



MGL mestno gledališče ljubljansko 2016/2017

Roland Schimmelpfennig
**ZIMSKI SONČEV
OBRAT**



MGL



VSEBINA

- 7 Eva Mahkovic **KAKO POTREBUJEMO ODREŠENIKA**
- 13 Martin Hergouth **ZAKAJ IMAMO RADI FAŠIZEM**
- 19 Maša Pelko **KDO PODALJŠUJE NOČ?**
- 25 Roland Schimmelpfennig **LAST LECTURE**

Roland Schimmelpfennig

ZIMSKI SONČEV OBRAT

Wintersonnenwende

Prva slovenska uprizoritev

Koproducent SSG Trst

Premiera v Ljubljani 18. novembra 2016

Premiera v Trstu 24. novembra 2016

Prevajalka **URŠKA BRODAR**

Režiser **JUŠ A. ZIDAR**

Dramaturginja **EVA MAHKOVIC**

Scenografka in oblikovalka svetlobe **PETRA VEBER**

Kostumografka **MATEJA FAJT**

Avtor glasbe in korepetitor **BRANKO ROŽMAN**

Lektor **MARTIN VRTAČNIK**

Asistentka režiserja (študijsko) **MAŠA PELKO**

Vodja predstave **Jani Fister**

Tehnični vodja **Janez Koleša**

Vodja scenske izvedbe **Matej Sinjur**

Vodji tehničnih ekip **Primož Frumen** in **Branko Tica**

Vodja tonskih tehnikov **Sašo Dragaš**

Vodja osvetljevalcev **Andrej Koležnik**

Vodja frizerk **Jelka Leben**

Vodja garderoberk **Angelina Karimovič**

Rekviziterja **Sašo Ržek** in **Borut Šrenk**

Sceno so izdelali pod vodstvom mojstra **Vlada Janca** in kostume pod vodstvom mojstric **Irene Tomažin** in **Branke Spruk** v delavnicah MGL.

Igrajo

Albert **JURE HENIGMAN**

Bettina **MARUŠA MAJER** k. g.

Corinna **JUDITA ZIDAR**

Rudolf **BORIS OSTAN**

Konrad **JAKA LAH**/alt. **TADEJ PIŠEK**

Naomi|Marie **ŽIVA SELAN** AGRFT



Maruša Majer, Jure Henigman, Judita Zidar, Živa Selan, Boris Ostan, Jaka Lah



Jaka Lah, Jure Henigman, Judita Zidar

Eva Mahkovic

KAKO POTREBUJEMO ODREŠENIKA

Zimski Sončev obrat je po kraju, času in kontekstu družinska božična igra, podžanr meščanske drame. Dogaja se v umetniško-hipsterskem nemškem stanovanju (*visoki stropovi, krilna vrata, dovolj denarja, ampak ni nujno, da je vse tiptop*) na predvečer božičnega večera, v krogu mlade družine (s pridruženima članoma – taščo in družinskim prijateljem), v katerega po spletu okoliščin vstopi tujec. Prihod tujca je Schimmelpfennigova značilna dramaturška poteza, ki jo je že v svojih prejšnjih dramskih tekstih večkrat uvedel kot osrednji dramski dogodek. Sodobna urbana družina *Zimskega Sončevega obrata* je levičarska in ateistična, ostanki religije so v njihovem življenju prisotni ideološko neobvezno, skozi splošno sprejete tradicije in ikonografijo: spoštujejo osnovne božične rituale z božično jelko, okraski in prazničnim prehranjevanjem v krogu najbližjih. Mogoče postavljajo jaslice (zaradi živalskih figuric). Na ta pomenljivi dan v letu jih obišče taščin slučajni znanec z vlaka, starejši moški Rudolf, uglajen in razmeroma zabaven (*vsaj dolgočasen ni*, pravi družinska mati Bettina). Glede na ključne besede in teme, ki si jih izbere za *small talk* v kontekstu tujega božiča, v katerega se je povabil (*poljskih komponistov sploh ni toliko; glasba je svetovni red; ustaviti moramo mešanje; kulture so kulture; ali je dovoljeno ubiti človeka?; višji cilji itd.*), pa je tudi simpatizer skrajnih desničarskih političnih opcij in tako ideološko diametralna opozicija družini, zlasti družinskemu očetu Albertu, ki je z Rudolfovim vokabularjem (*Wagner, poslanstvo, višji cilji*), četudi bi bili ti pojmi uporabljeni povsem nevtralnno (če je to sploh možno), *per se* obremenjen.

Schimmelpfennig tako v vlogi protagonista in antagonista svojega najnovejšega dramskega teksta črno-belo nastavi sodobnega salonskega levičarja, ki je pasiven, pisno in teoretično (tako domnevamo) artikuliran (*Albert je sociolog, zgodovinar in ugleden esejist*), v govoru in praksi pa obremenjen z vsako besedo, trditvijo in kontekstom, obremenjen s tem, da bi bilo vse izrečeno točno, absolutno, utemeljeno (čeprav vsebinsko prav te pojme postavlja pod vprašaj), in sodobnega salonskega desničarja, ki površno povezuje besede in lahkotno, rokohitrsko, neobvezno očarljivo prihaja do osupljivih dedukcij, ki jim v kontekstu prazničnega družabnega klepetanja brez misli prikimamo, še preden bi dobro ponotranjili, *kaj ta človek govori*. Tako je s strpnostjo obremenjeni Albert proti velikopoteznemu kramljaču Rudolfu popolnoma nemočen in v svoji stiski do nasprotnika paradoksalno tudi veliko bolj nestrpen; vsekakor bolj kot Rudolf do njega. Skrivnost Rudolfovega uspeha je intimni družinski kontekst, v katerem trosi svoje izjave, kontekst, ki mu omogoča, da – če govori prijetno in tekoče in tako pripomore k izboljšanju prazničnega duha (le-ta je v sodobni urbani družini, ki jo gledamo, namreč problem) – lahko govori praktično kar koli. Albert, ki ga moti vsebina, zaradi uspešne forme Rudolfovega nastopa pri drugih članih družine ne dobi podpore. Zakaj bi si Rudolfa sploh želeli vreči iz stanovanja? Bilo bi nevljudno in nepotrebno. Šarmanten je, zabaven, prijazen. V primerjavi z Albertom se obnaša veliko bolj božično, hišni gospodar je v svoji nezaupljivosti – dodatno onesposobljen zaradi količine tablet in alkohola – v primerjavi s tujcem, ki prijetno igra klavir in se igra z otrokom, mnogo bolj ekscesen. Na očitni ravni tekst tako govori o problemu, ki ga iz svojega vsakdana lahko bolj ali manj dobesedno prepoznamo: o vzponu novega konservativizma, politične desnice in porastu iz tega izhajajočega govora v vsakdanjem življenju, na katerega levica odgovarja z zmedenim molkom, pasivnostjo in v najboljšem primeru tihim besom, ki je še najbolj avtodestruktiven.

