



# ZAHODNI PRIVEZ

Bernard-Marie Koltès

**Mestno gledališče ljubljansko**, Čopova 14, 1000 Ljubljana, Slovenija

Hišna centrala **+386 (0)1 4258 222**

Tajništvo **+386 (0)1 4257 148**

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 Hleng Samobor** direktorica in umetniška vodja

**Petra Bizjak** direktoričina pomočnica – poslovna vodja

**Janez Koleša** direktoričin pomočnik za tehnične zadeve

**Alenka Klabus Vesel** dramaturginja in arhivarka

**Eva Mahkovič** 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 4258 222

**Helena Štrukelj** koordinatorka in planerka programa

tel. +386 (0)1 4440 309

**Katarina Koprivnikar** vodja projektov

tel. +386 (0)1 4258 222

**Petra Setničar** koordinatorka obiska

tel. +386 (0)1 4258 222

**Urša Petelinek** in **Rok Špacapan** blagajničarja in informatorja

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

**mag. Mojca Jan Zoran** (predsednica), **Ira Ratej** (namestnica predsednice), **Alen Jelen, Špela Knol, Ksenija Sever**

Strokovni svet Mestnega gledališča ljubljanskega

**prof. Tomaž Gubenšek, Darja Hlavka Godina, Tone Peršak, Eva Mahkovič, Matej Puc**

Ustanoviteljica

Mestna občina  
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO

# VSEBINA

- 5 PETRA POGOREVC **SKOZI HANGAR V PROPAD**
- 9 MANCA LIPOGLAVŠEK **NEŽNOST SREDI KRUTOSTI**
- 13 ROK VEVAR **DRAME Z MRTVIH KOTOV SVETA**
- 19 NIKA KORENJAK **POSTCIVILIZACIJSKI PRIVEZ**
- 23 GAŠPER STRAŽIŠAR **VSI (NI)SMO SAMO TRGOVCI**
  
- 30 **NAGRADI**

BERNARD-MARIE KOLTÈS

# ZAHODNI PRIVEZ

*Quai ouest*, 1985

**Premiera 12. oktobra 2023**

Prevajalec **ALEŠ BERGER**  
Režiser **JANUSZ KICA**  
Dramaturginja **PETRA POGOREVC**  
Scenograf **BRANKO HOJNIK**  
Kostumografka **BJANKA ADŽIĆ URSULOV**  
Avtorica glasbene opreme **DARJA HLAVKA GODINA**  
Lektorica **MAJA CERAR**  
Oblikovalec svetlobe **ANDREJ KOLEŽNIK**  
Oblikovalec zvoka **SAŠO DRAGAŠ**  
Asistentka dramaturginje **MANCA LIPOGLAVŠEK**  
Asistentka scenografa (študijsko) **NASTJA FREY GORŠE**

Vodji predstave **Jani Fister** in **Sanda Žnidarčič**

Strokovna sodelavka **Eva Jagodic**

Tehnični vodja **Janez Koleša**

Vodja scenske izvedbe **Matej Sinjur**

Vodja tehnične ekipe **Boris Britovšek**

Tonski tehnik **Sašo Dragaš**

Osvetljevalca **Andrej Koležnik** in **Aljoša Vizlar**

Frizerki in maskerki **Anja Blagonja** in **Sara Dolinar**

Garderoberki **Sara Kozan** in **Dijana Đogić**

Rekviziterka **Brina Šenekar**

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

Igrajo

Maurice Koch **SEBASTIAN CAVAZZA**

Monique Pons **TJAŠA ŽELEZNIK**

Cécile **JANA ZUPANČIČ**

Rodolfe **ALOJZ SVETE** k. g.

Charles **FILIP SAMOBOR**

Claire **KLARA KUK** k. g.

Fak **FILIP ŠTEPEC**

Abad **JOSEPH NZOBANDORA – JOSE**



Sebastian Cavazza

PETRA POGOREVC

# SKOZI HANGAR V PROPAD

Leta 2021 so v New Yorku ob reki Hudson odprli za javnost stalno instalacijo *Day's End*, ki jo je z veliko posluha za zgodovino mesta in njegovih margin zasnoval David Hammons. Z impresivno jekleno konstrukcijo, ki v dolžino meri okoli 115, v višino pa okoli 15 metrov, je v naravni velikosti poustvaril ogrodje pristaniškega hangarja na Pomolu 52, ki je nekoč stal na njenem mestu. S tem se je ameriški vizualni umetnik istočasno poklonil *queer* skupnosti, ki se je tu shajala v sedemdesetih in na prehodu v osemdeseta leta 20. stoletja, ter se navezal na enako naslovljeno intervencijo svojega predhodnika Gordona Matta-Clarka, ki je leta 1975 v stene hangarja vrezal več odprtín. S projektom, ki ga je sam opisoval kot »tempelj sonca in vode«, je Matta-Clark ustvaril tako umetniško delo kot pogoje za bivanje pod njegovo streho.

Leta 1981 je to newyorško oazo ustvarjalne, osebne in nenazadnje tudi seksualne svobode obiskal francoski pisatelj in dramatik Bernard-Marie Koltès. »V štirih mesecih, kolikor je trajalo moje bivanje v New Yorku, sem tam preživel ogromno časa in se vrnil, ne ravno z zgodbo, ampak z nekakšnim arhitekturnim načrtom za dramo,« se je spominjal leta 1985 v intervjuju, ki ga je z njim opravil Alain Prique. »Redko kateri kraj na svetu vas tako kot ta izginuli hangar navda z občutkom, da lahko vanj umestite kar koli. Povem vam: kakršen koli dogodek, ki bi bil drugod nepredstavljiv. Moja prvotna ideja je bila, da se tu srečata človeka, ki sicer nikjer in nikoli ne bi imela razloga za srečanje. Tako sta se rodila Koch in Abad.«<sup>1</sup>

Sliši se osupljivo, toda če si poskusimo v duhu predstavljati ta Koltèsov opis prvotnega arhitekturnega načrta za *Zahodni privez*, nam pred očmi vznikne podoba, ki je zelo podobna Hammonsovi instalaciji. Zagledamo ogrodje, katerega silhueta nam pove, da gre za hangar, ki pa je hkrati še dosti več kot to. »Delo je briljantno tudi zato, ker je ‚embalaža‘ za vse drugo: nima tal, nima stropa, nima sten, popolnoma odprto je,« je ob odprtju za javnost izjavil Adam Whitney, direktor bližnjega muzeja Whitney, ki je projekt naročil in financiral. »Ne moreš ga fotografirati, ne da bi v kader ujel še kaj drugega. In tako delo postane embalaža za drevesa, za obris mesta v ozadju, za vodo. V čisto pravi maniri Davida Hammonsa je to popolnoma demokratično delo, ker ne govori toliko o sebi, ampak o vsem drugem, kar zaobjema.«

