kot bi rekel, da neka velika kompleksnost sama premika dogodke in je brez pomena razmišljati, kako so se zgodili. Takšen modni koncept je rahlo okrcan tudi v prizoru, ki je meni med ljubšimi, ko Donnie in Finnegan razpravljata o psevdokompleksnosti. Ideja, da je svet »psevdokompleksen«, je prav gotovo zelo priročna, da se status quo moči še naprej ohranja. A kaj bi jaz učil vas, Slovence, ki imate to srečo, da ste svetu dali Slavoja Žižka. Njegovo pisanje in predvsem njegova aktivna misel sta močno vplivala na moje gledališče v zadnjem času.

*Neumnost bi v klasičnem gledališkem jeziku lahko označili tudi za tragedijo, čeprav se ji ves čas smejimo. Like v Neumnosti namreč nenehno vleče proti nesreči. Ali bi lahko rekli, da klasični lik ni sam kriv za svojo nesrečo (le vsak vzrok ima svojo posledico), za neumnost pa?*

No, jaz pravzaprav mislim, da so moji liki bolj »katastrofični« kot »tragični«. V tragediji osebe vleče v lastno uničenje pomanjkanje, ki je neločljivo povezano z njihovim notranjim ustrojem. V tragediji je zelo močno prisotna moralna komponenta, kljub dejstvu, da se v njej stvari premikajo le v eno samo smer: h koncu. Ne zaupam takšnemu moralističnemu predsodku. Raje si mislim, da se včasih, tako kot v življenju, stvari premikajo v vse smeri. Osebe v *Neumnosti* to temo lepo osvetlijo, celo v najbolj zanosnih replikah: »Lahko trpiš neskončno dolgo, ne da bi se česa naučil.«

*V Neumnosti srečamo 24 likov v petih različnih zgodbah različnih žanrov (dva preprodajalca umetnin, tri policiste z dvema prijateljicama, pet hazarderjev, brezposelnega igralca z invalidno sestro, znanstvenika z ženo in sinom itn.), ki se srečujejo v lasvegaških motelih. Vsak igralec igra štiri do pet vlog. Kako ste izbrali te like in jih združili v pet zgodb ter na kakšen način ste izbrali njihove žanre?*

To je bilo lahko: igro sem napisal za pet igralcev svoje gledališke skupine in se poigral z njimi (resničnimi osebami) na papirju. Kaj smešnega bi se lahko zgodilo njej ali njemu? Zgodbe z Black & Deckerjem in pohištvom si ne morete zamisliti, če ne poznate Andree Garrote. Na svoje presenečenje sem odkril, da je nekaj obsesij naše skupine bolj univerzalnih, kot smo si mislili. Videl sem že cel kup odličnih Susan Price po vsem svetu.

Žanri so samo še ena od tem in nič manj. Borges je rekel, da je žanr samo izgovor, da lahko skriješ eno zgodbo v drugi. Skrita zgodba je vedno velikanska, skrivnostna, narejena iz nematerialnega. In druga, očitna, sledi bolj ali manj konvencionalnim pravilom žanra. Kriminalka, komedija zmešnjav, družinska drama, pop art, znanstveno mišljenje; ravno zaradi hitrega teka igre si posamezni žanri lahko med seboj sposojajo energijo in razjedajo drug

---

drugega. A je še vedno priporočljivo, da si zvest normam, če resnično hočeš, da ima igra kakšen učinek.

*Takšna fraktalna struktura nas spominja na telenovelo, ne moremo mimo občutka, da se lahko nadaljuje v neskončnost in lahko traja mnogo sezon. Tudi konec je precej odprt, pravzaprav se zdi, da konca sploh ni. Večkrat ste že rekli, da vsako krajsanje tega besedila povzroči njegovo osiromašenje, sama forma konca pa govori o kaotičnosti sveta. Nekateri kritiki so v tem videli slabost te drame. Zakaj menite, da imamo ljudje težave s sprejemanjem nezaključenosti, kaotičnosti, neskončnosti?*

Ne vem, kaj ljudem pravzaprav povzroča težave. O ljudeh ne mislim kakor o nečem, kar je popolnoma drugačno od mene. Vem, da v resničnem življenju sprejemamo nedokončanost, nesmiselne dogodke, ki se z njimi vsakodnevno soočamo, in čisti kaos v načinu, kako se nam predstavlja sreča. V fikciji pa je vse to morda nekoliko novo. Seveda je nesmiselno, da nima smisla, da se dogodki vrstijo drug za drugim brez avtorjeve intervencije. Tega tudi jaz ne maram. V predvidevanju, kaj se bo zgodilo in kako se bo zgodilo, je fascinantna in nujna stopnja odgovornosti. Vendar lahko te dogodke uredimo na bolj »klasičen« način (redukcjonističen, newtonovski) ali pa sprejmemo, da je življenje kompleksno in ima vsak kompleksen dogodek številne vzroke. Moje igre so skrbno zgrajene, da vzdržijo različne poglede, navadno pa prepletene zgodbe v njih dajo iluzijo slabo spečene torte. Vendar to ni res: človek lahko sledi vsaki od teh mini-zgodb v zrcalni kompleksnosti igre in ugotovi, da je v njej veliko avtorjeve intervencije. Asociacija s telenovelo je sicer upravičena, je pa tudi zelo evropejski simptom: vse, kar je v parametrih kompleksne naracije nekoliko čudno, je treba primerjati s to noro ceneno formo telenovel. Kultura telenovele (nižje vrste kultura) je pri nas zelo razvita in sposobni smo ločiti drugo od druge po nekaterih zelo strogih, temeljnih pravilih. Telenovele imajo gotsko strukturo, njihov žanr je »fantazijski«, podobno kakor Grimmove pravljice. Polne so sekundarnih linij zgodb in prepletenih katastrof. Navadno pa ljubezenska zgodba poenostavi celotno izkušnjo in zreducira ves njen intelektualni potencial. S formo telenovele sem eksperimental kot s potencialno zanimivim političnim orodjem, ki je potencialno zanimivo. Ampak jaz to smem: sem 100 % Latinskoameričan.

*Neumnost, in še nekatere drame, govorijo tudi o koncu sveta. Znanstvenik Finnegan išče enačbo, ki bo napovedala prihodnost in s pomočjo katere se bo mogoče izogniti napovedani apokalipsi ter razpadu, ki ga prikazuje drama. Ali lahko takšno iskanje razumemo kot vaš optimizem ali kot utopično početje oziroma parodijo? In kdo je torej Finnegan?*

Kakor sem že velikokrat povedal, ideja apokalipse ni zgolj moralna; je tudi ideja, ki je očitno kar dobro delovala pri preprečevanju sprememb. Nisva dobra prijatelja, apokalipsa in jaz.

---

Mislím, da sem velikokrat poskusil to idejo uporabiti kot tisto, kar je: kruta šala, ki izhaja iz prekrivanja posameznih političnih (nekoč verskih) potreb in kopice znanstvenih opazovanj. Kompleksni sistemi so dokazali, da uničenje dela elementov le redko pripelje v apokalipso, pogosteje pa v nov red. Za obstoječe sile/avtoritete je bila asociacija na duhove apokalipse vedno koristna, ker odganja idejo o potencialni spremembi in revoluciji. Vendar pa je apokalipsa vedno močna in intrigantna ideja. Kako je svet brez nas še lahko svet? To je tema, s katero se je nedavno ukvarjalo mnogo umetnikov. Na misel mi pride fantastičen film Larsa Von Trierja Melanholija, katerega podobe si je težko izbrisati iz spomina. Ko so ga vprašali o pomenu filma, je Von Trier zgolj odgovoril, da je bil zelo depresiven, ko ga je zasnoval. Mislím, da obstaja modus, v katerem apokalipsa in depresija, ali nerazložljiva žalost, vibrirata na podobni ravni. Vendar res nisem občudovalec pesimističnih, lahkih načinov za razlaganje tega, da nas vse čaka konec v enaki obliki in slogu. Stremimo k temu, da idejo lastne smrti reproduciramo na vsem, kar nas obdaja: planetih, zvezdah, mikrobiologiji, to je seveda nezogibno. Gre za projekcijo našega razuma na svet okoli nas. A naša naloga stvarnikov podob je, da gremo – včasih – proti tragičnemu duhu dobe. Predvsem takrat, ko je dokazano, kako nevarno uporabno je to opozorilo!

Finnegan je zgolj lik z dobrim konfliktom: najti mora učenca, ki bo lahko šifriral njegovo odkritje in ga razkril na določeni točki v zgodovini, na točki, ko Finnegan ne bo več. Njegov učenec mora biti nekdo, ki je dovolj inteligenten, da bo razumel enačbo, hkrati pa dovolj razumen, da je ne bo razkril. Finnegan išče svojo Noetovo barko. In ko jo najde ... no, izkaže se, da stvari za nikogar ne funkcionirajo prav dobro. Ljudje so ujeti in zmedeni zaradi najrazličnejših izkušenj, ne smemo pa izključiti najpomembnejše izkušnje med vsemi: socialne. Res mi je všeč, kako se Finnegan premika skozi svoj konflikt; na koncu najde razumno rešitev, ki se morda zdi delirij; vidi, kako se njegova družinska situacija znova normalizira, kakor v neke vrste srečnem koncu, ki nasprotuje vsem našim strahovom in strašnim slutnjam.

Ne bi rekel, da sem optimist; v bistvu nisem. Vedno mislim, da se bodo stvari končale slabše, kakor pričakujem. Vendar pa mislim tudi, da so moje igre na poseben način komične: poigravajo se z zelo žalostnimi idejami in vedno najdejo pot skozi drugotne bližnjice.