Sodobna urbana družina, v katero pride Rudolf, je glede na tradicionalne vavle, s katerimi bi merili družinsko »srečo«, v marsičem disfunkcionalna, neuspešna, degenerirana. Izpraznjenost, naveličanost, utrujenost, izgubljenost, izčrpanost so pojmi, ki bi jih za označevanje Alberta, Bettine in Konrada na tem mestu morala uporabiti, pa takoj, ko so izrečene, zazvenijo kot presplošen kliše. Starša se veliko ukvarjata sama s sabo: skozi didaskalije se zdi, da večinoma razmišljata o sebi. In o tem, kako neprimerno o sebi razmišlja partner. Njuno življenje je v veliki meri določeno z materialnim. Materialno je seveda pomembna vrednota. Kot tudi dajanje vtisa, da v bistvu ni. *Razkošna sodobna meščanska dnevna soba. Stara gradnja. Evropa. Ikea sreča bidermajer in Charlesa Eamsa in boljši sejem. Ni nujno, da je vse tiptop. Na eni od sten zelo velika slika, olje na platnu, delo nekega prijatelja. Zelo veliko prostora. Zelo veliko knjig. Star klavir.* Otrok Marie, ki se ga po Schimmelpfennigu, čeprav ima nekaj replik, *ne vidi*, je dodatek, *accessory*, obvezna pritiklina družine, kos pohištva v globini stanovanja. O deklici se večinoma niti ne govori z imenom, otrok je preprosto *Otrok*. Odnosi med Bettino in njeno mamo Corinno so napeti, med taščo in zetom nič bolj pristrčni. Corinna je obremenjena z zunanjim uspehom mlade družine: med generacijama je čutiti ljubosumje, tekmovalnost, številne nepredelane frustracije. Poleg tega imata Albert in



Maruša Majer

Bettina vsak svoje zunajzakonsko razmerje, že utečeno ali še v zametkih. Tudi počutja se ne dobro: določajo ju razne tipične bolezni našega časa, nedefinirano slabo počutje, ki bi lahko bilo psihično ali fizično, predinfarktno stanje, hipohondrija, običajna depresija ali alergija, nekaj, kar zdravimo z obiski pri zdravniku, mogoče z rednimi seansami pri psihoterapevtu, z alkoholom, z zapiranjem vase. Še enkrat: izpraznjenost, naveličanost, utrujenost, izgubljenost, izčrpanost: če sodimo strogo in *konservativno*, nič v tej družini ne gre zares prav. V resnici pa tudi nič ne gre narobe. *Sta, kjer sta želela biti*. Zveni kot obsodba. Mogoče posamezniki v družini niso »srečni«. Pa kaj? Kot politična enota, izbira, konvencionalna forma, ta družina deluje. Le da so na to pripadnost skupnosti ob koncentriranju na individualno malo pozabili.

Schimmelpfennig v družinsko skico vpelje celo še skrajno različico osebne uresničenosti, ki onesrečuje: to je Albertov in Bettinin prijatelj Konrad, slikar, ki kot Albert in Bettina počne, *kar si je vedno želel početi*, pri čemer je njegova verzija izpolnjenih želja šla tako daleč, da se je pokvarila. Če se Albert in Bettina (tako domnevamo) bodisi zaradi komercialne uspešnosti enega od njiju bodisi zaradi družinskega denarja, ki (lahko da) leži v ozadju blagostanja te sodobne srečne družine, s svojo poklicno uresničenostjo lahko preživljata, Konrad *nič ne zasluži*. Konrad tudi nima družine in je tako brez politično-družbene varnostne mreže. S čisto izpolnjenostjo svojih otroških želja si do »sreče« očitno ne moreš pomagati. Schimmelpfennigove like (tu mislim Alberta, Bettino in Konrada) njihovi poklici obremenjujejo in določajo do te mere, da ne poznajo drugega jezika.

V nekem smislu *Zimski Sončev obrat* nosi tudi zametek generacijske igre, v kateri se starejša generacija (Rudolf in Corinna) po eni strani obnaša manj konvencionalno od mlajše, je bolj aktivna in ima na splošno več iniciative: kjer se Albert in Bettina zatekta v znano, v odsotno samozaverovanost, v dnevno dozo rdečega vina, v statusno nakupovanje dragocenih božičnih krogel, se Rudolf in Corinna za praznike družita z neznanci in zavzemata prostor – tako fizičen (Albertovo in Bettinino stanovanje) kot prostor ideologije. Mlajša generacija, ki bi morala biti na vrhuncu življenja in moči, je že v tridesetih in pri vseh doseženih profesionalnih in zasebnih ciljih zdolgočasena, apatična, brezvoljna in v želji po miru. Zdi se, da ima generacija njunih staršev mnogo več življenjske energije.

Nestabilno iskanje ravnotežja med osebno izpolnjenostjo in izpolnjevanjem družbenih konvencij, kar bi v kombinaciji privedlo do »sreče«, Schimmelpfennig podpira tudi s formo svoje dramske pisave, ki je v številnih elementih sicer značilen primerek iz njegovega opusa. Kot številni sodobni dramski teksti je po pisavi tudi *Zimski Sončev obrat* zelo odprt in zahteva izrazito subjektivno opredelitev, subjektivno reševanje, doziranje (pre)številnih informacij, ki jih tekst ponuja. Schimmelpfennigova različica božične igre je pravzaprav dekonstrukcija žanra: avtor z željo, da so govorjene, piše večino didaskalij, zaradi česar potem gledalec sliši tudi tisto, kar ni bilo presejano skozi sito avtocenzure govora. Ali so didaskalije objektivne ali subjektivne? Odločitev uprizoritelja. Vse je odprto, po izbiri, negotovo. Tudi konec je nedefiniran: Schimmelpfennig celo nakaže možnost različnih koncev,

uprizoritelju prepušča odločitev, kateri konec je »pravi« in kateri »halucinacija«. Kaj je »res«? (Celo izrazi, ki jih za opis lahko uporabim, so preveč določujoči). *Zimski Sončev obrat* je vesolje pogledov. Po tekstu so nametani drobci situacij, ki so *bile/se bodo/bi lahko bile*. Pripoved šestih subjektivnih pogledov je kot vegasta hiša iz kart, ni preveč verodostojna, homogena in zanesljiva, saj je sestavljena iz več različnih resnic. Tako Schimmelpfennig na nivoju forme podpira in problematizira vsebino. (*Resnice ni. – Seveda obstaja resnica.*) Za bralca ali gledalca je tako negotova forma, v kateri se na nič povedanega ni mogoče povsem zanesti, prav tako naporna kot za uprizoritelje, obenem pa vsebinsko prav zato točna.

Prihod Rudolfa je prihod tujca. To je tudi edini dogodek teksta, edini dogodek disfunkcionalnega, ampak v svoji disfunkcionalnosti tudi običajnega, božičnega večera. Problem, o katerem v *Zimskem Sončevem obratu* govori Schimmelpfennig, je tudi soočanje s tujostjo kot drugim konceptom. V tem ob slikanju kastriranosti liberalizma pred brezsrčno drznim fašizmom problem fašizma zastavi širše: v čem so škodljive meje lastnega odnosa do tujosti, Albertove nestrpnosti do Rudolfa, ali ni prav to, Albertovo lastno zavedanje lastne nestrpnosti, lastnega egoizma, lastne subjektivnosti, tisto, kar ga najbolj onesposablja?

Schimmelpfennig svojo novodobno božično igro pomenljivo sestavi okrog številnih krščanskih referenc: za božič v družino vstopi tujec; tujec prinaša s seboj radikalno drugačno ideologijo od okolja, v katerega vstopa; družina (v tem primeru družinski oče Albert) tujca ne more ideološko sprejeti; igra je s poudarjenim odštevanjem fiktivnega časa členjena na postaje; v enem od prizorov Albert in Rudolf z dvorišča po stopnicah stanovanja tvorita božično jelko, medtem ko Rudolf Alberta muči z vprašanji, na katera ne more ali noče odgovoriti, Albert od muke pada pod jelko, jelka ga (alergičen je na iglavce) kot bič ožigosa z izpuščaji. *Zimski Sončev obrat* je tako v referenčnem polju, iz katerega črpa, tudi križanec med novodobno božično in pasijonsko igro, v kateri trčita dva ideološko nasprotna sistema: eden, ki je domnevno v krizi, in drugi, ki ponuja rešitev. Tujec s pomenljivim imenom Rudolf (njegov soimenjak je na sodobnem Zahodu kot božična figura vsaj v vizualni dimenziji praznika bolj zastopan od izvirnega krščanskega slavljenca, božjega deteta; sicer pa je tudi dojenček Jezus svoj božični rojstni dan samo prevzel od rimskih saturnalij, prazniki se namreč seveda menjajo, ko se menjajo politični sistemi) v družino *Zimskega Sončevega obrata* tako vstopa kot odrešenik, znanitelj novega praznika nove dobe, ki pa je po vrednotah neprijetno podobna že videnemu. Odrešenik (celo skozi dramsko formo, postopno izginjanje didaskalij) vrača trdnejšo formo. Vrača konvencijo, ki ima trdne koordinate, stabilna je, zanesljiva. Konvencija je fina. Konvencija je varnost. V konvenciji smo lahko »srečni«.