Ne glede na to, da je Hammonsova instalacija nastala v povsem drugem mediju in skoraj štiri desetletja kasneje kakor Koltèsova drama, ju povezujeta skupen vir navdiha in njuna izrazito odprta zasnova. Hangar v *Zahodnem privezu* sicer ni izrecno postavljen v New York, temveč v neimenovano »veliko zahodno pristaniško mesto«, osebe

---

1 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, Les Editions de Minuit, Pariz 2010, str. 47.

v in ob njem pa imajo vse po vrsti francoska imena. Toda bližina reke in grožnja gentrifikacije vendarle prizivata na kraj, ki ga je leta 1981 od blizu spoznal avtor drame. Spriči poslovnih interesov mestnih oblasti je bilo jasno, da so skupnosti v hangarju na Pomolu 52 šteti dnevi ter da se bodo morali njeni člani slejkoprej umakniti s poti poslovnežem, trgovcem in turistom, ki bodo semkaj prinesli denar.

Predstavniki bogatašev, ki bodo kmalu zasedli celoten okoliš, je v drami finančnik Maurice Koch. Toda ko se med prebivalce hangarja in njegove okolice v jaguarju pripelje s sodelavko Monique, nima namena razkazovati bogastva in premoči. Namerava si vzeti življenje, staro pristanišče pa si je za kraj samomora izbral zato, ker ga nanj vežejo spomini iz otroštva. Rad bi prečkal hangar in prišel do točno določenega mesta ob reki, od koder bi s kamnoma v žepih skočil vanjo in potonil na njenem dnu. Odločitev za samomor utemeljuje z denarjem, ki mu je bil zaupan v varstvo in je izpuhtel neznan kam, vendar so razlogi zanj bolj zapleteni.

Razkrivajo se postopno, v Kochovi interakciji z brezpravnimi priseljenci in drobnimi kriminalci, ki od njega vsak po svoje terjajo povračilo za lastno trpljenje. Fak je zadovoljen s tem, da sune Kochov vžigalnik, prstan, manšetne gumbice in zlasti vžigalno kapo avtomobila, ki jo že kmalu zatem sramotno vnovči. Sin ilegalnih priseljencev Charles bi se rad s Kochovo pomočjo preselil na »pravo« stran reke in tam začel novo življenje; tako kot je nekoč odvrigel svoje pravo ime in izbral novo, bi zdaj rad skočil iz lastne kože in si nadel drugo. Charlesova sestra Claire si naivno in obupano prizadeva prepričati bratov odhod in zaradi tega konča kot žrtev zlorabe. Njuna mati Cecile si želi s Kochovo pomočjo povrniti vsaj trohico nekdanjega dostojanstva, oče Rodolfe pa terja njegovo življenje, ne vedoč, da si ga itak želi vzeti že sam.

Edini, ki od Kocha noče ničesar, je Abad. Temnopolti tujec, ki ga je pred dvema letoma v snežnem viharju ob zidu hangarja odkril Charles. »Stopil je bliže; ko je bil dva metra proč, se je stvar nenadoma vzravnala, bila je visoka in krepka, leskečih se oči in s snežno čepico na glavi, podhrtevala je; izustila je nekaj besed, ki so bile tolikanj nerazumljive, da je Charles ob njih bruhnil v smeh in si zapomnil zvočno podobo zadnjih dveh zlogov, bržkone angleških, morda arabskih, s katerima je začasno krstil zverino.«<sup>2</sup> Abad že dolgo ne govori več, zato pa vidi in razume več kot vsi drugi. Prav zato je tisti, ki lahko odreši tako Kocha kot Charlesa.

Kot je ob prvi in doslej edini slovenski uprizoritvi *Zahodnega priveza*, ki jo je leta 1987, le dve leti po knjižni objavi in krstni izvedbi, v ljubljanski Drami režiral Eduard Miler, ugotavljal prevajalec Aleš Berger, gre za večplastno igro, ki večče krmari med konkretnostjo in metaforami, njeno dogajanje pa tako kot prizorišče in jezik vseskozi zaznamuje določena dvojnost. Po eni strani podaja socialno zaznamovano pripoved o propadu pristaniške četrti in soočenju dveh nezdružljivih svetov, po drugi pa razgrinja tudi eksistencialno dramo različnih posameznikov, ki seže onkraj konkretnih situacij in dogodkov ter spregovori o univerzalnem.

---

2 Bernard-Marie Koltès, *Zahodni privez* (prev. Aleš Berger), MGL, Ljubljana 2023, tipkopis, str. 4.



»Živeti bi morali vsak zase,« malo pred smrtjo izbruhne Koch, »gledati le navznoter, na svoje njive. Morali bi prepovedati srečanja. Iz glav poruvati radovednost.« A kompromitirani poslovnež še zdaleč ni edini, ki v drami mrzlično dela samomor. Naj bodo bogate ali revne, vse osebe v *Zahodnem privezu* živijo enako prazna, izkoreninjena in nesmiselna življenja, vse po vrsti zaznamuje želja po tem, da bi se otrese lastne eksistence in končale svoje trpljenje. Drama o soočenju družbenega vrha in dna preraste v metaforo postkatastrofičnega sveta ter na nas nazadnje tudi naslovi vprašanje, ali je človeštvo kot takšno sploh zmožno preživetja.