*In bolj za šalo kot zares: ker se v Neumnosti vse vrti okrog naključij in se bo slovenska krstna uprizoritev Neumnosti zgodila v Novi Gorici, znani tudi pod vzdevkom »slovenski Las Vegas« ... ali menite, da gre za naključje ali ne?*

Vau, nisem vedel. Ampak tako delujejo naključja: ne smeš vedeti, če hočeš to imenovati naključje.

Pogovarjala se je Ana Kržišnik Blažica  
Prevedli Barbara Skubic in Marjeta Prelesnik Drozg





## HEPTALOGIJA HIERONYMUSA BOSCHA IN NEUMNOST

---

Ob prvi slovenski uprizoritvi *Neumnosti* v SNG Nova Gorica si drznem pritrčiti nečemu, kar sem pred desetimi leti lahko komaj slutil, danes pa se zdi stalnica pri mojem delu: mogoči projekti ne zanimajo nikogar; uresničljivi pa so zgolj nemogoči.

*Neumnost* (2003) je četrti del velikopoteznega projekta, ki sem ga začel leta 1996, navdih zanj pa sem črpal iz upodobitve sedmih naglavnih grehov flamskega slikarja Hieronymusa Boscha. Če Bosch s sliko *Sedem smrtnih grehov* podaja predstavo (in obenem tudi moralizira) o klasičnih grehih, ki jih je ustoličila njegova doba, sem se odločil sam storiti enako z grehi sodobnosti: *Neješčnost*, *Ekstravaganca*, *Skromnost*, *Neumnost*, *Panika*, *Paranoja* in *Trma* so – po nekem nevidnem in zapletenem načrtu – le nekatere izmed tolikih stranpoti in odklonov od naravnega reda, ki vodi k Dobremu. Naj gre za sedem »klasičnih« grehov, ki si jih je izmislila srednjeveška cerkev, dežurna oblast pa jih po svoji podobi popravljala in prirejala – (naslovi mojih dram merijo nanje v tem zaporedju: pohota, zavist, napuh, pohlep, lenoba, požrešnost in jeza) – ali za mojih sedem nadomestnih grehov, vsi predstavljajo pretiravanje, deviacijo od sicer naravnega, človeku vrojenega apetita. Na ta način se greh zdi zgolj pohujšanje nečesa povsem naravnega. Nič nenavadnega ni, če si lačen, greh pa je, če se vdajaš požrešnosti. Želja po napredovanju in zaslužku je naravna in celo priporočljiva, kopičenje večjih vsot denarja, kot ga v resnici potrebujemo, pa je čisti pohlep. Vsak izmed sedmih naglavnih grehov je označeval določeno družbeno in jezikovno konvencijo, ki je skozi stoletja tako izgubila veljavo, da deluje celo smešno ali absurdno. Preklemanski napuh, na primer, še zdaleč ni pomenil tega, kar pomeni danes: t. i. »superbia« je označevala nezaslišani greh tistega, ki si je drznil verjeti, da je pomembnejši od Boga. To pa cerkveni in monarhični hierarhični ureditvi ni preprečevalo, da se ne bi hranila z drugačnimi vrstami »napuha«, s katerimi je pri življenju ohranjala izkoriščevalski fevdalni red: nič ni bilo namreč narobe, če se je kralj postavil nad plebejce, pridevnik »zvzišen« (oz. »superioren«) pa v tem primeru ni označeval nobenega greha. Tudi »lenoba« je imela drugačen pomen kot danes. Označevala je namreč inerten odnos do branja Biblije, ki je bila, napisana v latinščini, težko čtivo. Prav njena zapletenost je »razsvetljenim prevajalcem« zagotavljala moč nad svojimi vazali: s svojim posredovanjem, pogosto temačne in utilitarne narave, si je cerkvena oblast zagotavljala nadvlado in premoč. S tem želim preprosto povedati, da greh (kot institucija) kaže dve najbolj kontroverzni značilnosti: nagnjenost k pretiravanju in moč prepričevanja. Je dogovor, s katerim si Dobro in Slabo delita ozemlje, tisti, ki zariše mejo, pa v rokah drži vajeti oblasti. Kaj je skupno flamskemu slikarju s konca srednjega veka, zaznamovanemu s krizo, v katero tone njegova cerkev, in sodobnemu argentinskemu dramatik, ki s prstom obtožujoče žuga iz zadnjega kroga obrobja sveta? Na prvi pogled zelo malo. Kljub vsemu pa sem se odločil,

---

da povezava je. Genialno slikarstvo Hieronymusa Boscha zastavlja dve temeljni vprašanji, ki lebdita tudi nad mojo heptalogijo: Kaj sploh pomeni odklon, ko središča ni več? Je mogoče kršiti zakon, če ni nikjer temeljnega zakona? Oba sva prisiljena ustvarjati v času razkroja družbenega sistema, Bosch srednjeveškega, jaz modernega. Za razliko od obdobja, ko era umetniku jasno narekuje, kaj naj ustvarja (obdobja, v katerih je kanon lepote jasno določen in skupen vsaj vladajočemu družbenemu razredu), se v nekaterih dobah ustaljeni red podre: ni več skupnega dogovora o tem, kaj je pravično, kaj resnično in kaj lepo, umetniki pa nimajo več dragocenega menija, s katerim bi zadovoljili svoje občinstvo. Prispevajo lahko zgolj lastno vizijo sveta, zavedajoč se, da bo njihov pogled sredi tovrstnega kaosa lahko le oseben, bežen, intuitiven in – po vsej verjetnosti – brezupen. Zakaj je Boscheva upodobitev raja enako grozljiva kot upodobitev pekla? Ker se je v njegovem času dogovor o tem, kaj je lepo, kaj simetrično, kaj urejeno in kaj zaznavno, za vedno prelomil. Na podoben način črta, za katero se zdi, da veže Auschwitz in Hirošimo, zariše konec še zadnje dobe trdnih konceptov, ki smo ji še bili priča: moderne. Je pa še slabša novica: postmoderna ne obstaja. Je zgolj agonija modernega reda. Ni več ene same ureditve, ki bi služila vsem. Prevladujoče utvare preteklih ureditev (»Bog« v primeru srednjega veka; »svoboda« za tiste, ki verjamemo v vrednote moderne) so izgubile sijaj, vsak pa s prstom kaže le še na lastni strah in pri tem meri na velikansko skrivnost, ki nas použiva v mlinu vprašanj.

Sprva sem se namenil napisati sedem kratkih dram z zamisljivo, da bi bila vsaka uprizorjena en dan v tednu, v karseda mogočih in obvladljivih pogojih. *Neješčnost* in *Ekstravaganca* delujeta na ta način. S *Skromnostjo* pa je projekt skrenil iz začrtane smeri, drame so začele dobivati drugačno razsežnost in dinamiko. *Neumnost* (napisal sem jo leta 2003, sredi najhujše gospodarske in družbene krize, kar jih je kdaj pustošilo po Argentini) je najbolj dovršen primer strukture fraktalnega labirinta, ki utripa v samem srcu *Heptalogije*. Nekatere izmed sedmih iger so plod samotnega pisanja, druge so dobile dokončno obliko šele na odru; pilil sem jih s pomočjo igre in odzivov konkretnih igralcev. Vsem delom *Heptalogije* pa je vendarle skupno nekaj, kar v neizgovorljivih jezikih jeclja skozi 115 dramskih oseb, kolikor se jih zvrsti v sedmih dramskih delih: nekakšen »moralni« duh, ki ne sloni na nobenem zakonu, neke vrste izgubljeni slovar, ki nobenega svojih znakov ne razloži dokončno, kroženje okrog enega in istega osrednjega dela; vse to so načini prevoda tistega Boschevega duha, ki me je tako presunil.

Vsaka izmed dram se poleg tega na svoj način poigra z gledalcem. *Neješčnost* s pomočjo gledalčevega sklepanja gradi paralelno zgodbo, ki se izkaže za zmotno. Če eden od zakoncev med večerjo predlaga: »Kaj, če bi posvojila otroka?« gledalec nemudoma sklepa, da par nima otrok, že v naslednjem prizoru pa odkrije, da se je motil. Za zmotnega se izkaže tudi vsak naslednji sklep, h kateremu napeljuje dramski diskurz, dokler se dejanski povodi in stvarni milje (v tem primeru družinski) ne skalijo kot motna kaluža. V *Skromnosti*, eni najbolj drznih iz cikla dram, dve zgodbi tečeta hkrati, a vsaka s svojo stilsko logiko, in zdi se, da nikjer ni namiga, ki bi gledalcu pomagal spregledati optično prevaro, pri kateri ozadje prevzema

---

vlogo figure. Pri *Trmi* sem se poigral s percepcijo časa in tega prikazal kot krožni uroboros, kačo, ki golta lastni rep. Motivi španske državljanske vojne (kolektivizacija zemlje) se – ne brez razloga – razlivajo nad zahodno zgodovino kapitalizma.

Pričujoča drama pa brez dvoma presega vse meje. *Neumnost* ni zgolj osrednji del *Heptalogije*, temveč obenem – o tem sem skoraj prepričan – tudi njen vrh. Neobičajna dolžina (tri ure in dvajset minut v naši nadvse hitri izvedbi), navezava na film, navidezna podobnost z vodvilom, spogledovanje s popartom, absolutna neizčrpnost na prav vseh področjih, vse to so razlogi, da gre za eno najbolj čezmernih dram v mojem opusu: ne bom je zagovarjal, saj odpira toliko front, kjer bi me lahko napadli, da bi bil trud zaman. V času vsesplošnega osiromašenja, v državi, kjer se zgolj še reže, jemlje in omejuje, je *Neumnost* nespametna – a hkrati domišljena – eksplozija motorja pri visokih vrtljajih, nezajezljiva, brezobzirna in baročna v svojem ubranem neravnovesju. Zakrinkana v podobo »roadmovieja«, je hkrati nelagodno gledališka in statično krožna: potovanje brez kilometrov, kjer narativna struktura igre podlo in brez vsake milosti izkoristi pet igralcev, ki morajo povedati kar največ zgodb z najbolj okleščenimi sredstvi, kar jih ekonomija drame še lahko zdrži.