Živa Selan, Judita Zidar, Jure Henigman

Martin Hergouth

ZAKAJ IMAMO RADI FAŠIZEM

Sta, kjer sta želela biti. Upoštevati je treba, kako pomembno ta stavek iz uvodnih didaskalij opiše situacijo para glavnih likov igre, Bettine in Alberta. Napoveduje, da bomo imeli opravka z neko dovršeno, zaključeno formo življenja. Napove, da so kljub minimalističnemu, intimnemu kontekstu dogajanja stave tu visoke. Zmeren razkroj, poraz te forme življenja, ki ga bomo spremljali, bo poraz nečesa pomembnega. Preostanek otvoritvenih didaskalij se tako bere kot logična spremljava tega izhodiščnega dejstva: staro meščansko stanovanje, opremljeno z okusno mešanico slogov, zelo prostorno, veliko knjig. Torej, smo v domu urbanih, kultiviranih, dovolj premožnih in dovolj samosvojih ljudi. *Par, ki živi tukaj, nikoli v življenju ni volil kakšne konservativne stranke.*

Njuna poklica sledita vzorcu: fleksibilna (trenutno filmska) umetnica in prosti intelektualec, sociolog, zgodovinar – spet izbira, do katere lahko speljemo skoraj logično dedukcijo. Obstaja razlog, zakaj sta ta poklica z nekega vidika ideal modernega življenja; gre za delo, ki posamezniku omogoča kar največ svobode in avtonomije, ne le v površinskem smislu relativne proste organizacije, temveč v globljem, da sta umetnost in znanost dva najčistejša načina, kako posameznik zmaga v napetem razmerju s svetom: bodisi ga miselno povzame vase bodisi skanalizira v neko kreacijo, izogne pa se tej absurdnosti, da mora v polnem smislu postati njegov *del*.

To je pomembno, ker je ideal modernega življenja, enostavno rečeno – svoboda, vedno bil določen *flirt* z ničem, zadrževanje v vmesnosti in nedoločenosti. To približno pojasni, kaj muči ljudi, kot sta Bettina in Albert – *nič posebnega*. Noben poseben propad ali neuspeh ni potreben, že samo udejanjenje svobode in avtentičnosti je tisto, ki pripelje v bližino občutij brezcilnosti, praznosti, nedoločene izgube. Z besedami družinskega prijatelja, slikarja Konrada, ki je nasploh lik, namenjen predvsem razvijanju te serije označevalcev: *Brezna zasebnosti, bolečine. Izguba. Groza osamljenosti pred platnom. in Osamljenost, ki grozi, da te bo pogoltnila. Poželenje. Noč. Neizrečeno. Nepomembno. Skrivnosti*. Nesrečnosti Alberta in Bettine sta bolj zadržani in neizrečeni, zadevata pritajena nakopičena nezadovoljstva drugega z drugim in pri Albertu stalno prežeha občutja nedoločene fizične tesnobe in slabosti, brzdana s pisano paletto tablet.

Kar pa v tej situaciji standardne zmerne izgubljenosti v življenju neizogibno ostane, so – zato še toliko bolj poudarjeno – osebni odnosi, predvsem družinski. V *Zimskem Sončevem obratu* (poleg stranskih zapletov s (proto)ljubimcema obeh zakoncev ter nekam v ozadje postavljeno hčerjo) smo soočeni s tem izjemnim receptom nelagodja, scenarijem *starš na obisku*. Odnos med Bettino in njeno mamo Corinno je še kar tipično napet, zaznamovan z nelagodjem tako spričo njune različnosti kot podobnosti, in z luknjičavo komunikacijo, ki jo je prisiljen diplomatsko krpiti Albert.

V to konstelacijo vstopi zaplet, Rudolf, bežna Corinnina simpatija z vlaka, starejši moški z (kot se izkaže) močno neprijetno preteklostjo: kot postaja med obiskom očitno, gre za sina v Paragvaj pobeglih nacistov, ki je po nazorih ostal družinskemu izročilu precej zvest. Njegov vpad in s trajanjem obiska vedno eminentnejša in drznejša prezenca sta, lahko razumemo, Schimmelpfennigova mikrometфора vračanja senc preteklosti, ki zadnja leta strašijo Nemčijo v podobi gibanja Pegida in stranke Alternative für Deutschland, s stopnjami nacionalizma in ksenofobije, ki bi bile še pred nekaj nekaj leti v nemškem javnem prostoru tabu.

V eni markantnejših nedavnih knjig o fašizmu, *Apprentice's Sorcerer* zgodovinarja Ishaya Lande, avtor ob izčrpnih analizi idejnih in političnih povezav med fašizmom in *liberalizmom* kot svoje osrednje metodološko vodilo ponavlja, da je treba glede fašizma izvesti nekaj takšnega, kot je *inverzni potujitveni* učinek (ta je tu mišljen v razširjenem, ne specifično teatralnem smislu). Če je potujitev običajno tista, ki nam z izmikom nekega fenomena iz vsakdanje samoumevnosti omogoča njegovo spoznanje, pa je pri fašizmu ravno nasprotno: demokratični konsenz poznega 20. stoletja je temeljil na izključitvi fašizma kot velikega antagonista, zaradi česar je v našem imaginariju ravno že odrinjen v nemisljivo tujost, kaže se kot obskurna, tuja, temna sila, rezultat megalomanije in manipulatorstva vodje ter izraz globokih in nevarnih instinktov, ki lahko zagrabijo množice. Skratka, fašizem se kaže kot nekaj, kar se dogaja predvsem drugim časom, vsekakor pa vsaj drugim ljudem. Toda razumevanje uspeha fašizma bi moralo, nasprotno, nekako upoštevati milijone ljudi, ki so na sistem pristali ali ga podpirali ne zaradi strasti ali fanatične zavedenosti, temveč



Jure Henigman, Jaka Lah, Maruša Majer, Boris Ostan, Judita Zidar, Živa Selan

ker je bil to v določenih zgodovinskih okoliščinah najlažji način, kako so lahko ohranili normalnost lastne vsakdanjosti.

Postavimo torej dramatični kriterij: ali uspe prikazati vrnitev fašizma na dovolj demistificiran, imanenten, sodobnosti ustrezen način. Na prvi pogled se zdi, da Schimmelpfennig pade v nekaj klasičnih pasti. Po eni strani je Rudolf izrazil tujek; je prišlek v stanovanju in prišlek tudi s stališča pripovedovalca, njegove misli so tiste, ki jih didaskalije razkrivajo najmanj od vseh likov, predvsem ko med večerom njegovo razodevanje svetovnega nazora s strmo krivuljo izgublja zadržanost. In kar iz tega izide, ni posebej subtilna podoba konservativnosti oziroma desničarstva, temveč konzerviranega salonskega nacista, zaostrenega skoraj do karikature: patetični vzkliki o naravnem in kozmičnem redu, človeku, tisočletnosti. Navduševanje nad germanskim poganstvom. In proti koncu naposled govor o *invaziji listnih uši*, o nujnosti obstoja trdnih meja in preprečevanja mešanja kultur; z izjemo zadnjega torej precej različno od mnogih različnih, množičnih se nians, ki jih danes privzema desna politika, od versko-seksualnega neokonservativizma do spletno podprtega *alt-right* šovinizma. Tudi Konradovo bliskovito spreobrnjenje se zgodi po shemi, ki nemara preveč prizna zgodbi, ki si jo vsak konservativizem in posebej fašizem govori o samem sebi: propadla umetniška duša, izgubljena v kriznosti, dekadentnosti, brezcilnosti in praznini razpuščene modernosti naenkrat najde nov smisel v kičasti podobi enotne, ponovno zagnane prihodnosti.

