



Pogovor z Josette Féral

Gledališče brez varovalne mreže

V zbirki *Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega* je izšla knjiga *Režija in igra Josette Féral* v prevodu Sonje Dular – *Dvajset intervjujev z gledališkimi režiserji iz Evrope in Severne Amerike*

Kanadska gledališka kritičarka in teoretičarka, predstojnica École supérieure de théâtre Univerze Quebec v kanadskem Montrealu, se posveča sodobnemu gledališču, teorijam igre in fenomenu navzočnosti v umetnosti. A to ji ni bilo dovolj. Hotela je spoznati prakso ter estetike in vizije umetnikov, ki še zdaj delujejo na različnih gledaliških odrih, najti nove teorije gledališke igre, razmerja med režiserji in igralci. To je bil začetek dolge, petnajstletne poti, od Kanade do Francije, Italije in ZDA, kjer je srečevala in intervjuvala eminentne režiserje. Trilogija intervjujev je zdaj v skrajšani obliki stopila tudi pred slovenskega bralca, v njej pa o svojem gledališkem svetu govorijo Dario Fo, Elizabeth LeCompte, Robert Lepage, Peter Sellars, Robert Wilson, Irina Brook ... Skupaj je to dvajset imen sodobnega gledališča, opere, plesa in drugih scenskih umetnosti.

Knjiga Režija in igra je odbir iz ključnega cikla sedemdesetih pogovorov s sodobnimi režiserji. Če prav razumem, je to prvi prevod v tuji jezik?

Prvi dve knjigi *Prostor teksta* (L'espace du texte), *Telo na odru* (Le corps en scene) sta izšli 1997. In 1998, tretji del *Glasovi žensk* (Voix de femmes) pa 2007. Posamezni intervjuji so bili prevajani v ruščino, španščino, slovenska izdaja pa je po francoski prva tuja knjiga. In – popolnoma iz sebe sem. Bilo je težko izbrati, kaj sodi pred slovenskega bralca, sodelovanje z urednico Petro Pogorevc pa je bilo odlično.

spraševala za najpomembnejša imena, si ogledovala posnetke, brala članke, kritike, da bi spoznala njihovo delo. Večina režiserjev in režiserk se ni hotela takoj srečati z mano, niso hoteli glasno razmišljati o tem, kaj počnejo, kaj so po njihovem mnenju glavne kakovosti igralca, vedeli so, kaj čutijo, vendar si niso hoteli vzeti časa za intervju, ki bo objavljen v knjigi in tako postal večer. A bila sem vztrajna, klicala sem jih večkrat, potem pa sem bila presenečena nad tem, da so si za pogovor in avtorizacijo ter dopolnitve vzeli veliko časa. Vsekakor več, kot so napovedovali. In na kon-

prebiti v ospredje, znati reči igralcu ne. Seveda so na začetku igralci tekmovali z njimi za premoč, toda to se zgodi vsakomur, problem je v njih samih, in to me je presenetilo. Poleg tega so mi mnoge pripovedovale o diskriminaciji, ki vlada v gledaliških krogih. Nemška režiserka Helgard Haugh mi je rekla, da so v njeni skupini Rimini Protokoll samo štirje, a ko festivalski ljudje stopijo v stik z njimi, se nikoli ne pogovarjajo z njo, temveč z moškimi kolegi. Marianne Weems iz ZDA, ki ustvarja zelo tehnološko gledališče, meni, da nove tehnologije izhajajo iz mačističnega konteksta. Opozorila je na maloštevilnost žensk na tem področju, vsi, s katerimi sodeluje, so moški. Poleg tega je pri režiserkah zelo pomembna navezanost na družino. Zaradi nje sklepajo velike kompromise, vsekakor večje kot moški, nekatere odklonijo projekte, ker so predalec in imajo doma otroke.

Kaj se je torej v gledališču spremenilo v zadnjih dvajsetih letih?

Ženske imajo zdaj več prostora, gledališče je kot umetnost precej odprt prostor, ne morem govoriti o tako velikem seksizmu kot vlada, na primer v politiki. Spremenile pa so se tudi estetike, nekatere so tradicionalnejše in temeljijo na dramskem besedilu, druge pa so popolnoma drugačne. Weemsova se ukvarja z multimedijskimi tehnologijami, Italijanka Emma Dante se posveča raziskovanju igralčevega dela, Angležinja Jill Greenhalgh pa fizičnemu, eksperimentalnemu v gledališču.

Lahko posplošite: kakšno je zdaj evropsko in severnoameriško gledališče?

Rečem lahko samo to, da se francosko gledališče posveča interpre-

taciji dramskega teksta, flamsko gledališče je performativno, severnoameriško pa še vedno avantgardno, tehnološko, še vedno zelo proaktivno.