A tu ne nameravam govoriti o njeni obliki. Ta je bolj ali manj očitna. Raje bi povedal nekaj o zametkih *Neumnosti*, tudi če bom pri tem zagrešil napako in tendenciozno spregovoril o njeni vsebini, tem prostranem močvirju.

Nekje okrog leta 2000, tik pred iztekom tisočletja, sem po naključju spoznal člane skupine Piedra (šp. Kamen), ki se je ukvarjala s trockističnimi študijami. Skupina je izdajala publikacijo, v kateri so objavljali svoja razmišljanja in politične analize. Rekel sem jim, da bi jo tudi sam rad prejemal in na moje veliko presenečenje so me vprašali, zakaj. Tega vprašanja nisem bil vajen. Za razliko od drugih levičarskih združenj, ki so s svojimi časopisi vselej radodarno prežali na nove privrženca, naj so jih pridobili iz vrst te ali one stranke, je člane skupine Piedra zanimalo nekaj drugega. Po mojem mnenju so si prizadevali predvsem, da bi v dobi skrajnega mrtvila obvarovali vednost in idejo. S svojimi časopisi so ravnali varčno, saj ti niso rabili propagandi, temveč refleksiji, in ponudili so jih zgolj tistim, ki so bili prav tako pripravljeni (o)hraniti prgišče idej v tej dobi osupljive neumnosti.

Prepričan sem, da je prav to zaplodek Finnegan. Kot tudi zametek pričujoče drame. Neumni časi so. Kaj se zgodi z Razumom, ko ni nikogar, ki bi mu bil sposoben prisluhniti? Se skazi, se prilagodi? Zgolj zato, da bi ga kdo vendarle slišal? Ali je bolje, da ostane neskaljen in optimistično čaka boljših časov?

Najbrž ni treba omenjati, da je Finnegan iz strogo gledaliških razlogov (lucidnih, a vendar izdajalskih) daleč od junaka, ki bi bil po meri Piedre in kakršnega terja naš čas. Čeprav tudi o tem nisem povsem prepričan. Parabola o Finneganu je navsezadnje enako blodna kot modrovanje

---

ubogega Donnieja Crabtreeja, ko spodbija razlago zaporedja vodnih kapelj iz pipe. Nekaj mi govori, da podtalne vode te neopredeljive komedije tečejo po strugi neizmerne tesnobe.

Slednja je v drami dobila razpršeno obliko. Če drži, da je stanje ravnovesja, h kateremu težijo vsi sistemi, v resnici stanje prazne in hladne pokojnosti, da je entropija sila, ki se ji ne da izogniti, in da se svet počasi raztaplja v naključjih, kot predvideva pesimistična veja teoretikov kaosa, potem lahko rečem, da je ta simpatična drama zvesta svetu. In kot tako bi jo lahko imeli za čisti realizem. Kompleksna pripoved se počasi krha in razprši: katastrofična arhitektura zgodbe klone pod silo trenja lastnih elementov in – zakaj ne bi povedal tudi tega – pod silo nepotrebnih trkov s tujimi elementi. Anekdota o zobnih ščetkah (vzel sem jo iz razširjene urbane legende) je lep dokaz za to.

Pa vendar je med teoretiki, ki preučujejo entropično usodo sveta, tudi optimistična struja. Vem, da obstaja tudi drugačen pogled, in nedvomno je fascinanten. A naj bo spočetka še tako vabljev, mu nikakor ne morem priti do dna. Prav zato *Neumnost* shizofreno niha med neizogibno tragedijo (oh, človeška usoda) in čisto katastrofo.

A *Neumnost* ni literarno besedilo: napisana je za oder in za igralce. Moji dramski liki skoraj vse dolgujejo osebam, ki jih poustvarjajo in ki, izgubljeni v vrtincu bliskovitega menjavanja vlog, počnejo to, kar najbolje znajo: so natanko to, kar so, ko se trudijo biti nekaj povsem drugega.

Lahko bi rekel, da se je prav s tem delom v moj ustvarjalni opus naselila nekakšna kompleksnost, ki me odtlej nikoli več ni zapustila. Čeprav bi v večji ali manjši meri nekaj podobnega lahko veljalo za *Skromnost*, je očitno, da prav *Neumnost* odpira vrata, ki vodijo v eksces, v čezmerno trajanje, v permanentno nestanovitnost igralcev (ki morajo brez predaha odigrati štiri ali pet različnih vlog). Vendar pa ničesar od tega ne bi označil za dramski »postopek«. Vsebina drame je kompleksna in polna preobratov, to je razvidno na prvi pogled. Nič drugače ni z drugimi mojimi deli (npr. z dramami *Bizarna*, *Spam* ali *Paranoja*). Prav zato pa bi rad izpostavil nekaj drugega, kar sem pri svoji drami celo sam večkrat zanemaril: zanimiv problem njene verodostojnosti. Zavedati sem se ga začel šele, ko je drama prečkala meje in so jo prevajali oz. »prestavljali« v druge gledališke tradicije. Po vsej verjetnosti so morali slovenski prevajalci rekonstruirati kompleksen aparat konotacij in pomenskih ostroumij, da bi prizori delovali kolikor toliko prepričljivo. Dramska zgodba raste iz najrazličnejših trenj. Med številnimi pripovedmi se krešejo iskre, kot bi šlo za triler, a – ker gre pač za gledališče – je učinek daleč od tistega, ki bi ga ustvaril film, za razliko od tega pa drama v gledališče prinaša nekaj povsem izvirnega in zabavnega: žanr, ki ga ponuja, preprosto ne obstaja. V katerem jeziku je napisana? To je uganka. S tem ne merim le na namerno rabo nevtralne kastiljščine (ki skuša posnemati prepričljivost nekaterih ameriških televizijskih serij, kakršne v Latinski Ameriki spremljajo s pomočjo obupnih in glasnih sinhronizacij), temveč na jezik v širšem pomenu. Prekrivanje različnih referenčnih okvirjev (npr. ko smo priča dramatičnemu in

---

teatralnemu slovesu Finnegana in njegovega sina, hazarderji v nadležnem drugem planu pa se mastijo s klobasicami) poskrbi, da vsaki trditvi sledi druga, ki prejšnjo spravi pod vprašaj. Ničesar ne smemo vzeti preveč zares. Pa je z vsem tem balastom sploh mogoče zgraditi karkoli verodostojnega? Edini način je sistematično ponavljanje simptomov nenormalnosti: verjeti je treba v nemogoče, se izražati z besedami, izposojenimi iz neobstoječih dialektov (nevtralne portoriščine, na primer), vse bolj zapletati že tako zapleteno (pripoved o sliki, ki bledi, je moj najboljši primer) in povabiti občinstvo, da se še samo pridruži temu strmoglavljenju verodostojnosti, ki ga ponese v neki drugi svet. Prav to je najbolj edinstven postopek drame, ki kljub temu, da je argentinska in da govori o denarju v trenutku, ko je ta dobesedno izginil z ulic, zmore različne kulture nagovoriti na podoben način: povezava med denarjem in neumnostjo je stara kot zemlja. A izpostaviti je treba še en vidik, ki je na prvi pogled težko razviden: vseh teh izmišljij, ki bi jih v drugih tradicijah skoraj gotovo upodobili kot farso, kot mení pretiravanj, smo se tu lotili skrajno resno. Občinstvo prisostvuje tej nemožnosti: ostati prepričljiv, ko ti v rokah ostane pokvarjena kljuka, ali izpasti pošteno, ko umetni brki in lasulja zdrknejo z glave, res ni lahka naloga; obenem pa prav preplet absurdnosti in trdne namere, da se drama razvija naprej, ne da bi napake skušala pomesti pod preprogo, gledalca težko pusti hladnega. Občinstvo (precej bolj kot bralec) ob drami dobi občutek, da prisostvuje vesolju z lastno logiko, na meji verjetnega. In lahko bi trdil, da je prav to temeljni postopek moje drame, tudi zato, ker sem o njenih drugih mehanizmih (prekrivanje prizorov, mešanje banalnega s presežnim, utripanje pomembnih tem pod navidez plitkim plaščem zgodbe itn.) govoril in pisal že do onemoglosti.

Ob krstni uprizoritvi tega še nisem mogel vedeti, zdaj pa lahko trdim, da so tradicionalni postopki fraktalne geometrije (samopodobnost v različnih merilih in neskončno ponavljanje detajlov) z *Neumnostjo* – in z vso mojo kasnejšo produkcijo – dobili enega svojih najbolj ilustrativnih vzorcev.

*Heptalogija* je cikel dram, ki govorijo o krizi, spremembah, negotovosti. Njenih sedem iger, zaznamovanih z zlomom, ki je leta 2001 stresel Argentino, je gostovalo na številnih svetovnih odrih: Hamburg, Buenos Aires, Vancouver, Pariz, Avignon, Rennes, Berlin, Stuttgart, Milano, Rim, Bruselj, Mexico, New York, London, Santiago de Chile, Madrid, Moers, Regensburg, Lima, Montevideo, Rio de Janeiro ... in nenazadnje – zakaj ne – Nova Gorica. Drama bo – tako vsaj upam – imela podobno občinstvo kot v Argentini: gledalce, ki so radovedni, ekstravagantni, razmišljujoči in naveličani že videnega. Občinstvo, ki se je pripravljeno podati na pustolovščino in se izgubiti v blodnjaku, kjer ni ravnih poti.