Kot je ob prvi slovenski uprizoritvi zapisala dramaturginja Darja Dominkuš, igra govori o še enem samomoru, »o samomoru, ki ga počasi in vztrajno snuje naš svet, naša civilizacija, naš planet. Problem denarja in vize oz. potrdila o identiteti, ki sta potrebna za vstop v civilizirano družbo in s katerima se ubadajo Koltèsovi emigranti, sta samo daljna odseva problemov na stopnji sveta, ko so na široko odprta vrata vsem mogočim katastrofam, na stopnji, v kateri zaradi gospodarskih in socialnih paradoksov v migracijskih gibanjih izumirajo narodi, ko imajo ljudje in družbe sredi informacijske dobe vse krajši spomin, ko ekološke katastrofe grozijo, da bodo porušile osnovno ravnovesje med naravnimi elementi, ki je vir življenja.«<sup>3</sup>

Bernard-Marie Koltès je *Zahodni privez* napisal v času tik pred padcem berlinskega zidu, razpadom Sovjetske zveze in vzpostavitvijo novega »reda«, v katerem Zahod v odnosu do preostalega sveta na vsakem koraku uveljavlja svojo premoč. V kontekstu sedanosti, ki jo zaznamujejo globalizacija, klimatske spremembe in vse bolj množične migracije, se pokaže kot srhljivo točna napoved. Dramska konstrukcija, ki s svojo odprtostjo in gostoljubnostjo tako neutajljivo spominja na instalacijo Davida Hammonsa, priziva ne samo svet živahne skupnosti, ki jo je s konkretnega pomola v New Yorku pred štirimi desetletji izgnal kapital, temveč tudi pomanjšano sliko sveta, katerega civilizacija skozi hangar še vedno drvi v svoj lastni propad.

---

3 Darja Dominkuš, *V znamenju samomora*, Gledališki list SNG Drama Ljubljana: *Zahodni privez*, sezona 1986/1987, str. 86.



Tjaša Železnik

## MANCA LIPOGLAVŠEK

# NEŽNOST SREDI KRUTOSTI

Koltèsov *Zahodni privez* ni drama o ljubezni. Pravzaprav avtor v svojih uprizoritvenih napotkih trdi, da v celotni drami ni sploh nobenega ljubezenskega prizora. Edino, kar se ljubezenskemu prizoru po avtorjevo približa, je prizor med Charlesom in Monique, v katerem pogovor teče izključno o glavnih, avtomobilskih delih, tehniki, specifikacijah, zavorah in številu cilindrov v motorju jaguarja. Podobno bi lahko kot ljubezensko izjavo interpretirali pogovor med Monique in Kochom o ukradenem cerkvenem denarju.

Ljubezen v *Zahodnem privezu* tako zamenjuje biznis: zamenjava, izmenjava, trgovanje, barantanje, kupovanje in prodajanje. Najjasneje je to razvidno v odnosu med Fakom, Charlesom in Claire: Charles svojo štirinajstletno sestro skorajda brez pomisleka proda s seksom obsedenemu Faku za ključke Kochovega jaguarja. Žalostna ironija je, da se kasneje izkaže, da so ključki brez vrednosti in Charlesu ne morejo omogočiti pobega, ki si ga tako zelo želi, saj je Fak ukradel tudi vžigalno kapo, brez katere avto pač ne bo vžgal.

Ljubezni v *Zahodnem privezu* torej ne moremo najti na običajnih mestih. Ni bratove ljubezni do sestre. Ni ljubezni med ženo in možem – Cecile in Rodolfe se medsebojno prezirata, se redno obkladata z izrazi, kot sta »kurbetina« in »impotentnež«, in drug drugega vidita kot razlog, zakaj je njuno življenje zavoženo (no, Cecile ima v tem morda celo nekoliko prav). Ni ljubezni staršev do otrok – Cecile svoja otroka neprestano žali (»bebavi črv, sirotka kilava«, »cipedra mala« in podobno) in ju vidi ali kot sredstvo, da dobi to, kar hoče, kot ko želi biti »čisto na sredi« Charlesovega načrta, ali pa kot oviro, ki otežuje njeno življenje, kot ko toži Charlesu, da ne ve, »komu bi dala« to »smrkljo«, ki jo ima na grbi (Claire); Rodolfe, samoooklicani »zelo slab oče«, se za svojo hčer sploh ne zanima, svojega sina pa skoraj z užitkom prekolne, ko ga pride prosit za blagoslov. Ni ljubezni med mladima Claire in Fakom – Clairina čustva bi morebiti še lahko opisali kot dekliško zagledanosti, saj čuti nekakšno skoraj otroško fascinacijo nad Fakom, uživa v besednem dvobojevanju z njim in je bolj kot karkoli drugega radovedna glede neznanih izkušenj, ki ji jih ponuja; a po drugi strani Fak do Claire ne goji nobenih nežnih čustev, temveč jo zgolj izkoristi in uporabi za svoje cilje, in četudi je »veliko boljše, če vsi marajo« tudi to, če mu Claire noče dati tega, kar hoče od nje (sebe), ni nobena ovira, saj je v vsakem trenutku jasno, da bi to, kar hoče, lahko vzel tudi s silo. Ljubezen, če temu lahko tako rečemo, je v teh primerih izključno transakcija, ki ima vrednost samo, v kolikor lahko vsem udeleženi pomaga do materialne koristi. Medosebni odnosi so v krutem hiperkapitalističnem svetu, kakršnega prikaže Koltès, v svetu, ki ga definira prepad med nepredstavljivi bogatimi (Koch, Monique) in tistimi, ki živijo v brezkončni revščini in bedi (vsi prebivalci hangarja), dokončno degradirani; v svetu, v katerem kaj štejejo zgolj denar, korist in golo preživetje, za ljubezen ni prostora.

Pa vendar lahko celo v Koltèsovem mrzlem hangarju na opuščenem newyorškem pristaniškem privezu najdemo čistejšo, nedolžnejšo, resnično ljubezen; četudi zgolj tam, kjer je na prvi pogled ne bi pričakovali.

Prvi namig nežnejših čustev lahko najdemo v Moniquinem odnosu do Kocha. Monique do svojega šefa pristopa kot vse tisto, kar na začetku drame trdi, da ni: kot mati, kot žena, kot pestunja. Ne ustavi je niti to, da ji Koch ljubezni več kot očitno ne vrača in jo konsistentno malodane prezirljivo odslavlja; čeprav mu prija njena skrb, je tudi njemu Monique vredna samo toliko, kolikor mu lahko koristi. Ko Monique kasneje obupano žaluje za mrtvim Kochom, ne žaluje zares za človekom, temveč za idejo.