Toda to morda ni ključno, dejanska ostrina Schimmelpfennigove mikrosocialne študije leži drugje. Bolj zanimivo je, kako Rudolf v socialni situaciji uspe in prevlada z diskurzom, kljub temu da ta ničesar ne odgovarja: ni videti, zakaj bi denimo *mešanje kultur* do tedaj posebej skrbelo kogar koli v prostoru ali bilo kakor koli povezano z njihovimi težavami. Celo Konradu zadošča samo abstraktni entuziazem podobe, matere in hčere pa vsebina Rudolfovih monologov ne gane posebej, komajda ju sploh zanima. Corinni je vseč, da se nekdo zanima zanjo, in Bettini je vseč, da se nekdo zanima za mamo (malo, ker je vesela zanjo, malo, ker to njo razbremeni), in v teh okoliščinah niti ni pomembno, kaj Rudolf govori, temveč *da govori*. *Vsaj dolgočasen ni*, reče Bettina. Torej, njegovo karizmatičnost je treba razumeti karseda minimalistično; ključna je prav ta zmožnost zaverovanega produciranja govora, ki poleg tega, da je sporen, niti ni posebej pronicljiv, prej komičen, večinoma sestavljen iz zanesenega recitiranja vzhičenih obrazcev.

Albert, edini, ki ga Rudolf vznemirja, ostane nemočen: proti njemu sta konstelacija zavezništva in bonton, ki za situacijo, kako opraviti z nepričakovanim nacistom na večerji, ne nudi dobrih napotkov – nevrotičen Albert situaciji ni kos. Drama se zaključi z razcepom naslednjega dogodka, ki ni povsem enoumen (spontano interpretacijo, da je Albertov naposled odločen nastop proti Rudolfu njegova halucinacija, zaplete avtorjevo metafizijsko poigravanje: puščeni so močni namigi, da je celotna drama pravzaprav scenarij za nov Bettinin film, kar seveda odpre kup možnosti, kje potegniti mejo med resničnostjo in fikcijo znotraj fikcije), pri čemer pa

nekaj v obeh različicah dogajanja ostane nespremenjeno: Albert tudi v agresivni različici Rudolfa ne utiša ravno artikulirano, torej mašinerija Rudolfovega govora ostaja nedotaknjena. Je popolnoma odporna na intervencijo, predvsem zato, ker gre za govor, ki se zaveda svoje škandaloznosti in potrditve sploh ne išče. Eden od stranskih učinkov obstoja interneta je bilo tudi pojmovno izčiščenje in poimenovanje prav takšne diskurzivne pozicije: *trol*. Izraz označuje zagovarjanje – v anonimnih okoliščinah spletne komunikacije – namenoma in vpadljivo spornih/neumnih/škandaloznih stališč z izključnim ciljem vznemiriti sogovorca (mimogrede, poimenovanje etimološko menda ne izhaja iz mitološkega bitja, temveč iz posebne tehnike lovljenja rib). Kakor koli igriv je že njegov izvor, zelo podoben komunikacijski fenomen postaja v zadnjih letih zlovesče uspešen v polju politike – vpijoč primer tega je seveda Donald Trump, čigar nastop očitno ne žanje uspehov svoji absurdnosti navkljub, temveč zaradi nje. Pri tem političnem trollovstvu je vprašanje avtentičnosti, tj. ali za nastopom stoji iskreno prepričan ali ciničen subjekt, je v resnici sekundarno – pomembno je že to, da imamo opravka z diskurzi, ki prestopajo meje korektnosti zavoljo prestopanja samega, ker je to najlažji način, kako zagotoviti svojemu govorjenju prostor in pozornost.

V *tem* oziru tako Rudolf vendarle adekvatno predstavlja trenuten porast konservativnih, protisistemsko desnih, celo fašističnih političnih opcij. Sodoben političen kontekst, z vsemi svojimi pat položaji, ustvarja situacijo, v kateri pogosto *ni ničesar za reči*, vsaj ni ničesar pomenljivega, *awkward silence* na makroravni, in v takih okoliščinah se odpre prostor marsičemu, kakršni koli volji do govorjenja, kakršnemu koli odgovoru – četudi vprašanje sploh ni postavljeno (tako Trumpovi podporniki večinoma prihajajo prav iz že rasno homogenih delov Amerike, in, bližnji primer, omejevanje splava ne bi bistveno popravilo rodnosti – toda te politike vseeno dobijo pozornost že zato, ker *so neka*).

Ali, rečeno najkondicije, uvideti skrivnost Rudolfovega uspeha je pravzaprav preprosto: treba si je samo predstavljati, kako mučno družinsko dramo bi spremljali brez njegovega prihoda, polno nelagodnih tišin, zakrivanj, zamolčanih razočaranj, morebitnih eskalacij. V resnici je treba popraviti zgornjo oznako, da je Rudolf zaplet – je *deus ex machina*, njegova prisotnost je tista, ki predvsem omogoči, na kakor koli mračen način že, da se v tem prostoru ne zgodi nič drugega, da se kljub načelni nerazrešenosti drama zaključi s spokojno podobo družine, zbrane ob božičnem drevescu.

To pa je naposled že mnogo bolj sofisticirana metafora zgodovinskega učinkovanja fašizma – zasedenje javne sfere, da lahko zasebna ostane bolj ali manj takšna, kot je bila. Kar, mimogrede, tudi pomeni, da boj proti tem težnjam verjetno neizogibno vsebuje nekaj ekvivalentnega potrpežljivemu prenašanju, predelovanju nelagodnih tišin.



Jure Henigman, Maruša Majer, Boris Ostan, Judita Zidar, Živa Selan

Maša Pelko

KDO PODALJŠUJE NOČ?

Kar koli bi zapisali o Schimmelpfennigovi drami, se ne bi mogli ogniti prepoznavnemu znaku besedila, tj. njegovi formi. Kot pravi avtor sam, je gledališče oblika pripovedovanja zgodb in oblika *Zimskega Sončevega obraza* je skoraj prej prozna kot dramska. Dramsko predlogo bi lahko imenovali partitura, njena govorna izvedba pa je vprašanje tempa in ritma, natančneje dirigiranja oziroma režije.

Ko je nekaj izrečeno, postane resnično; kako pa uresničiti napisano, ki je zgolj mišljeno, je najbrž največja uprizoritvena naloga.

Dve tretjini besedila že na prvi pogled zavzemajo didaskalije, ki pa pravzaprav nikomur ne pripadajo – lahko jih prevzame objektivni pripovedovalec, lahko so notranji monologi, tok zavesti vsakega od protagonistov, lahko so uvidi enega lika v psihologijo drugega. V vsakem primeru naj govorijo o najintimnejših izrazih naklonjenosti in prezira ali zgolj o banalnih podrobnostih prostora in časa, *zapolnjujejo molk*, ki se razpira med osebami. V besedilu se namreč znajdemo med ljudmi, ki se ne znajo več pogovarjati – in to, kar bi v Bergmanovih filmih govorile dolge pavze, tu pripovedujejo didaskalije.

Drama stavi na protislovnost, zato nezmožnost komunikacije poudarja z eksczesom napisanega; okolje tradicionalnega praznovanja božiča v najbolj konvencionalni atmosferi postane poligon za politično manipulacijo in sprva sramežljivi starejši prišlek postane protagonist večera. Dodatno razsežnost besedila odpira dejstvo, da so liki v ospredju, s poudarkom na zakonskem paru (Albert in Bettina), tisti, ki bi morali biti po vseh zunanjih standardih srečni – in tega se še predobro zavedajo. Prav lastna nezadostnost v preobilju vsega jih dela še toliko očitnejše tarče zunanje manipulacije.