Buenos Aires, 29. aprila 2015

Prevedla Špela Oman



## GLEDALIŠKA POETIKA RAFAELA SPREGELBURDA

---

Spregelburdovo delo je iskanje na presečišču različnih žanrov, iskanje v semiotični strukturi besedil, pa tudi po negledaliških področjih – slikarstvu, filozofiji, filmu, televiziji, kriminalki, literaturi nasploh, aritmetiki, geometriji, računalništvu idr. Med seboj križane oblike medbesedilnosti in transbesedilnosti dobijo v dramskem besedilu nov pomen, avtor pa se sprašuje o čisto uprizoritvenih razsežnostih svojih odskih postopkov. Obenem se zastavljajo vprašanja o jeziku, o njegovi sposobnosti izražanja idej ter preokupacij ontološke ali metafizične narave. Jezik ostaja na površju dejanj in okoliščin vsakega posameznega lika, njegov prikriti pomen je treba iskati v besednem izobilju. Mehanizmi artikulacije različnih kodov pri vsej kompleksnosti pripovedi izhajajo iz prepričanja o verodostojnosti, pa čeprav znotraj parodičnega. Za Spregelburda je kompozicija gledališkega dela celovit proces izražanja različnih izkušenj, branj in teorij, ki jih povezuje jezik.

Teme in njihova upodobitev presegajo raven lokalnega, realističnega ali pričevanjskega, v ospredje so postavljeni filozofski problemi: avtor postavlja pod vprašaj koncept resnice, stvarnosti, transcendence. V to spretno vpleta še poigravanje z znanstvenimi teorijami; ti elementi dajejo dramskemu besedilu bolj univerzalen pomen, delujejo kot metafore kompleksne, izjemno razčlenjene stvarnosti današnje družbe.

V delih, ki sestavljajo *Heptalogijo Hieronymusa Boscha*, Spregelburd predstavi ontološka vprašanja in metafizična raziskovanja, prežeta s humorjem, parodijo in absurdom. Velike teme plavajo v ambientu plehke banalnosti, v kateri ni pomenov, so le variante mogočih domnev.

Različne znanstvene smeri, aritmetika, geometrija, računalništvo, kvantna fizika v Spregelburdovem dramskem delu sobivajo s filozofijo in transcendenco, pa tudi z vsakdanjim, celo primitivnim, ter z vsemi produkti tehnološkega razvoja, ki nam jih ponuja sodobna potrošniška družba. Ti elementi so v besedilu uporabljeni kot premise, ki sta jih uporabljala tudi Borges in Bioy Casares za oblikovanje besedil, v katerih znanost in tehnologija nista v službi resnice, temveč invencije, sta metafori za oblikovanje fikcijskega diskurza. Na podoben način se metateatralnost na odru kaže v preizpraševanju strukture tradicionalnega gledališča in razkrivanju mehanizmov izdelave dramskega dela: ruši se tradicionalna antinomija med besedilom in njegovo uprizoritvijo, v dramsko delo pa se mešajo raznorodni elementi, znanstveno spoznanje, vsakdanjost, metateatralno. S takim postopkom so močno prežeti vsi deli *Heptalogije Hieronymusa Boscha*, kjer se Rafael Spregelburd ne ozira le na konkretno družbo, temveč se ukvarja z globalnim razvojem, na katerega vplivajo različni faktorji: pretekle

---

izkušnje, kolektivne potrebe, predvsem pa zasičenost s tradicionalnimi oblikami, ki čedalje bolj obremenjujejo prihodnost.

Četrty del Spregelburdove *Heptalogije Hieronymusa Boscha* z naslovom *Neumnost* je polifona igra. Na svoj groteskno pretirani način izpostavlja pohlep in moč denarja kot absolutno vrednoto razdrobljene družbe, ki vidi zgolj denarno vrednost vsega, kar jo obdaja. Parodija in prikrita kritika se nanašata na celotno družbo in njene institucije. Kljub različnim jezikom in množtvu diskurzov iz sveta medijev, znanosti, umetnosti, v medosebnih odnosih prevladuje nekomunikacija, pri odnosih med osebami pa odmikanje v smeri absolutne izolacije.

Dve glavni osi, okrog katerih so nakopičeni vsi dogodki, sta povezani z znanostjo in umetnostjo. Na eni strani dognanja bolj ali manj pesimističnih pristašev teorije kaosa, ki analizirajo usodo sveta, odsevajo stanje v znanosti; na drugi strani je stanje v umetnosti na parodični način strnjeno v Emmino in Richardovo ustvarjanja mita, s katerega pomočjo je mogoče ničvredno sliko, pravzaprav odpadek, smet, prodati kot izjemno umetnino. Med vsemi prizori, ki se razgriinjajo na odru, se vleče rdeča nit – denar kot edino nesporno gonilo sodobne družbe.

Jezik igra v *Neumnosti* zelo pomembno vlogo. Z vključevanjem sočasnih dialogov, citatov, aluzij, parodij na druga besedila in medije, sporazumevanja v znakovnem jeziku ter dvoumne komunikacijske situacije ponuja avtor podlago za nesporazum, farso in humor. Tako v današnji kulturi podobe jezik izgublja svojo trdnost in sporazumevalno zmožnost. Besedno sporazumevanje postane simbolično in alegorično sporočilo, ki ga s posamičnimi izpadi prekinjajo glasba, televizija, radio, telefon in simultani pogovori. Prav tehnološka sredstva omogočajo delu, da v hitri dinamiki prikaže razpršeno igro zbanalizirane plehkosti, niz komičnih situacij, melodramo, zelo gledane televizijske nadaljevanke, znanstvene in umetniške razlage, glasbeno komedijo in referenco na druga gledališka dela.

Na drugi strani so prizori, ki presegajo komičnost, odsev sodobnega sveta, vrtinec vsakdanjega življenja, ki se v gledališki igri odvija na dveh ravneh hkrati – v motelski sobi in pred motelom. Za prikazom vsakdanjega življenja pa se skriva druga, bolj poglobljena in transcendentalna tema: kje je prostor za razum, če ni gotovosti? Sklicevanje na znanost govori o iskanju univerzalne teorije, s katere pomočjo bi bilo mogoče vzpostaviti neko skladnost in tako preseči status denarja kot edinega merila za vrednotenje posameznika v družbi.

Povzeto po

El caos, el orden y la transcendencia en *La estupidez y El pánico* de Rafael Spregelburd, v *Arrabal (Teatro Hispanoamericano)*, št. 7–8, 2010, 221–230.

Priredila Laura Brataševc

Prevedla Marjeta Prelesnik Drozg





## **POLDRUGO STOLETJE ARGENTINSKE DRAMATIKE IN RAFAEL SPREGELBURD**

---

Kot je v nekem intervjuju dejal Rafael Spregelburd, je argentinska družba na moč teatralizirana. Gledališče je tako tematsko kakor institucionalno tesno povezano z družbeno-političnim življenjem in Buenos Aires je mesto s čez štiristo državnimi, komercialnimi in neodvisnimi gledališči. Dramatika je v veliki meri sledila njihovem razvoju, četudi z zamikom in četudi ji, paradoksalno, taisti institucionalni okvir danes ne zagotavlja obstoja. Vezi z Evropo so tako ostale močne ne le iz kulturno-demografskih, temveč tudi iz finančnih razlogov, saj so kljub razvežani mreži gledališč dramatik in režiserji odvisni od mednarodnih projektov, razpisov in festivalov.

Prvo dvorano je v Buenos Airesu dal postaviti španski podkralj konec osemnajstega stoletja: uprizarjali so komedije Lopeja de Vege ter veliko število večinoma prav tako uvoženih glasbeno-dramskih spektaklov, ki so kot odmev *opere buffe* v Španiji živeli vzporedno z neoklasicističnimi komedijami, pomemben element pa je bil vseskozi ples: predstavo sta brez izjeme sklenila bolero ali fandango, gledališče je imelo svoj orkester. V Argentini nastalih del ni bilo, a je vseeno nenavadno, da je bil v nasprotju z redkimi, toda emblematičnimi primeri romana, ki sta ga v močno katoliški Španiji preganjali cenzura in inkvizicija, dotok dramatike čez Atlantik nemoten. Leandro Fernández de Moratín, ki v neoklasicističnih komedijah izpostavlja razsvetljenska vprašanja vzgoje, izobrazbe ter položaja žensk, je bil znan in priljubljen že pred majsko revolucijo, ki je 1810. leta odnesla podkralja, pa tudi po njej – kot edini še čislani španski avtor, saj je publika Buenos Airesa takrat spoznala in vzljubila francosko sedemnajsto stoletje, predvsem Molièra.

V času diktature Juana Manuela de Rosasa v tridesetih in štiridesetih letih devetnajstega stoletja se je gledališče okrepilo infrastrukturno – stari »Začasni Kolosej« (*Coliseo Provisional*) je zamenjalo »Gledališče zmage« (*Teatro de la Victoria*), dve pomembnejši novi dvorani sta bili še »Gledališče pravega reda« (*Teatro del Buen Orden*) in »Gledališče Federacije« (*Teatro de la Federación*) – imena pa povedo, da je bilo tedaj bodisi propagandistično bodisi nenevarno zaprašeno, mešalo je melodramo in domala cirkuške spektakle. Književniki, ki so se pred oblastmi zatekli v tujino, so se posvetili prozi in poeziji, zato je Buenos Aires tudi po padcu diktature, združitvi in sprejetju ustave leta 1853 ostal evropski: prevode ter španska dela so uprizarjale skoraj samo španske gledališke skupine, katerih pomemben vir dohodka so bile prav turneje po Latinski Ameriki.