Drugo sidrišče ljubezni v drami je gotovo Claire, mlada, nedolžna Claire. Claire je edini lik, ki ga svet na začetku drame še ni pokvaril. Njena zagledanost v Faka je nedolžna, in četudi »zelo natančno« ve, kaj hoče od nje, ker je »še čisto malo majhna«, si niti slučajno ne predstavlja, kako jo bo zavrzel v trenutku, ko od nje dobi, kar je hotel, kako grdo bo ravnal z njo in kakšne posledice ima to lahko zanjo. Prerekanje s Fakom je zanjo igra, v kateri iskreno in prav otroško uživa. Prav tako iskrena je njena ljubezen do brata, ljubezen, ki jo lahko interpretiramo tudi kot romantično. Te ljubezni ne omaja niti dejstvo, da jo je brat tako zlahka prodal za avtomobilске ključe, s katerimi povrh vsega hoče še pobegniti in jo torej zapustiti, kar jo prizadene skorajda bolj kot to, da jo je pripravljen prodati kot kravo na tržnici. Akt prodaje pa vendarle zaznamuje trenutek, ko krutost sveta, v katerem Claire živi, začne kvariti njeno nedolžnost. To jo sčasoma pripelje do tega, da proda samo sebe, da zamenja svojo privolitev v seks s Fakom za vžigalno kapo, ki bi lahko omogočila njenemu bratu, da »spizdi« z avtom. A drugače kot Charles, ki sestro proda za lastno korist, se Claire proda iz ljubezni do brata. Tako kot Moniquina tudi Clairina obupana ljubezen ni vračana; v svojem zadnjem monologu Claire brata moleduje, naj je ne zapusti, naj jo vzame s sabo, zatrjuje mu, da ga bo ljubila, kot ga nihče drug nikoli ne bo, in da je lahko vse, kar želi, da je. A v trenutku, ko Claire izpoveduje svojo ljubezen, je Charles že odšel in jo zapustil. Z njim izgineta tudi Clairina nedolžnost in njena ljubezen, in njej ne ostane nič več.

Tretja ljubezen v *Zahodnem privezu* pa je ljubezen med bratoma, ki nista brata po krvi, ljubezen, ki jo spet lahko in skoraj moramo interpretirati kot romantično, edina ljubezen, ki je hkrati resnična in vzajemna. Vez med Charlesom in Abadom Koltès opiše kot bratovščino; sta »partners in crime« v najbolj dobessednem pomenu. Charles je Abada našel in ga uvedel v življenje v hangarju, in od tistega trenutka dalje se zanašata drug na drugega, rešujeta drug drugega, in Charles je edini človek, s katerim Abad komunicira. A za Charlesa niti ta ljubezen ni vredna več od denarja: svojega ljubimca, svojega brata, je pripravljen zapustiti v trenutku, ko se pojavi priložnost za pobeg v boljše življenje. »Morda sva bila kot brata, a tega je zdaj konec,« pravi ob njunem razhodu, ko zapovrh še vzame Abadov denar, da bi z njim impresioniral Monique. Abad, ki edini deluje zunaj transakcionalne, pohlepne logike, ki ji sledijo vsi drugi, seveda prepozna, da je Charlesova vizija boljšega življenja zgolj iluzija, ki je nikdar ne bo mogel doseči. Tako lahko zadnje Abadovo dejanje v drami, na prvi pogled nasilno in kruto, razumemo kot ultimativno dejanje nežnosti: ko s kalašnikovko ubije Charlesa, je to milostni strel, s katerim zagotovi, da moški, ki ga ljubi, ne bo okusil razočaranja in propada, kar ga bi nedvomno čakalo na drugi strani.



Jana Zupančič



Alojz Svete

ROK VEVAR

# DRAME Z MRTVIH KOTOV SVETA

Fragmenti o Koltèsovem *Zahodnem privezu* in njegovi dramatiki

Dramski opus francoskega dramatika Bernarda-Marie Koltèsa, ki je v slovenski gledališki prostor vstopil 22. januarja leta 1987, ko so samo dve leti po amsterdamski praižvedbi v Drami SNG Ljubljana premierno predstavili *Zahodni privez* v režiji Eduarda Milerja in prevodu Aleša Bergerja, je eden najbolj intrigantnih, fascinantnih in neobičajnih dramskih korpusov druge polovice dvajsetega stoletja. Za njegov finalni in reprezentativni del, ki se začinja prav z *Zahodnim privezom*, se zdi, kot da je nastajal bliskovito, v zadnjih letih avtorjevega življenja. Koltès je leta 1989 namreč umrl za aidsom, star enainštirideset let.

**DRAMATIKA MRTVIH KOTOV SVETA.** Menim, da je v njegovo dramsko pisavo, kjer sprejemnikova naloga ni zgolj branje med vrsticami, ampak tudi onstran njih, v izhodišču odtisnjena specifična gejevška izkušnja sveta nekega časa: sveta, ki je človeški samoti antagonist, nevarnost, speča pošast, zver, sovražnik, zasledovalec, policaj, izločevalec, sramotilec, krvnik, sodnik, sveta, ki mu ta specifična človeška izkušnja sicer pripada, vendar vanj ne more in ne sme biti vključena. Izkušnja in občutje, ki svoje želje izpolnjuje v mrtvih kotih sveta. V Koltèsovih različnih dramah so osrednje dramske osebe, ki jih sploh ne določajo nujno specifične spolne preference ali želje, praviloma nosilke tovrstnih občutij, razlikujejo se zgolj s stopnjo zavesti svojega položaja. To so marginalci različnih provenienc: ljudje z mrtvih kotov sveta.

**CENTRIPETALNOST KOLTÈSOVEGA DRAMSKEGA PROSTORA.** V *Zahodnem privezu* je prihod Kocha na opuščeni pristaniški privez s skladiščem (hangarjem) centripetalni vrtinec, ki nase povleče vse druge dramske osebe. Četudi *lovca* in *plen* v Koltèsovih dramah nikoli ne moreta biti gotova o lastnem položaju, se na mrtvih kotih sveta, ki ju vase vlečejo z magnetno silo človeškega (na)gona, pojavljata hkrati. Mrtvi koti sveta za lovce in njihov potencialni plen, ponavljajočo se konfiguracijo Koltèsovih dram, pomenijo odprto sezono lova.

**KOLTĚSOVI DRAMSKI TERITORIALCI V DRAMAH BREZ RAZPLETOV.** Teatrološki tradicionalisti so v preteklosti Koltěsu očitali, da je v njegovi dramatikii očitno pomanjkanje smisla za dramski zaplet, ne da bi razumeli, da dramski zaplet pripada svetu, kjer mora konflikt pripeljati do svojega dramsko tehnicističnega in tudi vsebinskega razpleta. Koltěsova dramatika ne obravnava sveta, v katerem bi bil razplet za njene osebe mogoč drugače kot onstran življenja. V Koltěsovem dramskem brutalizmu se medčloveški odnosi generirajo prav na mejah sveta: njegove dramske osebe niso teritorialke, ker ne bi zmogle imeti časa, ampak ker ga v svetu, v katerem so naseljene, ne morejo imeti, saj so porinjene na njegov skrajni rob ali v izredno stanje. Tja, kjer čas stoji (npr. iskanje Kochove ure v *Zahodnem privezu*). V njem se ne morejo spremeniti, razviti ali razplesti, na nov ali izviren način ponoviti na kakšnem njegovem nezasedenem, neizpolnjenem mestu ali neznanem prostoru, kjer bi lahko kaj postale, ker v njem ni prostorov, kjer bi čas tekel.