Kateri odgovor o tem, katere lastnosti mora imeti igralec, vam je najljubši?

To sta dva odgovora dveh režiserk, ki ju ni v slovenski knjigi. Neke belgijske avtorice mi je rekla, da ima rada igralca, ki je predan tekstu in vanj zagriže z vsemi zobmi, drugi pa je odgovor Kanadčanke, da mora igralec skočiti v vlogo brez varovalne mreže.

Zanimivo je bilo tudi vprašanje o izobrazbi, ki so je bili deležni režiserji.

Če so še v sedemdesetih letih režiserji, denimo Robert Wilson, angažirali naturščike, zdaj ni več tako. Zdaj hočejo ljudi, ki veščine, tehniko, obvladajo, pri igralcu jih zanima nekaj popolnoma drugega: značaj, etična merila, človeške vrednote. Irina Brook mi je rekla, da je igralec lahko fantastičen, toda če ve, da bo delo z njim nočna mora, ga pač ne bo vzela vasedbo.

Knjiga ima zanimivo posvetilo – nikoli narejenemu intervjuju z Antoinom Vitezom.

Ja, intervju s takrat vodilnim francoskim režiserjem Antoinom Vitezom naj bi bil leta 1988 prvi, zaradi njegovega angažmaja v Comédie - Française pa sva ga prestavljala na leto 1990, potem pa naju je za teden dni prehitela njegova smrt. Takrat sem začela loviti čas, dobila sem občutek, da sem nekaj zamudila in da moram zapisati ideje, ki bodo sicer izginile.

TANJA JAKLIČ



JOSETTE FÉRAL – Prvič je Slovenijo obiskala pred dobrim desetletjem na festivalu Mesto žensk, drugič je bila v Ljubljani ta teden na predstavitvi knjige *Režija in igra*.

Je res, da ste za vse tri knjige potrebovali petnajst let?

Ko pogledaš nazaj, je grozno, toda kot ponavadi, se vse skupaj ni začelo kot velik projekt, sploh ne. Najprej sem hotela odkriti nove igralške teorije. Vsi vemo, da so se v sedemdesetih letih 20. stoletja vsi sklicevali na Brechta, Stanislavskega, potem pa se v 90. letih nihče ni več spominjal ne Grotovskega, ne Artauda, in zanimalo me je, na koga se zdaj sklicujejo umetniki. Kar so mi potem povedali režiserji, pa je bilo tako zanimivo, da sem pomislila na knjigo.

Kako ste odkrili ta imena?

Večino sem poznala, ne pa vseh, včasih sem v posamezni državi

cu so bili zadovoljni, kajti pustila sem jim vso svobodo, hotela sem biti iskrena predvsem do njihovih idej, ki sicer verjetno nikoli ne bi bile zapisane.

Ker je tretji del trilogije in tudi velik del slovenske izdaje namenjen režiserkam, me zanima, kaj so vas naučili njihovi glasovi?

Najprej režiserke niso hotele biti objavljene ločeno, češ da njihova estetika ni nič drugačna od moških. Priznale pa so drugačnost in težave v vsakdanji rutini, pri delu z igralci, tehničnim osebjem, administracijo. Režiserke imajo namreč težave s hierarhijo, avtoriteto. To ne pomeni, da ne znajo voditi projekta, toda večina se je morala boriti za moč, se

Kako izbirate igralce? Katere so lastnosti, ki so nujne za igralčevo delo?

Reza Abdoh (ZDA): Sem velik občudovalec talenta. Igralec mora biti prilagodljiv, pogumen – to je zelo pomembno – neustrašen, brez zadržkov.

Jill Greenhalgh (Velika Britanija): Naj bo pritlikavec, gazela, atlet ali balerina, zame je pomembno, da rade volje naredi to, kar predlagam, in da ni len.

Peter Sellars (ZDA): Izbiram si ljudi, za katere se mi zdi, da me bodo česa naučili, pa tudi ljudi, ki jim bodo po moji presoji koristili medsebojni stiki.

Katie Mitchell (Velika Britanija): Pomembno je, da je igralec zmožen analizirati besedilo, razmišljati o njegovih glavnih idejah in temah, pa tudi razumeti, da ne govori o enem samem liku.

Franca Rame (Italija): Samo želja ni dovolj. Glavne igralčeve kakovosti so, da je izobražen, da razume svoje replike in, še posebno, da profesionalno opravlja svoj poklic.

Robert Wilson (ZDA): Seveda gre za to, da dobro pozna svoje telo, da se ga zaveda in da ve, zaradi česa je edinstveno, v čem se razlikuje od teles drugih ljudi.

Irina Brook (Francija): Govorim o tem, ali so se igralci zmožni razumeti s kolegi in delovati v skupini, ne toliko o njihovi nadarjenosti.