---

O argentinski dramatik je mogoče govoriti šele od sedemdesetih let, ko se je okoli figure in tradicije gavča oblikovalo prvo ljudsko gledališče. Gavčo ni le argentinska verzija severno-ameriškega kavboja, bil je tudi romantični in nacionalni ideal junaka, ki išče sožitje s svojo zemljo, s prostrano argentinsko Pampo, in hkrati poseblja dihotomijo »civilizacije in barbarskosti«, ki je zaznamovala velik del hispanoameriške književnosti devetnajstega stoletja. Pesnitev *Gavčo Martín Fierro* Joséja Hernándezza je postala tako rekoč argentinski nacionalni ep; temeljno delo dramatike o gavču oziroma gledališča gavčeske pa je *Juan Moreira*, roman Eduarda Gutiérrezza, ki sta ga leta 1866 dramatzirala in uprizorila brata Podestá, ustanovitelja ene prvih domačih gledaliških skupin.

Ob koncu stoletja je imigracija v Argentino vnovič prinesla evropske vplive. Manj zahtevna publika je dobila španski *sainete*, kratko komično medigro oziroma enodejanko, ki meji na farso, in v njej se je na odru prvič zaslišal *lunfardo*. Ta socialno-regionalna zvrst španščine je nastala v predmestjih in predvsem pristaniščih Buenos Airesa ter temelji na govorici italijanskih, redkeje tudi marsejskih prišlekov, ki je posvojila izraze iz indijanskih in afriških jezikov. *Lunfardo*, ki je veljal za »jezik tatov«, do danes pa je precejšen del besedišča prešel v vsakdanjo (a še vedno zaznamovano) rabo, je preživel v besedilih tanga, ki je bil v začetku dvajsetega stoletja nujni del sleherne predstave: Enrique García Velloso, sicer tudi avtor kabaretov in pozneje slaven scenarist, je tango najbolj spojil z dramatikom.

Iz kreolskega *saineteja* je nemara prav zaradi močno izražene jezikovne komponente kasneje nastala socialna drama. Njegov preobrat v tragično zvrst je v resnici oksimoroničen, na podoben način pa je nenavadna predelava še enega evropskega žanra, italijanske groteske, v nadvse pomembno kreolsko grotesko pri avtorjih, kot so bili Armando Discépolo, Alberto Novión, Eduardo Pappo. Njihova dela se tematsko osredotočajo na položaj imigrantov in nižjih slojev v hitro razvijajočem se Buenos Airesu, čeprav obdržijo sloves izrazito lahkotne zvrsti.

Izhodišče za »zlata leta« argentinske dramatike v prvih dveh desetletjih dvajsetega stoletja so torej tri zvrsti: gavčeska, kreolski *sainete* in kreolska groteska. Velik vpliv na razvoj ne le dramatike, tudi romana, je imel Ibsen, novi institucionalni okvir pa je bila ideja o nacionalnem gledališču, ki jo je na prelomu stoletja prinesel kreolizem. Obračun s *fin-de-sièclovsko* estetikom, prvinske tendence kot nadaljevanje tradicije nacionalne figure gavča, upor celotne Latinske Amerike zoper panameriško pobudo Združenih držav, ki so si hotele s tem geografsko-zgodovinsko-političnim mitom zagotoviti tiho hegemonijo, stota obletnica latinsko-ameriških osvobodilnih gibanj, mehiška revolucija in nenazadnje odmev oktobrske revolucije; rezultat vsega tega je bila želja po obsežnejši artikulaciji nacionalne identitete v književnosti. Če je to vsebinsko uspelo samo romanu, pa je dramatika napredovala v umetniškem smislu in naposled v kvantiteti. Najpomembnejši avtorji so bili Roberto J. Payró, Florencio Sánchez in Gregorio de Laferrere, katerih dela v veliki meri odsevajo konflikt med imigrantsko in kreolsko Argentino.

---

V času med obema vojnama sta v kulturno in družabno življenje še ne dobro usidrano gledališče prehitela radio in film; kinodvorane so zrasle tudi zunaj prestolnice in iz navdušenja nad gibljivimi slikami so sredi stoletja nastale telenovele, v Argentini spočetka imenovane celo »teleteater«. Komercialno gledališče je uprizarjalo tuja dela, umetniško pa je v majhnem obsegu preživelo pod okriljem avantgard.

V tridesetih letih je Leónidas Barletta z ustanovitvijo neodvisnega »Ljudskega gledališča« postavil temelje novi argentinski dramatiki, katere osrednja figura je bil Roberto Arlt z deli *Tristo milijonov*, *Neobljudeni otok* in *Izdolovalec prikazni*, sledili pa so mu, denimo, Álvaro Yunque (*Ciniki*, *Smrt je lepa in bela*) ter v štiridesetih Andrés Lizarraga in zlasti Agustín Cuzzani z veliko uspešnico *Srednji napadalec je umrl ob zori*. Arltovi liki so statični, obsojeni na nepopolno družbo, na tišino, ponižanje, cinizem, osamo. Arlt, ki je zbujal nelagodje pri vseh političnih opcijah, je bil tudi romanopisec – njegova dediča sta veliki Roberto Bolaño in Ricardo Piglia – sicer pa je obveljal za hispanoameriškega predhodnika eksistencializma in dramatike absurda. Kljub nekaj poskusom nadaljevanja realistično-naturalističnih teženj kreolizma (npr. Samuel Eichenbaum) je dramatika s sredine stoletja prepoznavno umeščena v žanrske in pripovedne proporce, ki jih je z Borgesom, Bioy Casaresom in Cortázarjem začrtala tudi argentinska proza: ob elementih fantastike in kriminalke na odru zaživijo zrcaljenje, avtoreferencialnost in metatekstualnost, ob njih pa pogosto vprašanje (ne)komunikacije.

Dramatika se je v šestdesetih etično in estetično artikulirala pod vplivi Ionesca in Becketta ter je prvič odkrito pričala o angažmaju: izpostavila je namreč nasilje oblasti ter problematizirala odnos med žensko in moškim. Griselda Gambaro je ena od pomembnejših avtoric, ki odnosov v družbi ne projicira več skozi konflikte med družbenimi skupinami, pač pa jih prikaže v družini. Obdobje, v katerem so se v argentinski dramatiki prepletali nadaljevanje avantgard (Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky), socialni realizem (Roberto Cossa, Ricardo Halac) in nova groteska (Oscar Viale, Ricardo Talesnik), se je v sedemdesetih abruptno končalo pod vojaško diktaturo; zgolj lahkotne komedije so bile izvzete iz »črnih seznamov« in številni avtorji so emigrirali. Kot odpor diktatorialni represiji je nastalo »Odprto gledališče '81«, v katerem so se združili avtorji, igralci in celo lastniki nekaterih komercialnih gledališč; čeprav je šlo prvenstveno za antifašistično pobudo, so se določene ideje vgradile v kasnejše težnje dramskega pisanja: umetnost kot kompromis, ki preizprašuje lastno avtonomijo v odnosu do družbe in politike, gledališče kot spoznavna praksa, katere metaforičnost je zamejena z resničnostjo in se upira navideznemu.

V devetdesetih so to postulati dramatike Carlosa Gorostize, Osvalda Dragúna in Ricarda Halaca, gre pa vendarle za realizem, ki ga kritika označuje kot »refleksivnega« in ki ga je s *Starimi znanci* (1994) in *Težkimi časi* (1997) sklenil Roberto Cossa. Poznejša dela Griselde Gambaro, Elia Gallipolija in Eduarda Pavlovskega, t. i. »kritični realizem«, se odpirajo nekakšnemu postmodernizmu: sicer realistično osnovana dramatika ni dana na ogled publiki,

---

marveč se z njo sooča. Po drugi strani se pojavi težnja po ekspresionističnih prikazih protagonistove zavesti: osrednja oseba je sanjač, vezni element med naravo, mitom in kulturo (denimo *Somrak zaljubljenega pisatelja* Eduarda Rovnerja). Ena od številnih novejših tendenc pa se vrača v zlato dobo nacionalne dramatike ter obuja *sainete* in gavčesko (Bernardo Carey, Mauricio Kartun) ali pa satirično komedijo in njeno »močnejšo« različico, komično farso, v katerih se posveča predvsem tipizaciji oseb in slikanju značajev.

Več skupnih značilnosti kaže generacija dramatikov, ki so se v devetdesetih šele uveljavili: Daniel Veronese, Javier Daulte, Sergio Bizzio, Pedro Sedlinsky in seveda Rafael Spregelburd. Ob možnih vzporednicah s sodobnimi avtorji, kot so Heiner Müller, Philippe Minyana in Valère Novarina, njihova besedila pred bralca in gledalca postavljajo surove podobe fragmentarne realnosti, ki dostikrat nakazuje dvoumnost časa in prostora. To »gledališče dezintegracije« je v estetskem in idejnem pogledu nadaljevanje dramatike absurda, ki preko razstavljanja in razpustitve dramske osebe kot psihološke entitete prikazuje družbeno dezintegracijo, pomanjkanje komunikacije, divje potrošništvo, brezpovodno nasilje. Sodobna argentinska dramatika sledi teoriji podobe, instinktivni pisavi, ki se ne podreja zapletu oziroma zgodbi, a zato še ne stremi k vizualnemu gledališču.