Te osebe svoje drame doživljajo na krajih, ki se sveta samo za silo držijo. Te osebe so gotove, dokončne, dopolnjene ali samo gradivo neuresničljivih, skrivnostnih, tudi njim samim neznanih potencialov: so utelešena meja sveta, ki so ga zaradi različnih razlogov odložile s prihodom »na rob gozdov« (*Noč čisto na robu gozdov*, 1977), »na prehod od ene luči k drugi« (*V samotnosti bombaževih polj*, 1987), na opustošen kraj »zahodnega priveza« (*Zahodni privez*, 1985) ali še kam drugam. Živijo v niču, ki je pripet na svet. V *Zahodnem privezu* spremljamo ljudi, ki so simptomi in hkrati proizvodi nekrokapitalizma, njegov najbolj eksploatirani, zavrženi, zadolženi, Realni del: izpljunek ali nekoristni preostanek. Tu se odvijajo njihove drame, kjer se nič ne more resnično razplesti.

**NE-KRAJI IN ZAMUDE.** Koltěsove drame niso drame družbenih prostorov, kjer bi se srečevali tisti, ki bi bili (*ne*)kdo, ljudje z identitetami, ljudje artikularanega družbenega razreda ter podobnih ali navzkrižnih interesov, ljudje, ki bi izhajali iz kakšnega (p)osebnega ali skupnostnega časa. To so drame disfunkcionalnih družb. V teh dramah ni oseb, ki bi prostore, na katerih se srečujejo, tudi sklenjeno uporabljale, ampak so to drame, ki se odvijajo na mestih, ki jih je letos preminuli francoski antropolog Marc Augé nekoč v svoji znani knjigi označil kot *ne-kraje*. Lokacije, ki ne generirajo skupnostnih identitet in ki niso plod skupnostnega življenja, saj jih skupnosti ne ustvarjajo ali uporabljajo: to so temni ali nevidni prehodi, opuščeni kraji proizvodnega funkcionalizma, lokacije med enim in drugim prostorom, lokacije, ki so materializirana, neprehodna ali zadnja meja. Koltěsove dramske osebe jih markirajo z replikami, polnimi nedoločljivih, zasilnih in dvoumnih topografskih indecev, saj njih same močneje določajo kraji in smeri, oddaljenosti in bližine, svetlobe in teme ali sence, prihodi ali odhodi kakor njihov pretekli ali prihodnji čas, ki sta nemara samo neprebojni prehod med različnima *ne-krajema*. To so osebe, ki sedanost vselej lovijo, kot na nekem mestu v drami zaključí Charles, z zamudo, ki je nenadomestljiva. Ujeti sedanost pomeni uglasiti se z redom in tempom sveta. To je za njih nemogoče. Z besedami Büchnerjevega *Woyzcka*, s katerim *Zahodni privez* deli svoj paradigmatški dramski univerzum, bi lahko rekli (parafraziram): »Če bi bil bogat, bi tudi jaz imel vrline.«



**HOJA PREKO TRUPEL.** Bralca *Zahodnega priveza* od njegovih dramskih oseb loči stopnja upanja, da se lahko reči za kogarkoli dobro razpletejo, saj mu je ves čas jasno, prvič, da se reči ne morejo dobro končati in, drugič, da upanja dramskih oseb v drami niso komplementarna, ampak obratno sorazmerna. Vsak ima kak načrt, kakšno željo, ki bi uresničena pomenila poraz za druge, uničenje drugih. To je implicitna formula Koltèsovega dramskega brutalizma: moje življenje je tvoja smrt. Medčloveški odnosi *Zahodnega priveza* (in zdi se, da pretežnega dela najpomembnejših Koltèsovih dram) so v boju za instrumentalizacijo ali utilitarizacijo drugega. To je v sistemu ali družbenem redu, v katerem delujejo, za naseljence njegovih dram edini obet življenja. Edino upanje. »Ljubezni ni, ljubezni ni,« pravi Klient ob koncu drame *V samotnosti bombaževih polj*. Ta obupana izjava je hkrati avtopoetični aksiom odnosov Koltèsove dramatike. Ujeti tempo sveta, vstopiti v življenje, pridelati uspeh pomeni uresničiti se s hojo preko trupel; brutalno in brez ljubezni.

**DRAMATIKA DILOV.** Koltèsova dramatika je brutalni izpis marksistične teze, da kapitalistični proizvodni odnosi proizvajajo – potujijo, postvarijo, popredmetijo – medčloveške odnose. »*Dil je trgovska transakcija, ki se nanaša na prepovedane ali strogo nadzorovane vrednote in ki jo dobavitelji in povpraševalci sklepajo na nevtralnih, nedoločenih, temu namenjenih krajih, s tihim sporazumom, dogovorjenimi znaki ali dvoumnimi pogovori – zato da bi se izognili možnosti izdaje ali goljufije, s katero je treba pri takšni operaciji računati – ob katerem koli času, podnevi ali ponoči, ne glede na predpisan delovni čas uradno določenih prodajnih mest, ampak prej ob urah, ko se ta zaprejo,*« je stavek, ki uvede dramo *V samotnosti bombaževih polj*, ki je bila krstno uprizorjena dve leti za *Zahodnim privezom*. Na svoj tajni in odmaknjeni način so medčloveški odnosi v Koltèsovi dramatiki vselej poslovni odnosi: izkustvena vrednost se vselej umakne menjalni vrednosti, a ker dramske osebe poslušajo z zadnjim kančkom upanja, je izid teh dilov vedno obupen. Tudi – vsaj tako se zdi, četudi pri Koltèsu v nič ne zmoremo biti gotovi – kadar gre za ljubezen, kot *V samotnosti bombaževih polj*.