Srečko Horvat v knjigi *Radikalnost ljubezni* piše o dveh pogojih ljubezni (kot tudi revolucije): stalni dinamičnosti in zvestobi. Če umanjka napetost med njima, se začnemo zanašati na njune nadomestke. V prej omenjenem paru sta se izgubila že oba pojma: dinamičnost je zamenjala zdolgočasnost (*Velik hladilnik, na katerem so pritrjeni magneti. / Magnetni sušiji. / Magnetne besede, iz katerih lahko sestavljaš stavke. Marie se včasih igra z njimi. / Albert in Bettina že dolgo nista sestavila magnetnega stavka.*), zvestobo so zamenjale afere in namesto tega so nastopile t. i. koruptivne oblike ljubezni, ljubezen kot interes. Najpogostejša koruptivna oblika je *identitetna ljubezen*, ko v drugem iščemo tisto, čemur hočemo biti sami najbolj podobni: Albert se tako zateče v objem mlajše sodelavke, ki ne nosi odgovornosti »odraslih«, Bettina se zaplete z moževim najboljšim prijateljem, ki prav tako živi iz dneva v dan, brez strukture in gotovosti. Iskati tisto, česar nimamo, saj je le še to tisto, kar nas privlači; iskati nekaj, kar zapolnjuje naš lastni manko nepotešene želje, pravzaprav pa ostaja v svojem središču nepremostljivo egoistična ljubezen do istega, ljubezen, ki deluje isto.

Antonio Negri trdi, da je največja napaka v razumevanju ljubezni razumevanje le-te kot istost ali enakost. Ta pojma namreč ne vključujeta kreacije, ampak zgolj ponavljanje, ki izničuje prav prej omenjeno dinamičnost in zvestobo. Kar je treba zaobjeti, je skupno, *multipliciteta* – singularitete, ki v skupnem proizvedejo novo skupno. Če je v ontološkem smislu ljubezen torej konstitucija med dvema, je v političnem moč ljubezni v kompoziciji. Ljubezen tako komponira singularitete v mrežo odnosov; šele konstitucija skupnega in kompozicija singularitete omogoča razumevanje ljubezni kot političnega dejanja.

Prav to pa velja tudi za družbo, torej nevarnost razumevanja le-te kot nečesa, kar ne prinaša kreacije, kar ne stoji za ustvarjanjem novega in prelomom z obstoječim.

Schimmelpfennig trdi, da je največja kompleksnost gledališča v tem, da za ljudi govori o ljudeh, točneje, da sooča posameznika in njegov odnos z družbo, do družbe. To ustvarja kompleksnost dramskih besedil in odrskih uprizoritev tako za ustvarjalce kot gledalce. Njegovo estetiko ustvarjanja podob z besedo tako nadgradi vprašanje drugega: *Pri izdelavi in posredovanju podob gre vedno tudi za druge, opazovalce ali poslušalce. Vedno gre za »jaz in drugi«, in včasih – tu je stvar izrecno težka, in tudi tukaj postane komplicirana – včasih ne gre samo za »jaz in drugi«, temveč za »MI«. Ta »MI« je eden najtežjih pojmov nasploh* (Schimmelpfennig 2014)*. Ta »mi« išče pripadnost, išče drugega. Če govorimo o »mi« v političnem, lahko citiramo Brechta v sonetu št. 19: *Kdor je potreben, prost nikoli ni. / Jaz pa te potrebujem bolj kot zmeraj. / Dejal sem: Jaz. Lahko bi rekel: Mi* (Brecht 2007: 76).

Na drugi strani najdemo v drami *Member of the Wedding* avtorice Carson McCullers naslednji citat: *The problem with me is that for a long time I have been just an I person. All the other people can say »we« [...]*

* Odlomke iz *Ja und nein. Vorlesungen über Dramatik* je prevedla avtorica prispevka.



Živa Selan, Judita Zidar, Maruša Majer

soldiers can say we and mean the army. All the people belong to a »we« except me. I love the two of you so much and we belong together. I love the two of you so much because you are the »we« of me (McCullers 1988: 404).

Mala Frankie v besedilu iz štiridesetih govori o tem, kako je v nekom drugem našla svojo *množino* – in prav to se zgodi v *Zimskem Sončevem obratu*. V svet izgubljenih, izčrpanih, nezadovoljenih individualistov vstopi nekdo, ki da njihovemu osamljenemu »jazu« skupni »mi«, naredi jih za skupne, naredi jih za »nas«.

Če smo prej govorili o kreaciji, to mesto prevzame Rudolf, čigar kreacija oziroma tisto novo v prelomu s starim je, da prinese nekaj, kar v tej družbi že dolgo ne obstaja – namreč *željo*. Če po Lacanu želja obstaja samo, dokler ni zadovoljena in se nato premesti (torej obstaja zgolj v svoji neizpoljenosti), smo tu soočeni z ljudmi, ki so svoje že dosegli. Kot avtor točno napiše za Bettino in Alberta: *Sta, kjer sta želela biti*. In to je njuna poguba. Četudi imamo na drugi strani Konrada, ki ne ve, kaj bi s seboj, svoje želje ne zna usmeriti in ji slediti. Podobno je s Corinno, Bettinino materjo, ki se ji po svoje zdi, da je živela življenje brez izpolnjenih želja. Rudolf, potomec fašistoidne ideologije, tako stopi na teren posameznikov, ki je v današnjem svetu več kot pogost – tistih, ki so šele, ko so dosegli vse, kar so si zadali, dojeli, da vsega tega pravzaprav nočejo (*Hočemo to, česar si ne želimo, in želimo si to, česar nočemo* (Verhaeghe 2002: 31)).

In kaj naredi Rudolf? Prinese novo željo! Še več: prinese možnost razrešenja apatičnega stanja in jih tako usmeri v skupno željo. Konradu, človeku, ki je prepričan, da je rojen v napačnem času, pokaže, da je v njegovi neuspešni slikarski karieri pot v prihodnost (*Slika, slika je človeku bližje kot fotografija, ki ni nič drugega kot odslikava ali deformacija sedanjosti, ampak slika [...], slika odpre srce, in odpre oči – če gre za resnično umetnost*). Corinni da potrditev za vso njeno težko in odrekajoče življenje (*Mati ste. Babica ste. Veliko ste dosegli. Na svet ste spravili zdravo hčer in ta hči je na svet spravila zdravega, izjemno brihtnega otroka. Vi ste svoj delež prispevali in to je treba priznati.*); Bettini pa omogoči, da si odpočije od sveta, za katerega je mislila, da si ga želi (*Bettini ni všeč, da mama tujca vabi v otroško sobo, ampak po drugi strani je vesela, da se ji ni treba ukvarjati z njo*).

Tako v zadovoljevanju želja kot v fašistoidni logiki je človek zgolj sredstvo, nikoli cilj, in Rudolf, dobronamerni stavec iz Paragvaja, to ideologijo spelje konsistentno in natančno. Pravzaprav je prišel skupino ljudi *osrečiti*. Skozi to naredi nekaj izjemno premišljenega, izpostavi namreč njihovo *odsotnost besed*. Če zaupamo psihoanalitični teoriji, da se manko rodi z uporabo jezika, ko izgubimo temeljni užitek in vzpostavimo samorefleksijo, distanco, Rudolf med ljudi okrog sebe vpelje situacijo, ki besed ne potrebuje – glasbo. Točneje: *Na novo moramo misliti. / Čisto na novo. / Spet moramo začeti z igranjem kozmične glasbe. / Povežimo se. / Stopimo skupaj za veliko zvenenje. / Skupaj smo močni*. Komunicira prek glasbe, pripravlja teren za besede s tem, da jih utiša, da jim vrne izvorni *jouissance*. In na podlagi tega lahko vpelje mednje ultimativno željo – pripadnost množini, »mi«

njihovega »jaz«. Rudolf reče: *Toliko izgubljenih ljudi, osamljenih ljudi. Cela vojska osamljenih, nezaščitenih, šibkih, izdanih, ki bi se morali samo povezati. Mar ne?* – in ostali temu sledijo. Nova želja, nova izpolnitev. Bettina reče: *Mi – mi to počnemo kot je prav*. Ampak za tem »mi« ni nikogar. In ta *mi* prinese Rudolf.