V dramatiki Rafaela Spregelburda, ki je tudi režiser, igralec in prevajalec, pa je moč opaziti, kar trdi tudi sam: da ima večjo težo od podobe beseda; pogosto, sploh v zgodnejših delih, izpostavlja odnos med resničnim in kulturno izgrajenim svetom preko metajezikovnih vzvodov. Avtor pa obenem priznava, da je bistveno bolj od gledališča nanj vplival film (Almodóvar, Fellini, Kaufman, Allen, Tarkovski), in tudi v *Neumnosti* kinematografski *flashbacki* skupaj z retro učinki, ki pred oči priključijo ameriške serije iz sedemdesetih in osemdesetih, relativizirajo časovno-prostorsko umeščenost, čeprav je ta na prvi pogled mimetična.

Koder se Spregelburdova dramatika oddaljuje od sodobnikov, palimpsestično obdeluje nekatere pretekle tendence; njegovo poetiko bi lahko razumeli kot parodijo realizma. Ironizira popolno referencialnost gledališča, se po lastnih besedah zavestno izogiba omejujočim in preočitnim simboličnim branjem, predvsem pa spretno odgovarja tujim gledališkim ustanovam – *Neumnost* je nenavsezadnje nastala v sodelovanju s hamburškim Deutsches Schauspielhaus –, kadar te od latinskoameriške dramatike pričakujejo konvencionalno ukvarjanje z globalnimi temami.

Dejstvo, da Spregelburdova *Neumnost* sodi v *Heptalogijo Hieronymusa Boscha*, katere hipotekst je slavna Boscheva slika *Sedem smrtnih grehov*, že samo po sebi napeljuje na kompleksno simboliko, ki jo sicer v argentinski prozi izpišeta Borges in Cortázar ter večinoma cilja na koncept neskončnosti, nadaljevanja in cikličnosti, ali alegorijo, ki ima v Argentini vedno politične implikacije. In vendar je Spregelburdova družbenokritična komedija »le« prerez interpretativno odprtega kaosa, ki bolj spominja na Twin Peaks kakor na metaforično

---

aktualizacijo kanona. Zlasti zaradi umestitve v tipiziran prostor (antiprostor?), lasvegaški motel, zaradi medsebojnega podajanja vlog, surovih in hkrati pomilovanja vrednih oseb, prekrivanja zgodb in subtilne groteske se v *Neumnosti* vsekakor zrcali Arltova dramatika, če ne kar poetika. Morebiti pa se v epohalnem smislu *Neumnost* celo približuje v rasno in etnično mešani Buenos Aires postavljenim zgodbam z začetka dvajsetega stoletja, ko so družbene polemike prav tako vzklike iz nenadnega prekrivanja usod in strasti v velikem, domnevno obljubljenem mestu. Toda tedaj je nekakšen verizem vselej – in tudi nazorno – dajal na znanje, da se človeku po žilah pretaka kri, medtem ko se danes v Las Vegasu, destilatu kapitalizma, edina še avtentična obravnava človeške usode zdi tista, ki izriše absurdno, anonimizirano dvodimenzionalnost človeka, po eni strani histerijo, po drugi otopelost, kajti bolj in bolj je videti, da se mu po žilah pretaka denar.

#### Literatura

Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Ariel, 2006.

Osvaldo Pellettieri, Situación actual de la dramaturgia porteña. *Las puertas del drama*, št. 3, 2000.

Jorge Ricci, *Momentos del teatro argentino*. Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2009.

Lucas Rimoldi, La dramaturgia de Rafael Spregelburd y su recepción en el campo teatral alemán. *Gamma*, XXI, št. 47, 2010.



## ROJSTVO KAOSA IZ DUHA RAČUNALNIKOV

---

Velikokrat se zgodi, da napredek tehnologije ne vpliva zgolj na izboljšanje kvalitete življenja ljudi, ampak ima neposredne posledice tudi za razvoj znanosti. Pojav teleskopa je v času Galileja povsem spremenil astronomijo in takratno dojemanje vesolja. Kar je bilo še malo pred tem med učenjaki dojeto kot samoumevno, je postalo v zelo kratkem času skorajda nepredstavljivo. Podobno je stoletje kasneje mikroskop odprl pogled v neznani svet mikroorganizmov, kar je bistveno vplivalo na znanosti o življenju.

Spremenjena podoba narave je kmalu zatem vzpodbudila potrebo po vnovičnem premisleku družbe, odnosov med ljudmi in narave samega človeka. Svet se je v razmeroma kratkem obdobju, deloma prav zaradi pojava novih tehnologij, bistveno spremenil. Podobno velik vpliv na znanost in družbo, kot so ga imeli nekoč pojav tiska, teleskop in mikroskop, so imeli v drugi polovici dvajsetega stoletja računalniki.

### RAČUNALNIŠKA SIMULACIJA VREMENA IN METULJEV POJAV

V šestdesetih letih preteklega stoletja je bilo tudi za raziskovalne namene na voljo zelo malo računalnikov. Eden izmed srečnežev, ki ga je službeno lahko že takrat uporabljal, je bil ameriški meteorolog in matematik Edward Norton Lorenz z bostonske univerze MIT. Za nalogo si je zadal, da bo sprogramiral preprosto simulacijo vremena. Fizikalne enačbe, ki so opisovale gibanje zračnih tokov, je poenostavil do te mere, da jih je lahko vnesel v računalnik (z današnjega gledišča seveda zelo počasen), ki je nato iz začetnih pogojev računal, kako se spreminja vreme v modelu.

Pozimi leta 1961 ga je začelo zanimati, kako se takšen model obnaša v daljših časovnih obdobjih. Ker je del simulacije izračunal že prejšnje dni, se je odločil, da bo začel kar nekje na sredini, saj mu tako ne bo treba predolgo čakati na ugotovitve. V računalnik je zato vnesel vmesne rezultate prejšnjega dne, pognal program in odšel na kavo. Ko se je vrnil, je na izpiskih opazil, da so izračuni nekaj časa povsem sledili rezultatom prejšnjega dne, nato pa so se začele dogajati čudne reči. Podobnost se je vse bolj izgubljala, dokler ni bilo simulirano vreme povsem drugačno, kot ga je isti program napovedal prejšnji dan.

Lorenz je pomislil, da je prišlo do izpada elektrike in je zato program začel računati drugače, vendar se je hitro izkazalo, da prekinitve napajanja ni bilo. V knjigi *Kaos* je James Gleick opisal trenutek, ko se je Lorenz zavedel pravega vzroka odstopanja pri rezultatih simulacije:



---

»Nenadoma ga je spreletelo spoznanje. Ni šlo za okvaro. Težava je bila v številih, ki jih je vnesel. Računalniški pomnilnik je shranjeval šest decimalnih mest: 0,506127. Na papirju pa so se zaradi varčevanja s prostorom izpisala le tri: 0,506. Lorenz je vnesel krajša, zaokrožena števila, ne da bi pomislil, da je lahko razlika na četrtem decimalnem mestu pomembna.« Takrat je Lorenz prišel na sled pomembni novi ugotovitvi, ki ji danes pravimo »metuljev pojav« (butterfly effect).

Lorenz je bil sprva prepričan, da je zemeljska atmosfera povsem običajen sistem, ki ga lahko natančno opišemo, če le poznamo ustrezne fizikalne enačbe, hkrati pa imamo tudi dovolj podrobne meritve njenega trenutnega stanja. Vendar se je motil. Čeprav je imel pravi sistem enačb, ki so dobro opisovale gibanje zračnih tokov, vseeno ni mogel z njihovim sprotnim reševanjem natančno napovedati vremena za dlje časa v prihodnost.

S pomočjo računalniške simulacije je prišel do spoznanja, da lahko že malenkostna sprememba v gibanju zraka danes povzroči bistveno razliko v napovedi vremena čez nekaj tednov. To ugotovitev je na predavanju leta 1972 slikovito povzel v vprašanju: Ali lahko utrip metuljevih kril v Braziliji sproži tornado v Teksasu? Od takrat naprej veliki občutljivosti za minimalne spremembe začetnih pogojev povsem determinističnega sistema popularno pravimo metuljev pojav, področju znanosti, ki se ukvarja s takšnimi sistemi, pa teorija kaosa.

Ni trajalo dolgo in metuljev pojav so začeli odkrivati tudi na mnogih drugih področjih znanosti. Podobno občutljivost za majhne spremembe pogojev so, denimo, ugotovili pri enačbi, s katero so opisovali rast populacij posameznih vrst živali skozi čas. Malenkostne razlike v parametrih so lahko povsem spremenile napovedi. Podobno kaotično obnašanje so ugotovili pri mnogih drugih, na videz povsem preprostih enačbah.

## **ISKANJE ENAČBE, PO KATERI DELUJE SVET**

Skozi moderno zgodovino je dolgo veljalo prepričanje, da je vesolje velikanski stroj, ki ni v bistvu nič drugačen kot katerikoli drug mehanizem. Ustalila se je predstava o svetu kot velikanskem urnem mehanizmu, ki je začel teči v trenutku začetka časa, od takrat pa je povsem neodvisen in se giblje po zakonih, ki so mu bili določeni na začetku. Podoben je idealni uri, ki ne potrebuje nobenega usklajevanja ali navijanja, ampak ves čas kaže točen čas.

Delo znanstvenikov je po takšni predstavi sveta nekakšen inverzni inženiring: iz končnega izdelanega produkta morajo izluščiti pravila, po katerih je bil zgrajen, oziroma način, kako deluje. Podobno kot da bi poskušali razgraditi novo verzijo mobilnega telefona, da bi ugotovili, kako je sestavljen, znanstveniki poskušajo najti zakonitosti delovanja sveta. Pravila, po katerih deluje svet, so kar matematični zakoni, kakršni so denimo Newtonovi zakoni gibanja

---

in gravitacije. Ko bi spoznali vse sestavne dele sistema in pravila oziroma zakone, ki veljajo zanje, bi ga lahko do potankosti opisali in natančno napovedali njegov prihodnji razvoj.