**DRAMSKI MATERIALIZEM.** Koltèsov dramski realizem se zdi nekoliko odmaknjen od stvarnosti, ker stvarnosti ne obravnava na ravni videza, tistega, kar je vidno na prvi pogled, na način, kako se stvarnost kaže, ampak na ravni njegovega nevidnega, »tajnega« materialističnega ozadja. Navzven obrnjena rokavica. Mehanizmi stvarnosti so za Koltèsa pomembnejši od videza, ki ga proizvajajo. Zato je v poetičnih pasusih njegovih dram očitno, da stvarna raba jezika deluje bolj preneseno od metafor, ki so kdaj neposredna naslovitev resnične stvarnosti. Rustikalnost Koltèsove dramatike do nas prihaja v recepcijski asimetričnosti med neposredno metaforičnostjo (ta se uresničuje predvsem v samogovorih ali monologih) in nezanesljivo, dvoumno, preneseno stvarnostjo (ta je prisotna v pomensko eliptičnih in dvoumnih dialogih). S to liminalno rabo jezika, ki razpre vmesnost med informacijo in podobo ter kaže na njuno nestabilnost, se do nas prebije spoznanje, da dramatikova obravnava sveta izhaja iz prepričanja, da je svet zaradi svojega materialističnega »ozadja«, ki je resničnejše od stvarnosti, nepredstavljen:

neprezentabilen. Zaradi tega Koltèsova dramatika deluje kot množstvo prezenc, vsega tistega, kar vznika onstran dramskih vrstic in je resničnejše od tega, kar je mogoče predstaviti s podobo ali videzom, saj to vselej že počne zavajajoča stvarnost.

**IZMENJAVA KRVI.** »Kar poskusite me zadeti, ne bo vam uspelo; kar poskusite me raniti: če bo pritekla kri, potem bo tekla na obeh straneh, in kri naju bo neizogibno združila, kot indijanca, ki si ob ognju, obkrožena z zvermi, izmenjata kri,« pravi Klient ob koncu drame *V samotnosti bombaževih polj*. Ta stvarni pasus ni nič drugega kot metafora materialističnih dramskih odnosov, ki jih Koltès obravnava v svoji dramatiki. Instrumentalizacija ali utilitarizacija drugega pomeni vzajemno izničenje, pomeni eliminacijo videza, podobe, zakona ali reda sveta. Sestop iz simbolnega v živalsko, sestop iz zgodbe ali samopripovedi v materijo, kjer se je mogoče srečati, saj je ta resničnejša od videza stvarnosti.

**TAKTIČNA DRAMATIKA.** Nestabilno razmerje med stvarnostjo in materialnim, med informacijo in metaforo v Koltèsovem dramskem jeziku ustvarja ambivalentno dramsko snov, ki uhaja nedvoumni dekodifikaciji. Prav zaradi tega bralci ali gledalci njegovih dram nikoli nismo na stabilnem terenu, nikoli ne moremo z gotovostjo trditi, s kom ali čim imamo opravka. Eliptični označevalci, topografski indici, dvoumna razmerja med preneseno in neposredno rabo jezika – to je tisto, kar iz Koltèsovega poznega literarnega korpusa ustvarja taktično dramatiko. O osebah, s katerimi imamo opravka, ne vemo v resnici – nič. Čeprav živijo nemara čisto blizu nas.

Koltèsova dramatika nas interpelira med buržoazno, privilegirano gledališko javnost, ki si skladno z zgodovino drame in organizacijo gledališkega prostora, nad katerim imamo iz avditorija iluzorni pregled, domišlja, da svet do neke mere pozna. Vendar ga ne. Taktičnost njegove dramatike je v specifični kodifikaciji, ki se izmika nedvoumnim dekodifikacijskim postopkom, ki so nezanesljivi in nas kot bralce ali gledalce porinejo v neznano, v katerem naša (tradicionalna dramska) orientacija odpove. Na ta način z dramskimi osebami na recepcijski ravno podelimo *ne-kraje*. Pri pretežnem delu Koltèsovih dram ne moremo zagotovo reči, kje smo, razen da smo na robu. Z njegovo dramsko snovjo se lahko srečamo – tako kot njegove dramske osebe –, če si izmenjamo kri. Če se spopademo »s tistim, kar rase za kožo«, če se odpovemo potrebi po videzu in začnemo razumevati mehanizme, ki ta videz, stvarnost proizvajajo. Če se na račun učinkov, ki jih proizvaja, spopademo z materijo samo. Prepustiti se moramo dejstvu, da je svet nerazviden. Kot pravi Albert Camus na nekem mestu svojega *Upornega človeka*: Če hoče bog postati človek, mora obupati. Če želimo karkoli razumeti, se moramo odpovedati iluziji, da imamo nad svetom pregled. Nadzor ali kontrolo. Konci njegovih dram so pogreznjeni v skrajni negativ materialističnega sveta, kjer ni ljubezni, nič človeškega, nobene utehe. Tam se za Koltèsa začne derealizacija fašizmov, fobij, različnih družbenih izključevanj oseb, o katerih iz svojih privilegiranih avditorjev ali z iluzijo pregleda ne moremo nič vedeti. Šele tam se začne upanje.

**KAKO UPRIZARJATI KOLTĚSOVO DRAMATIKO?** Koltěsova dramska pisava je ena izmed tistih sodobnih dramskih pisav, ki ne daje uprizoritvenih navodil. Skopa je v svoji implicitni režiji. Menim, da je ena od uprizoritvenih pasti pri postavljanju njegovih dram v interpretaciji, ki bi antagonizme, dvoumnosti, ambivalentnosti javnosti razložila in eliminirala njeno implicitno brutalnost. Postavitve Koltěsovih dram po mojem niso v označenem (kaj pomeni; četudi je ta igralsko razrešen), ampak v materialnosti označevalca (kako pomeni in kako so drama, prizor, oseba, odnosi zgrajeni), saj so nenazadnje tako urejene tudi njihove oblike, s svojimi rustikalnimi ostrimi robovi, ki imajo zgolj šibke spoje, da bi med njimi zazeval ustroj sveta. S tem je Koltěs bližje dramski konstrukciji kot kompoziciji. Njegova umetnost ni v tem, da bi se karkoli razrešilo, ampak da bi se kontradikcije razgrnile v mehanizacijski zgradbi in svoji nerazrešljivosti. Kot vsaka prava umetnost tudi Koltěsova ne rešuje sveta, ampak ga zelo delovno in prizadevno zapleta. Zelo pomembno je, da postavitev opusti namere, da bi nam postala dramska snov, privez odsotnega sveta, ki se pri Koltěsu razprostre pred našimi očmi, do kraja dostopen.