Edini, ki se mu v tem upira, je Albert: človek, ki je napisal knjigo o fašizmu in glasbi in ki je tistega večera zmešal toliko tablet in alkohola, da bralec podvomi, ali se vse skupaj morda ne dogaja zgolj v njegovi glavi in ali njegovi »soigralci« sploh razumejo, pred čim jih svari. Albert, ki ne zna delovati, bi se moral upreti. A upre se lahko zgolj v svoji fantaziji, kot je v svoji fantaziji lahko podoben reševalcem na atlantski obali, ki pograbiijo surfe in zajezdijo valove. V realnem pa gleda, kako se pred njim rojeva ideologija, ki jo je vse življenje preučeval, pa se ji ne zna zoperstaviti. Kar je znana bolezen našega časa.

Prav v tem je vrhunskost Schimmelpfennigovega besedila – da nasedemo nekemu, ki nosi fašistično ideologijo, ker nam *aktivno* ponudi vsaj novo željo v tem prenakopičenem svetu izpolnitev, mi pa kot domnevno *objektivni* opazovalci obsojamo tiste napisane dramske osebe, ki so to miselnost pasivno sprejele.

Skozi celotno dramo lahko beremo napotke producenta, ki od Bettine zahteva, da je v neodvisnem filmu, ki ga snema, več apokalipse in agresije. Pravzaprav pa je to zgolj napotek za vsako interakcijo, ki jo to besedilo nagovarja: *biti radikalen ali ne znati živeti*. Vse ostale like povozi tisti, ki ve, kaj verjame in čemu sledi. In za trenutek občutiti to moč radikalnega, jasnost želje, pripadnost nečemu ali nekemu je prostor za vzpostavitev politične ideologije, ki ji nasedamo vsak dan. Schimmelpfennig v svoji biografiji zapiše: *Tema gledališča je človek. Tema gledališča je potreba po spremembi. Vstajenje in padec in napredek. [...] Vseeno je, ali se v gledališču zvečer igra pred 30 ali 99 ali 400 ali 1000 gledalci: v enem gledališkem večeru se srečajo biografije in fantazije vseh teh posamičnih gledalcev, da bi skupaj spremljale eno zgodbo. Kakšen potencial* (Schimmelpfennig 2014). Prav ta potencial *množice*, ki ni nujno le *masa*, greje *Zimski Sončev obrat*: kot dramsko delo, kot možnost uprizoritve in kot odslikava družbenega stanja. Če pa lahko gledališki »mi« postane zavetje in spremenljivka današnjega sveta ali celo prinese spremembo v dolžini dneva in noči, pa je že drugo vprašanje.

Literatura

- Brecht, Bertolt: *Za nami rojeni*. Prevedel Ervin Fritz. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007.
 Horvat, Srečko: *The Radicality of Love*. Cambridge: Polity Press, 2016.
 McCullers, Carson: *The Member of the Wedding. Famous American Plays of the 1940s*. Ur. Hewes, Henry. New York: Dell Publishing, 1988.
 Hardt, Michael, in Negri, Antonio: *Skupno*. Prevedel Mirsad Begić. Ljubljana: Študentska založba, 2010.
 Schimmelpfennig, Roland: *Ja und Nein*. Berlin: Vorlesungen über Dramatik, Theater der Zeit, 2014.
 Verhaeghe, Paul: *Ljubezen v času osamljenosti*. Prevedla Zdenka Kristan. Ljubljana: Orbis, 2002.



Jaka Lah, Tadej Pišek

Roland Schimmelpfennig

LAST LECTURE

Moj oče mi nikoli ni dajal kaj prida nasvetov, ne kar zadeva sedanjost ne kar zadeva prihodnost.

In ko je umrl, mi ni mogel dati ničesar za popotnico, kajti umrl je ponoči, popolnoma nepričakovano, v hipu, po dolgem, srečnem delovnem dnevu, ki ga je preživel v njemu tako ljubem raziskovalnem laboratoriju; spremljala ga je nejasna bolečina v želodcu, ki jo je pripisoval težavam s prebavo, *post mortem* pa se je izkazala za znanilko srčnega infarkta, ki je ni prepoznal ne on sam, znanstvenik, ne dva druga zdravnika, ki sta bila pri njem na obisku še dva dni pred smrtjo. Star je bil komaj 58 let, jaz pa sem bil na začetku dvajsetih.

Tako hitro lahko gre.

Eden njegovih redkih nasvetov je bil – v njegovi kantovski in trmasti redkobesednosti, značilni za Pomorjane –, naj večkrat spijem kozarec vode, zlasti če se ne počutim dobro.

Za časa svojega – prekratkega – življenja je tudi dejal, da mora človek v življenju, za življenje, kot svoj poklic početi tisto, kar rad počne. Da mora poskusiti početi v življenju nekaj, kar mu resnično prinaša veselje in izpolnitev pa tudi ponos, in danes vem, da s tem ni mislil le izbire poklica, ampak določeno obliko življenjskega občutja, mislil je življenje, polno predanosti.

Predanosti v vsem, ne glede na to, kaj človek počne: raziskuje bolezni, vzgaja otroke, poučuje, slika, piše ali gradi stroje.

Tudi sam se je držal tega. Bil je znanstvenik, kot bi ga izrezali iz knjige, raztresen profesor, nekdo, ki bi verjetno najraje prenočeval v laboratoriju, med Bunsenovimi gorilniki in bakterijskimi kulturami v hladilnikih in inkubatorjih, če pač zraven ne bi imel še družine. Morda ni bil posebej požrtvovalen oče, vendar je bil vseskozi pozoren oče, predvsem pa požrtvovalen človek. Odkritelj. Gorel je za tisto, kar je hotel odkriti.

Nemara najpomembnejša srečanja v življenju so srečanja z odkritelji; srečanja z odkritelji so pogosto tista, ki nas spremenijo, nas popeljejo naprej, nas spodbudijo, da si drznemo narediti odločilen skok.

A človek v življenju ne sreča tako veliko odkriteljev. In včasih sreča nekatere, ki jih ne prepozna ali pa nanje še ni pripravljen.

Predati se, znati se predati, podati se na raziskovalno pot, znati se podati na raziskovalno pot in spodbuditi k temu druge, to je življenjska naloga.

Kratek stavek, ki ga je bilo pogosto slišati pri nas v času mojega otroštva in mladosti, je bil rahlo posmehljiv izraz ob slovesu: »Pojdi z bogom, ampak pojdi že.«

Tega sem se držal, šel sem, in moji starši so premgli dovolj veličine, da so mi pustili iti po svoji pot, ki je imela tako zelo drugačen cilj kot njihova.

Moja mati me je naučila, naj se varujem ljudi, ki ne znajo briti norca iz samih sebe – kajti ti ljudje prizadevajo drugim bolečino.

»Samo da je srce dobro,« se je v mojih otroških letih glasila krilatice pri nas doma, pogost izrek že zdavnaj umrle, oddaljene stare tete iz Šlezije, in ta stavek ali dostavek je v isti sapi izražal marsikaj: ščepec nezaupanja in vednost, da se z ljudmi brez dobrega srca, kar koli je že to, ni šaliti.

Samo da je srce dobro.