Če so bile kdaj napovedi nezanesljive ali napačne, je to pomenilo, da je v meritvah ali v zakonih napaka. Morda smo se zmotili pri merjenju izhodiščnega stanja ali pa uporabljamo za izračun napačne zakone. Po analogiji mehanične naprave prihaja do napak le zato, ker je z mehanizmom nekaj narobe: lahko da je prišlo do kake poškodbe ali pa od zunaj prihaja do naključnih vplivov, ki se jih ne zavedamo. Če napovedi niso držale, to ni bila posledica sistema, ampak neznane zunanje motnje, ki je vplivala na delovanje sistema. V drugi polovici dvajsetega stoletja so se takšne predstave o naravi izkazale za neustrezne.

## **TUDI NATANČNO POZNAVANJE ZAKONITOSTI NARAVE NE ODPRVI NEPREDVIDLJIVOSTI**

Kaos je v znanosti ime za ugotovitev, da je lahko tudi sistem, ki ga znamo natančno opisati z matematičnimi enačbami, povsem nepredvidljiv, čeprav nanj ne vplivajo nikakršne neznane zunanje motnje. Ideja, da je poznavanje enačb in začetnega stanja dovolj, da znamo obnašanje natančno napovedati, za kaotične sisteme ne velja več. Že zelo majhno odstopanje na začetku lahko privede do občutnega razhajanja v napovedih. Tudi preproste in jasne enačbe, ki nimajo v sebi nič naključnega in nedoločljivega, se lahko obnašajo povsem nepredvidljivo. Bolj strokovno rečeno, gre za deterministični kaos, ko ne moremo napovedati obnašanja sistema, čeprav mehanizem njegovega delovanja natančno poznamo in nanj ne vplivajo nobene zunanje motnje ali naključja.

Intuitivno seveda nismo vajeni, da bi lahko že zelo majhna napaka v nastavitvi mehanizma povzročila velike razlike v njegovem nadaljnjem obnašanju. To bi pomenilo, da bosta, če kazalce dveh enakih ur le malenkost drugače nastavimo, po določenem obdobju uri kazali povsem različen čas. Tudi če je začetno odstopanje tako majhno, da ga sploh ne opazimo, se bo v kaotičnem mehanizmu to hitro poznalo. Značilnosti kaosa so, da se navidezno kaotično obnašanje lahko pojavi tudi pri determinističnih sistemih, na katere ne deluje noben zunanji vir naključja. To je vzrok, da obnašanja takšnih sistemov ne moremo napovedati na dolgi rok, saj so zelo občutljivi za začetne pogoje.

Posledica odkritja kaosa ni bilo le spoznanje, da se marsičesa ne da napovedati, četudi natančno vemo, kako stvari delujejo. Izkazalo se je tudi, da so lahko zelo kompleksni, zapleteni pojavi posledica povsem preprostih mehanizmov oziroma enačb, ki jih opisujejo. Prvi vzrok, zaradi katerega je svet na videz kaotičen, hkrati ustvarja tudi urejenost. Urejenost in kaos sta tako tesneje povezana, kot se je morda nekoč zdelo.

Že od starih Grkov je bilo veliko vprašanje, kako pride do urejenih vzorcev v naravi, če jih ne

---

ustvari nekdo po vnaprejšnjem načrtu. Zdelo se je, da kompleksnost ne more izvirati iz nečesa preprostega, ampak le iz nečesa, kar je že samo kompleksno. Znanstveni determinizem se je razvijal skupaj s prepričanjem, da je kompleksnost nekaj, kar se ohranja. Urejenost, ki jo lahko najdemo v naravi, naj ne bi mogla nastati spontano na osnovi enostavnih pravil. S teorijo kaosa pa se je izkazalo, da lahko nekaj preprostih zakonitosti, ki se neprestano ponavljajo, ustvari tudi zelo zapletene pojave, ki jih sicer vidimo v naravi.

Pri poenostavitvah teorije kaosa lahko pride do nesporazumov, če ni dovolj dobro pojasnjena razlika med nepredvidljivostjo in naključnostjo dogodkov. Nepredvidljivost, ki ji poljudno pravimo tudi metuljev pojav, je značilnost determinističnega kaosa. V tem primeru natančno poznamo enačbe in znamo z njihovo pomočjo natančno izračunati prihodnost, težava je le, da je tak sistem lahko nepredvidljiv. Pri napovedovanju vremena tako težava ni nepopolnost enačb ali naključnost procesov, ampak njihova občutljivost na začetne pogoje. Čeprav je v sistemu vse natančno določeno, so lahko dogodki vseeno kaotični in nepredvidljivi.

Povsem nekaj drugega je naključnost oziroma stohastičnost dogodkov. Naključni pojavi so tisti, ki nimajo nobene notranje logike in jih je povsem nemogoče napovedati oziroma zaobjeti v enačbah. Naključen je, recimo, radioaktivni razpad, kjer lahko napovemo le verjetnost, da bo v nekem časovnem obdobju prišlo do cepitve atoma, ne pa, kdaj točno se bo to zgodilo. Nepredvidljivost in naključnost sta zelo različna pojma in hkrati povsem nasprotna vzroka, zakaj prihodnosti v določenih primerih ni mogoče natančno napovedati.



Andrej Zalesjak, Miha Nemec



Kristijan Guček, Ana Facchini



Miha Nemeč, Marjuta Slamič



Ana Facchini, Andrej Zalesjak



Andrej Zalesjak, Kristijan Guček, Marjuta Slamič



Miha Nemeč, Ana Facchini



Marjuta Slamič, Andrej Zalesjak



Kristijan Guček, Ana Facchini, Andrej Zalesjak, Marjuta Slamič



Miha Nemec





Kristijan Guček, Marjuta Slamič



Miha Nemeč, Kristijan Guček



Ana Facchini, Andrej Zalesjak



Andrej Zalesjak, Marjuta Slamič



Kristijan Guček, Miha Nemeč



Miha Nemeč, Andrej Zalesjak, Kristijan Guček

## NEDA R. BRIC

### **Bršljanov venec 2014 – priznanje Združenja dramskih umetnikov Slovenije za umetniške dosežke v letu 2014**

za idejno zasnovo, besedilo, režijo in celostno realizacijo predstave *Nora Gregor – skriti kontinent spomina*

---

Priznanja Združenja dramskih umetnikov Slovenije (ZDUS) so podelili 27. aprila 2015, kot vsako leto, na Tednu slovenske drame v Kranju. Mag. Primož Jesenko je v utemeljitvi komisije, katere člana sta bila še Alenka Pirjevec (predsednica) in Gašper Tič, zapisal:

Pripoved Nede R. Bric tematizira usodo nemško govoreče Goričanke, ki je po razpadu Avstro-Ogrske ustvarila krajšo kariero na filmu, nato pa pred nacisti emigrirala v Argentino – nadaljuje pa ukvarjanje režiserke s tematiko migracij človeškega duha, ki so opredelile že srž njene »primorske trilogije«, ki jo je oblikovala v SNG Nova Gorica (in tam obravnavala fenomene aleksandrink, Edvarda Rusjana in Simona Gregorčiča). Ta svojski režijski interes tudi v rekonstruiranju neobičajne usode Nore Gregor išče čezčasovno specifično in s postopkom montiranja realnega in fikcije, dokumenta in domišljije, ne priznava ne državnih meja ne omejitev časa. Pristop je v uporabi medijev na odru sintetičen in v nobenem hipu ne stoji na mestu, pač pa je vedno že naprej od točke, na kateri mu uspe ujeti gledalčevo pozornost.

Premieri v tujini

---

## **NORA GREGOR – SKRITI KONTINENT SPOMINA**

---

Predstava *Nora Gregor – skriti kontinent spomina*, ki smo jo ustvarili v mednarodni koprodukciji s tremi gledališči, je po premieri na domačem odru in na odru Slovenskega mladinskega gledališča Ljubljana doživela še premieri na tujih odrih: 27. marca v gledališču Verdi v Gorici, 31. marca v gledališču Rossetti v Trstu, 8. maja pa v Schauspielhaus v Gradcu. Predstavo sta avstrijska zvezna dežela Štajerska in mesto Gradec uvrstila v program Teden Evrope, s katerim v Gradcu praznujejo 70. obletnico konca druge svetovne vojne.

---

## ANTONTON



Naša otroška uspešnica *Antonton* režiserke Tijane Zinajić je med 23. in 29. aprilom obiskala 11. Mednarodni otroški gledališki festival Little Ladies Little Gentlemen v turški prestolnici Ankari, kjer smo odigrali štiri ponovitve. Naslovno in edino vlogo igra Peter Harl, ki je zanjo že prejel nagrado na festivalu v Splitu, predstava pa je gostovala še na otroških festivalih v Zagrebu, Šibeniku in Beogradu.