**NAMESTO KONCA – ODLOMEK.** »Kar poskusite me zadeti, ne bo vam uspelo; kar poskusite me raniti: če bo pritekla kri, potem bo tekla na obeh straneh, in kri naju bo neizogibno združila, kot indijanca, ki si ob ognju, obkrožena z zvermi, izmenjata kri. Ljubezni ni, ljubezni ni. Ne, ne morete zadeti ničesar, kar ne bi bilo že zadeto, saj človek najprej umre, nato pa išče svojo smrt in jo nazadnje sreča po naključju, med tveganim prehodom od ene luči k drugi, in si reče: to je torej samo to.« (*V samotnosti bombaževih polj*, prevod: Suzana Koncut, Mini teater, Ljubljana 2000, str. 81)



Filip Samobor

NIKA KORENJAK

# POSTCIVILIZACIJSKI PRIVEZ

Ollivier Pourriol v kratki poljudnofilozofski razpravi z naslovom *The French Art of Not Trying Too Hard*<sup>1</sup> obravnava lahkotnost francoskih ustvarjalcev, ki jim omogoča poetično perspektivo v načinu ustvarjanja in v umetniških delih. *French flair*<sup>2</sup> je ustvarjalčevo kreativno dihanje, je njegova maksima »ustvarjam, torej sem«, ki sem si jo izposodila pri velikanu francoske filozofije Descartesu in si jo dovolila postmodernistično parafrazirati v svojevrsten citat za potrebe besedila. Tudi avtor besedila *Zahodni privez* si je v svojih dramskih delih kot pravi predstavnik retro postmodernističnega gibanja privoščil citate, jih spretno pretopil v dialog in poosebil za potrebe obravnavane tematike. S pravo mero francoske lahkotnosti, ki je prišla kot posledica zaljubljenosti, predanosti in nujnosti delovanja kot gledališki ustvarjalec.

Za Bernarda-Marie Koltèsa je dramsko pisanje ustvarjalni tok, ki mu je avtor sledil brez pretirane matematične predpriprave. Nekateri teatrologi in literarni teoretiki mu očitajo pomanjkljive sinopsise in muke pri formalni perspektivi uvrščanja njegovih dramskih del, ki nihajo med realistično strukturo in neopredeljivo nadrealistično intervencijo. Dramska dela spominjajo na poezijo, ki sama sebe preko dialogov prevprašuje o obstoju človeške civilizacije, njeni samodestruktivni naravi in zaslepljenosti, ki človeštvo ločuje od narave, jo uničuje in poskuša s samozavedanjem nadvladati nad naravnimi procesi. V dramskih delih Koltès v center postavi človeka z družbene margine, ga vključi v urbani deževni pragozd in preko njegovih odklonskih identitet išče razpoke, skozi katere smrdijo razkrajajoča se pikrost, mračnost, tragičnost kulture in narodov. Tragičnost mednarodne nekoherentnosti, sporov, odklona med naravno poseljenostjo in nasilno urbanistično kulturo, neenakosti med ljudmi, med ljudmi in naravo ter davno izgubljeni boj za preživetje. Človeštvo se še danes pretvarja, da tega boja nismo izgubili, Koltès pa se je poraza dobro zavedal že ob koncu 20. stoletja, ko je svet že videl uničujoče posledice človeške dominacije med sabo in nad naravo, nihče pa se ni zavedal, s kakšno hitrostjo svet drvi v še večji propad.

Koltès je mojster v poetičnem zavijanju neprijetne resnice, ki jo je v besedilu *Zahodni privez*, umeščenem v star pristaniški opuščeni hangar na drugi strani reke, zavil v barvite freske dveh družbenih slojev. Kot freske v znameniti katedrali Svetega Frančiška Asiškega v italijanskem mestu Assisi, ki prikazujejo spoj visokega družbenega sloja, ki je nezadovoljen zaradi praznine bivanja navkljub materialnim dobrinam, in nizkega družbenega sloja, ki trpi zaradi finančnega primanjkljaja, v dramskem besedilu spoznamo priseljensko družino iz Južne Amerike, neznanca z margine in dva premožna kapitalista.

Maurice Koch je suicidalen *venture capitalist*<sup>3</sup>, ki je zapravlil zaupani mu denar. Gre za cerkveni denar, zaradi katerega bi plačal ne samo s pravno kaznijo, ampak tudi z izgubo težko prigarane ga ugleda. Koch je človek, ki je svojo

<sup>1</sup> Ollivier Pourriol, *The French Art of Not Trying Too Hard*, Profile Books, London, 2022.

<sup>2</sup> Svobodni prevod: visoka stopnja francoske kreativne vznemirjenosti.

<sup>3</sup> Investitor ali vlagatelj tveganega kapitala.

identiteto zbiral v pregrešno dragih stvareh. Brezosebne luksuzne predmete je uporno kupoval kot relikvije kar tako, ker se mu je v tistem trenutku zazdelo nekaj kupiti. Sebe je potisnil v praznino materialnosti do te mere, da se niti ne spomni, kako je zaupani mu denar izpuhtel iz njegovega varstva in je bil primoran sprejeti odločitev, da se zapelje v umazano pristanišče, brez integritete, brez vesti, oblečen v draga oblačila in dodatke. Ko se odloči, da bo končal svoje življenje, se počasi slači, vsak predmet odstrani s svojega telesa, kot bi odstranjeval svoje ude, meso in na koncu – dušo. Dušo, ki je skrita v zlati uri znamke Rolex, ki jo je nekoč kupil v Ženevi, kar tako, ker jo je lahko. Koch v trenutku razkroja in krivde ne počne ničesar več samo zato, ker se mu tako zdi, ampak ker ne zmore več živeti. Očitno je, da je nezmožnost življenja edina neposredna in premišljena odločitev, ki jo je bil sposoben sprejeti.

Monique Pons je ženska z avtomobilskimi ključi, ki se brez jasne motivacije oklepa ideje o pomoči Mauriceu. Čeprav je ona njegova edina možnost, da ga odpelje nazaj v gentrificirano civilizacijo, se je otepa. Monique se okoliša, ki je pred leti slovel kot obrtniški in upokojski predel, kjer so delovali majhni bari, kjer so se otroci igrali na ulicah polnih malih trgovin, spominja kot preprostega in nedolžnega sveta. Za propad okoliša krivi nizke najemnine in pripadnike nižjega družbenega sloja, ki so se poceni naselili in uničili preprosto lahkotnost čistega življenja. Gentrifikacija, ki se dogaja v vseh večjih svetovnih metropolah, preproste okoliše elitizira in na margino potiska pripadnike nižjih družbenih slojev. Na robu mest nastajajo novodobni geti, ki so prenatrpani, umazani, neperspektivni in konfliktni. Tam se rojevajo revščina, kriminal in hudo pomanjkanje na vseh ravneh. Prav takšne Monique Pons s svojim delom v korporativnem stroju sooustvarjajo perečo problematiko, ki je od leta 1985, ko je bilo dramsko besedilo objavljeno, v strmem porastu. Njena želja, da bi Maurica Kocha rešila, je želja za rešitvijo sveta, ki ga pozna, v katerem tako dobro deluje in se znajde lahko le oseba s privilegiranim statusom in možnostmi. Življenja moškega, ki ji v resnici nič ne pomeni, se oklepa kot svojega, počasi polzečega iz rok v temo in umazanijo nenavadnega pristanišča.