Moja mati rada navaja izrek: Nasveti bolijo.*

Baz Luhrmann je v svojem slavnem govoru ob zaključku letnika '99 dejal: »Nasveti so nekakšna nostalgija. Kdor jih deli, potegne preteklost z odpada, jo obriše, prebarva grde dele in jo spravi v promet za več, kot je v resnici vredna.«¹

Nasvetom torej ne gre verjeti, toda najbolj bi se bal tega, če povzamem, da na koncu – tako kot moj oče – ne bi imel več česa reči ali da tega ne bi mogel več reči, da bi umolknil ali: osupel in izneverjen obstal pred kaosom bolj ali manj uspešnega, bolj ali manj sklenjenega življenja, in ne bi mogel – ali hotel – vsemu temu dodati ničesar, niti nekaj besed ne; to bi bilo premalo. Nekaj besed o nekem življenju in svetu, polnem ljubezni in izdajstva, sreče in nesreče, uspeha in nevoščljivosti, rojstva in smrti – saj je vendar vredno živeti, bi hotel človek vsaj reči, *what a wonderful world*, pravi pesem, ki jo je pel Louis Armstrong, da, drži, *it's a wonderful world*, je pa ta svet tudi zelo grd, nepravilen in neskončno okruten.

Jaz sam nisem doslej skoraj nič prispeval k temu, da bi bil svet boljši, kljub temu pa sežejo moj glas in moja besedila do nekaterih ljudi na vseh koncih sveta. Moje sporočilo je vselej sporočilo igre, gledališke igre in dialoga, svobode mišljenja, svobode domišljije.

In ni naključje, da so ravno tista moja dela, ki se – v kakršni koli obliki že – dotikajo odgovornosti posameznika in družbe, pogosto tudi dela, ki so obkročila svet.

Lahko bi se znašli v skušnjavi, da bi rekli: le človek, ki se igra, je resnično svoboden; v igri, v domišljiji na novo izumljamo svet in ga izboljšujemo. Ampak pravilneje bi bilo bržkone reči: le človek, ki se bojuje, je

* Besedna igra *Ratschläge sind auch Schläge* dobesedno pomeni »nasveti so tudi udarcic, v prenesenem pomenu pa »resnica boli« (op. prev.).

¹ Leta 1998 je avstralski filmski režiser Baz Luhrmann izdal glasbeni album *Something for everybody*. Na njem je bila med drugimi tudi pesem *Everybody's free (to wear sunscreen)*, ki je postala svetovni hit. Besedilo, ki se začne z besedami »Ladies and gentlemen of the class of '99«, se poigrava z žanrom govora ob koncu šolskega leta in se konča z navedenimi vrsticami: »Advice is a form of nostalgia, dispensing it is a way of fishing the past from disposal, wiping it off, painting over the ugly parts and recycling it for more than it's worth.«

svoboden. Živimo v nepravilnem svetu, v katerem ženske vsepovsod še vedno zatirajo, v katerem ženske obrezujejo in pohablajo, v katerem izkoriščamo prebivalstvo Azije in Afrike za naše superge in telefone in računalnike, v katerem na račun prihodnosti naših otrok izkoriščamo in uničujemo celotno zemeljsko oblo.

Odkar vem zase, sem menil, da je svoboda človekova najvišja dobrina. Svoboda ima opraviti s pravicami: s pravico do izobrazbe, do hrane, do vode, do zdravstvene oskrbe, do svobode mišljenja in gibanja.

Svoboda je najvišja dobrina. To mislim še danes. Predvsem pa sem vedno verjel – in še vedno verjamem –, da je svoboda najvišja dobrina zame osebno, kajti svoboda je zame pomenila in še vedno pomeni isto kot sreča; seveda pa sta ta pojma, svoboda in sreča, skrajno nejasna, težavna in nadvse problematična.

O svobodi (kot sicer tudi o sreči in ljubezni) je mogoče zlahka in na hitrico kaj povedati. Če obstaja kaj, česar se je mogoče – onstran afektov, hitrih čarov, vseh razvedril in omamljenosti, optimiziranja dobička, učinkovitosti in taktike v poslu in zasebnem življenju – naučiti na poti v odraslo življenje, potem je to spoznanje, da obstaja povezava med svobodo in odgovornostjo, pa povezava med svobodo in zaupanjem, ali pa tudi povezava med odvisnostjo, zaupanjem in svobodo. In ljubeznijo.

Brez ljubezni se ljudje obrabijo in uničijo. Tako preprosto je to. Brez ljubezni – in brez zaupanja v svobodo drugega – je vsaka strahota, ki si jo lahko zamislimo med ljudmi, ne le mogoča, ampak celo zelo verjetna.

Toda eno je teorija, drugo pa praksa, in tam nas potem pričakajo grenke izkušnje, uvidi in spoznanja, ki vsaj v mojem primeru vselej pridejo prepozno – verjetno zato, ker v temelju nisem nezaupljiv človek.

Človek se pogosteje, kot si priznava ali kot lahko sam spozna, spravlja v odvisnost od napačnih ljudi. Človek zaupa napačnim ljudem, vsaj jaz sem to večkrat storil. In če je kaj, kar bi bilo treba v življenju dognati, kar bi resnično – zavoljo prihodnosti – rad vedel, potem bi bilo to tole: kako prepoznamo napačne ljudi?

Dejansko jih verjetno lahko spoznamo po tem, da se ne znajo šaliti na lasten račun, to že drži, ampak to uvideti in zaupati svojemu instinktu – to traja dolgo. Pogosto predolgo.

Iztočnica tega govora je, in pri tem seveda človeka malce stisne pri srcu, *last lecture*.

V redu torej: če obstaja v tem trenutku nekaj, kar bi vsekakor še hotel izkašljati iz sebe, potem tole: za raziskovalno pot ni nobenih navodil za uporabo, nobenega zavetja. Vodi vas lahko na druge celine ali v druga vesolja ali pa poteka doma za pisalno mizo, v postelji ali na kuhinjski mizi.

Nevarnosti na tem potovanju so: lažne obljube, nagnjenost h korumpiranosti zaradi denarja, komplimenti namesto ljubezni, samoprecenjevanje, udobje. Lažni oziri.

Najbolj nevarna srečanja na tej poti pa so srečanja s tistimi, katerih odnos do ljubezni, zaupanja in družine, pa tudi do denarja in spolnosti, je poškodovan ali popolnoma uničen.

Odkritelji istočasno potrebujejo oboje: samokritiko in samozaupanje. Sposobni morajo biti samokritike, sposobni morajo biti tega, da ne zaupajo samim sebi: človek je navsezadnje vselej tudi žrtev lastnih poškodb.

Obenem pa potrebuje samozaupanje, tako da ne razmišlja o tem, kaj bi utegnili drugi misliti o njem – kar pomeni pripravljenost na tveganje in nekakšno NOTRANJO NUJO.

Nasprotje NOTRANJE NUJE je pogosto cinizem. S cinizmom, ki je vedno poceni blago, se cesta konča, in opaziti ga je povsod. Nikoli se ne počutiti preveč gotovega vase: nikoli ne biti parazit, priboriti si neodvisnost, predvsem pa jo tudi ohraniti. Ni je lahko ohraniti.

Nobenih predstojnikov, za katere si je treba nadeti nasmešek. Tako rad bi se naučil tega, da bi se nasmehnil le tistim, ki so si to zaslužili. In oznanjam: približujem se temu.

So reči, ki komu uspejo, pa reči, ki se mu ponesrečijo, in tiste, ki mu spolzijo iz rok – čeprav misli, da jih trdno drži.

Toda slej ko prej pride trenutek izgube nedolžnosti, trenutek, v katerem spoznamo, da smo hitreje sami, kot si mislimo. Veliko sem dosegel. Vseeno pa mi je veliko reči spolzelo iz rok ali mi vedno znova polzijo: prijatelji, in ni jih bilo malo. Samemu sebi sem spolzel iz rok. Svoboda nam polzi iz rok. Nepodkupljiv, jasen pogled na samega sebe in druge.

Saj to vidimo vsak dan: zdi se, kot da moški objame žensko, v resnici pa je ta objem trpinčenje, grožnja, pollaščenje. Prekoračenje meje, aneksija. Telesno in duševno nasilje, fizično in psihično nasilje, to vidimo in doživljamo vsak dan.

Če me na sedanji točki mojega življenja nekaj resnično jezi, potem je to moje lastno, v marsičem nedosledno razmerje do nasilja. Nasilja, s katerim se nenehno srečujemo. Nad otroki. Nad ženskami. Nad družino. Nad ljudmi drugih ras in religij in političnih prepričanj.