Na tokratnem turškem festivalu, ki ga organizira Turško nacionalno gledališče in ki poudarja, da festivalske predstave otroke ne samo zabavajo, temveč jih tudi izobražujejo, so se odigrale raznolike uprizoritve (od lutkovnih, plesnih, senčnih do muzikalov) iz različnih držav: iz Bolgarije, Francije, Slovenije, Norveške, Italije, Hrvaške in drugih. Festival se je začel 23. aprila, na dan, ko v Turčiji praznujejo dan otrok in dan suverenosti. Zanimivo ime festivala Little Ladies Little Gentlemen sicer izvira iz govora prvega predsednika turške republike Mustafa Kemala Atatürka, ko je tako nagovoril otroke: »Male dame, mali gospodje, vsi ste kot rože, zvezde in iskriča sreča naše prihodnosti; vi ste tisti, ki boste povzdignili naš narod. Zavedajte se svoje vrednosti in pomena. In delajte zavzeto ... V vas polagamo vse upe.«

## MARJANU BEVKU

---

Pridejo trenutki, ko nimam besed, pridejo pa tudi taki, ko mi besede prekipevajo, a se mi nobena ne zdi dovolj dobra. »Skozi morje besed moraš do sebe prebresti,« je zapisal Srečko Kosovel. »In ko v samoti pozabiš govoriti, vrni se v svet.« Skušam torej v morju besed najti tiste, ki vsaj za silo lahko izrazijo, kar bi rada povedala ob Marjanovem odhodu v skrivnost smrti.

Počlašena sem, da lahko govorim tudi v imenu gledaliških kolegov, čeprav že dolga leta nisem več med njimi kot članica igralskega ansambla. Njihovo delo spremljam »od zunaj«, v svojem pedagoškem poslanstvu, ki je bilo tesno povezano z Marjanovim.

Na Gimnazijo Nova Gorica sem prišla konec leta 2006, ko je zbolela Marjanova hči Alida in jo je bilo treba čez noč nadomestiti pri pouku. Poučevala je umetnost govora na dramsko-gledališkem oddelku umetniške gimnazije, jaz sem vskočila na njeno mesto in kasneje ostala. Marjan je bil takrat na Dunaju, kjer je bedel nad hčerininim življenjem. Kdo bi si mislil, da se bo tako kmalu po eni dobljeni bitki začela druga, ki jo bo izgubil ...

Marjana se spominjamo kot režiserja, ki je delal doma in v tujini (med drugim je bil umetniški vodja našega gledališča), kot domoljuba, predsednika Društva za negovanje rodoljubnih tradicij organizacije TIGR Primorske in profesorja. Zadnja leta se je ves predal delu z mladimi. Pripravljal je recitale in proslave, navduševal dijake za domoljubje, jih vključil v zasedbo za celovečerni film *Črni bratje*, z njimi postavil na oder drame in dramatizacije z naslovi: *Matiček se ženi*, *Lov na čarovnice*, *Moskva Petuški*, *Hiša Marije Pomočnice*, *Žerjavi*, *Dom Bernarde Alba*, *Zločin na Kozjem otoku*. Na odru SNG Nova Gorica je režiral *Cico v metroju* in v glavno vlogo zasedel našo dijakinjo. Skupaj s kolegi je pripravil dramatizacijo očetovih *Pastircev*, nato zloženko štirih maturitetnih dram, še v lanskem šolskem letu pa *Sen kresne noči* ter zopet v sodelovanju z nami francosko-slovensko miniaturo *Dežnik za dva*. V istem šolskem letu sva se skupaj lotila novega prepleta maturitetnih dram, ki sva mu dala naslov *Oblast, norost, ljubezen*. Pri tem projektu sem se od njega največ naučila. Sodelovanje sva zastavila na tak način, da sem lahko, kadar je on manjkal zaradi terapij, delala sama. Pripravila sem besedilo ter ga z dijaki izčistila in utrdila na bralnih vajah, nato ga je Marjan začel postavljati na oder. Vendar je pogosto izostal, njegova bolezen je nezadržno napredovala. Nikoli nismo prekinili z vajami. S kolegom Igorjem Sviderskim, koreografom in profesorjem za umetnost giba, sva v času Marjanove odsotnosti skušala slediti njegovemu konceptu in nadaljevala z delom. Marjan se je vračal, dopolnjeval, nadgrajeval, izdeloval. Februarja 2014 smo skupaj praznovali premiero. Vzporedno s tem delom se je lotil Jančarjevega *Velikega briljantnega valčka*. Spomladi 2014 ga je bolezen ustavila za nekaj mesecev, vendar ni odnehal. Septembra se je vrnil in se zopet lotil režije, a je oktobra dokončno omagal. Ni pa omagala njegova odgovornost. Prosil me je, naj

---

namesto njega dokončam uprizoritev. Od daleč nas je spremljal, naročal pozdrave in zahvale za dijake. O nekaterih odločitvah sem se posvetovala z njim po telefonu, večinoma pa sem se zavedala, da ga moram pustiti pri miru in se znajti sama. »Vem, da bo vse v redu, popolnoma vam zaupam,« mi je pisal. Nikoli še nisem v šoli doživela tolikšne resnosti kot pri tem projektu. Premiero smo imeli decembra 2014. Marjan uprizoritve ni videl. Kljub naši in njegovi želji, da bi prišel na katero izmed predstav, je bila bolezen močnejša od njegove volje. Konec januarja smo imeli dve ponovitvi na velikem odru Slovenskega narodnega gledališča. Ko sem mu sporočila, da smo vse lepo izpeljali, mi je odgovoril: »Srečen sem za vas in ponosen.« To so bile zadnje besede, ki smo jih bili deležni od njega.

Tudi jaz sem ponosna, da sem lahko srkala njegovo znanje in se od njega učila, kako na odru ustvarjati ritem in tempo, vnašati preobrate, najti prostor za svetlobo in za temo, čas za glasbo, krettno, besedo, tišino.

William Shakespeare je menda rekel: »*Ves svet je oder in moški in ženske zgolj igralci: nastopajo in spet odhajajo.*« Marjan je zdaj odšel in na njegovem mestu je zavladala tišina.

Pogrešamo ga. Dijaki so ga imeli radi. Na žalnem recitalu, ki smo ga pripravili njegovi sodelavci in gledališki kolegi 19. marca na velikem odru SNG Nova Gorica, niso nastopili samo tisti, ki so na gimnaziji zdaj, ampak tudi nekdanji dijaki; prišli so od vsepovsod, da bi nastopili v njegov spomin.

»... Vse je večno,  
kar nastane,  
rojstvo je močnejše  
od smrti,  
vztrajnejše  
od obupa in samote,  
silnejše  
od hrupa in greha,  
slovesnejše od zavrženosti.  
Nikoli  
ne bom prenehal biti.  
Nikoli.  
Amen.«  
(Edvard Kocbek)



Foto: Leo Caharija

Nataša Konc Lorenzutti

---

# SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE NOVA GORICA

## SLOVENE NATIONAL THEATRE NOVA GORICA

---

Trg Edvarda Kardelja 5, 5000 Nova Gorica, Slovenija / Slovenia  
+386 5 335 22 00, +386 5 302 12 70 Faks / Fax  
info@sng-ng.si, www.sng-ng.si

Direktorica, v. d. / General Manager mag. **Neda Rusjan Bric** neda.rusjan-bric@sng-ng.si  
+386 5 335 22 10

Umetniška vodja / Artistic Director **Martina Mrhar** martina.mrhar@sng-ng.si +386 5 335 22 10

Tajnica / Secretary **Barbara Skorjanc** barbara.skorjanc@sng-ng.si +386 5 335 22 10

Dramaturginji / Dramaturgs mag. **Ana Kržišnik Blažica** ana.krzisnik@sng-ng.si +386 5 335 22 15  
in / and **Tereza Gregorič** tereza.gregoric@sng-ng.si +386 5 335 22 01

Lektor / Language Consultant **Srečko Fišer** srecko.fiser@sng-ng.si +386 5 335 22 02

Trženje in odnosi z javnostjo / Marketing and Publicity Manager

**Dominika Prijatelj** dominika.prijatelj@sng-ng.si +386 5 335 22 50

Organizatorica / Organizer mag. **Barbara Simčič Veličkov** organizacija@sng-ng.si  
+386 5 335 22 04

Vodja računovodstva / Chief Accountant **Goran Troha Žvokelj** g.troha-zvokelj@sng-ng.si  
+386 5 335 22 07

Tehnični vodja / Technical Director **Aleksander Blažica**, mag. aleksander.blazica@sng-ng.si  
+386 (0) 335 22 14

### **Svet SNG Nova Gorica / Council SNT Nova Gorica**

Matjaž Kulot (predsednik / president), mag. Elena Zavadlav Ušaj (podpredsednica / vice president), Zorko Kenda, dr. Matjaž Šekoranja, Marjan Zahar

### **Strokovni svet SNG Nova Gorica / Expert Council SNT Nova Gorica**

Srečko Fišer (predsednik / president), Jaka Andrej Vojevec (podpredsednik / vice president), Bojan Bratina, Tomaž Gubenšek, Kristijan Guček, Igor Komel

### **Blagajna / Box Office**

+386 5 335 22 47 blagajna@sng-ng.si

vsak delavnik / workdays 10.00–12.00 in / and 15.00–17.00

ter uro pred pričetkom predstav / and an hour before each performance









Član Evropske gledališke konvencije



Pobudnik gledališkega združenja NETA

Sponzor

A stylized, handwritten signature in black ink that reads 'Sabrida'.

GLEDALIŠKI LIST SNG NOVA GORICA, letnik 60, številka 8

**Izdajatelj** SNG NOVA GORICA, predstavnica mag. NEDA RUSJAN BRIC

**Urednica** mag. ANA KRŽIŠNIK BLAŽICA

**Uredniški odbor** SREČKO FIŠER, TEREZA GREGORIČ, MARTINA MRHAR

**Lektor** SREČKO FIŠER

**Fotografije z vaj** FOTO ATELJE PAVŠIČ – ZAVADLAV

**Oblikovanje** TOMAŽ PLAHUTA

**Ilustracija na platnici** ZORAN PUNGERČAR

**Naklada** 700

**Tisk** A-MEDIA

SNG Nova Gorica ISSN 1581-9884

Dejavnost gledališča financira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.