Ali to obstaja: zlo? Da, zlo obstaja. Zlo se ima za neizpodbitno. Predvsem v uničevanju drugih. Z nasiljem. Vsi se sprijaznimo z nasiljem. Vsi se sprijaznimo z nasiljem v tolikšni meri, ki je nepredstavljiva, morda to tudi moramo storiti. In kot tržno in cenovno usmerjeni potrošniki globaliziranega sveta tudi sami izvajamo nasilje, naj to hočemo ali ne.

Če obstaja LAST LECTURE, mar ne bi morali spregovoriti tudi o FIRST LECTURE?

Če bi lahko še enkrat začeli od začetka, kje bi začeli? Učili bi se, kako hoditi pokonci. Učili bi se govoriti. Če ne bi imeli jezika, kje bi začeli? Pri MAMA in TATA. In potem? Učili bi se REČI NE in REČI DA.

NE, to je beseda zamejevanja. NE vzpostavlja konec. Konec zatiranja je svoboda. In zato je NE izjemno pomembna beseda. Samo da je srce dobro.

DA je beseda, ki omogoča nemogoče stvari, beseda pripravljenosti, preloma, predanosti. DA je beseda ljubezni. In zato je DA izjemno pomembna beseda.



Roland Schimmelpfennig

WINTER SOLSTICE

Wintersonnenwende

First Slovenian production

Co-produced by SSG Trst

Ljubljana opening 18 November 2016

Trieste opening 24 November 2016

Translator **URŠKA BRODAR**

Director **JUŠ A. ZIDAR**

Dramaturg **EVA MAHKOVIC**

Set designer and lighting designer **PETRA VEBER**

Costume designer **MATEJA FAJT**

Composer and co-repetitour **BRANKO ROŽMAN**

Language consultant **MARTIN VRTAČNIK**

Assistant to director **MAŠA PELKO**

Stage manager **Jani Fister**

Technical director **Janez Koleša**

Stage foreman **Matej Sinjur**

Technical coordinators **Primož Frumen** and **Branko Tica**

Head sound master **Sašo Dragaš**

Head lighting master **Andrej Koležnik**

Head stylist **Jelka Leben**

Head wardrobe mistress **Angelina Karimovič**

Property masters **Sašo Ržek** and **Borut Šrenk**

The set was made under the supervision of master **Vlado Janc** and costumes under the supervision of mistresses **Irena Tomažin** and **Branka Spruk** in the ateliers of Ljubljana City Theatre.

Cast

Albert **JURE HENIGMAN**

Bettina **MARUŠA MAJER** as guest

Corinna **JUDITA ZIDAR**

Rudolph **BORIS OSTAN**

Konrad **JAKA LAH**/alt. **TADEJ PIŠEK**

Naomi|Marie **ŽIVA SELAN** as guest

Bettina, a filmmaker, and Albert, a sociologist, historian and writer, live in a relatively luxurious Berlin apartment. Bettina and Albert are educated, highly intelligent, creative and witty; they have good taste and good jobs. They also have a daughter, Marie. Despite all this, the couple are restless, dissatisfied, irritable. Tomorrow is Christmas Eve, and Bettina's rather estranged mother Corinna has come to visit. Snow is falling behind the windows. Chopin's *Nocturne op. 9 No. 2* is playing. The situation is awkward, the atmosphere is tense. The doorbell rings. Standing at the door is Rudolph, a man Corinna met on the train and invited for a visit. Rudolph is a doctor who has recently returned from Paraguay. He is an excellent piano player, but also an ardent anti-Semite who demonstrates some of his relatively radical political tendencies that evening. Topsy Albert thinks that Rudolph's arrival may be but a nightmare ...

Contemporary German playwright Roland Schimmelpfennig (1967), whose works *Arabian Night*, *The Woman from the Past*, *Push up 1-3*, *Before/After* and *The Golden Dragon* were already staged in Slovenia, while the *Winter Solstice* is his first work to be staged in MGL, is one of the most prominent contemporary European playwrights. The *Winter Solstice*, which premiered in Germany in October 2015 in Deutsches Theater, is a deconstruction of a family drama addressing the general dissatisfaction, apathy and disorientation of our time. Witty and sharp dialogues with uncanny undertones produce a great deal of nonsense – which all feels very familiar.

INFORMACIJE O PREDSTAVAH MGL DOBITE

- pri blagajni MGL v Gledališki pasaži med Čopovo in Nazorjevo ulico v Ljubljani, ki je odprta vsak delavnik od 12. do 18. ure in uro pred predstavo
- v mesečnem sporedu predstav, ki ga abonenti, imetniki osebne in poslovne kartice MGL in tudi vsi drugi, ki to želijo, prejmejo po pošti, prav tako pa je brezplačno na voljo pri blagajni MGL
- na spletni strani **www.mgl.si**
- s sporočili SMS Mestnega gledališča ljubljanskega
- v dnevnem časopisju
- na radiu
- na Facebooku, Twitterju in Instagramu

Mestno gledališče ljubljansko, Čopova 14, 1000 Ljubljana, Slovenija
Hišna centrala +386 (0)1 4258 222
Tajništvo +386 (0)1 4257 148, faks +386 (0)1 2517 044
Blagajna +386 (0)1 2510 852, odprto vsak delavnik od 12. do 18. ure in uro pred
predstavo, e-naslov blagajna@mgl.si
E-naslov info@mgl.si
Spletno mesto www.mgl.si

Barbara Hieng Samobor direktorica in umetniški vodja
Petra Bizjak direktoričina pomočnica – poslovni vodja
Janez Koleša direktoričin pomočnik za tehnične zadeve

Alenka Klabus Vesel dramaturginja in arhivarka
Eva Mahkovic dramaturginja in vodja mednarodnega oddelka
Petra Pogorevc dramaturginja in urednica Knjižnice MGL
Ira Ratej dramaturginja in vodja izobraževalnega programa
Maja Cerar, Martin Vrtačnik lektorja

Simona Belle vodja službe za odnose z javnostmi in trženja
tel. +386 (0)1 4255 000, faks +386 (0)1 2514 167

Branka Lepšina koordinatorka in planerka programa
tel., faks +386 (0)1 2514 167

Koordinacija trženja
tel. +386 (0)1 4258 222, faks +386 (0)1 2514 167

Petra Setničar koordinatorka obiska
tel. +386 (0)1 4258 222, +386 (0)1 2510 852, faks +386 (0)1 2514 167

Zdenka Močilnik blagajničarka in informatorka
tel. +386 (0)1 2510 852

Javni zavod Mestno gledališče ljubljansko, ustanoviteljica Mestna občina Ljubljana
Program gledališča financirata Ministrstvo za kulturo (iz proračuna Republike Slovenije) in MOL.

Svet Mestnega gledališča ljubljanskega
Mojca Slovec (predsednica), Gašper Tič (namestnik predsednice),
mag. Mojca Jan Zoran, Saša Hren Koritnik, Aleš Kardelj

Strokovni svet Mestnega gledališča ljubljanskega
Alen Jelen, Eva Mahkovic, Tone Peršak, doc. dr. Katarina Podbevšek, Matej Puc, Nina Valič

Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega
Letnik LXVII, sezona 2016/2017, številka 5
Izdaja Mestno gledališče ljubljansko
© 2016 Mestno gledališče ljubljansko

Za izdajatelja Barbara Hieng Samobor
Urednice Alenka Klabus Vesel, Eva Mahkovic, Petra Pogorevc, Ira Ratej
To številko je uredila Eva Mahkovic
Lektor Martin Vrtačnik
Avtor fotografij Peter Giodani
Oblikovalka Mojca Višner

Tisk Matformat, d. o. o.
Naklada 400 izvodov
Ljubljana, Slovenija, november 2016

Po 13. točki prvega odstavka 42. člena ZDDV-1 davek ni obračunan.