Charles, ki ne mara, da ga kličejo po njegovem pravem imenu Carlos, je sin priseljencev, zaznamovanih s tujstvom, pomanjkanjem, vojno, ksenofobijo in obžalovanjem odhoda v zahodno državo. Obljube o lepšem in polnejšem življenju je zamenjala blatna in temna realnost vlažnega pristanišča kot simbola prihajanja, odhajanja in stičišča neopredeljenih migrantov – večne, boleče tranzicije. Neopredeljen in nemiren se plazi po temačnih kotih pristanišča, voha bankovce in se identificira z manj privilegiranim Abadom, temnopoltim neznancom, čigar prisotnost je hipnotizirajoča. Brez besed prevaja Charlesovo resnico. Vse, kar Charles izreče, je le opis njegove lastne resnice. Preko opisovanja se spretno izogiba neposrednemu soočenju, situacije podaljša in s tem pridobiva na moči. Na vprašanje, če ima družino, je odgovoril, da ima sestro, na vprašanje, če ima to sestro rad, je raje namesto preprostega odgovora opisal njene značilnosti. Njegova nemirna in temna duša se skriva v starem hangarju (njihovem zbirališču), ki je neprijetno pribežališče za vse udeležence in vabi v mračno globino, da bi posameznike iz aktivnih članov družbe ločil in jih posrkal še globje v svoje podzemlje.

Dramaturgija prizorov je konstantna in preseneča z navideznimi notranjimi monologi, ki poetično obogatijo centralno dogajanje. Tudi dialogi so na meji nadrealnega, nepričakovane podvojenosti pridevnikov in demantiranje

izjav se prepletajo kot v dramaturgiji iransko-ameriškega režiserja Reze Abdoha, ki je konec osemdesetih in v začetku devetdesetih let dvajsetega stoletja ustvarjal v Združenih državah Amerike in tako kot Koltès podlegel posledicam virusa HIV ter tragično preminil v dvaintridesetem letu življenja. Njegove eksperimentalne gledališke produkcije so se odvijale v zapuščenih zgradbah in skladiščih ter spajale nadrealistične elemente s problematiko degenerirajoče družbe.

Čeprav obdan z ameriškim senzacionalizmom, je tudi Abdoh v svoje produkcije vključeval poetičnost subjektov in vsebine, ki so omogočale intimnost prezentacije širokih družbenih problematik, ki so pestile zahodnjaško družbo, napolnjeno z materialno blaginjo vzpenjajočega se kapitalizma in restriktivno moralo, ki je nastala kot posledica vladajoče konservativne sfere in katoliške dominacije. Tako kot v Koltèsovem *Zahodnem privezu* so prizore v njegovih produkcijah prekinjale intenzivne intervencije kakofonije zvoka in giba, vizualnega nasilja, kot odmev ali notranji proces prizora. Oba sta verjela v zunanjo arhitekturo prizora, ki ga je potrebno zlomiti z intervencijo, da bi podprla očem vidno strukturo prizora in ji dodala še tisto, kar je očem po navadi skrito. Tovrstni zapisi v bralcu odklenejo intimno naklonjenost in mu omogočijo, da se lažje poistoveti z liki, ki nosijo specifične probleme – takšne, ki jih povprečni bralec ali gledalec dramskega besedila ali predstave ni doživel.

Poezija človeku pomaga, da se identificira s svojimi identitetami, ki jih še ni odkril, s svojo nacionalno pripadnostjo (odličen primer je bogata zgodovina epskih pesnitev na področju današnjega Irana, ki spada v perzijsko govoreče okolje. Pesnitve, kot so *Ta'ziyeh* ali *Hussainov pasijon*, *Shahnameh* in *Khamseh*, so zaradi svojih arhetipskih značilnosti postale aktiven del sodobnega perzijskega jezika, metafore in primerjave so se začele uporabljati kot splošno znana ljudska resnica, ki pomaga ljudem, da bi se česa naučili na napakah junakov in bi v življenju lahko postali plemenitejši, solidarnejši in bolj humani) in se uči na arhetipskih napakah, ki so v poduk. Koltèsovi junaki so kompleksna človeška bitja, v svojem obstoju so tako ekstremni, da so že kot skupek vseh "napak" nerealni, vsak od njih v sebi nosi izračun odklonskosti, ki ga strmo vodi v propad.

Koltèsova drama spaja junake iz različnih svetov, ki se nikoli ne bi srečali, in od igralcev zahteva bogato psihofizično pripravljenost, ki bo podpirala kompleksne disonance preseljevanja, revščine in pravice do dostojanstva. Srečanje poetičnosti in trivialnosti, dojemanje samega sebe, drugih in izmenjavanje vlog zahtevajo poglobljeno analizo osnovnih družinskih odnosov, ki jih avtor krši glede na tradicionalne hierarhične družinske dinamike. Preko človeka, ki je stisnjen v kot in načrtuje svoj konec, prikazuje samouničenje sveta, ki deluje proti naravnim zakonom. Revni ljudje z nabrušenimi noži in napolnjenimi kalašnikovimi čakajo na poslednji udarec, kot narava, ki po človeštvu udarja z naravnimi katastrofami, drzno in neusmiljeno. Preteklost je nejasna, sedanost mračna kot stari hangar, imena so morda lažna ali pozabljena, zapuščena v bivši državi, kjer ne obstajajo več. Morilci, tatovi in zapeljivci si zavestno izmenjujejo laži, ki jim morajo verjeti. Vsi se skrivajo v postcivilizacijski temi, v temi lastnega obstoja.



Klara Kuk



## GAŠPER STRAŽIŠAR

# VSI (NI)SMO SAMO TRGOVCI

Bernard-Marie Koltès je francoski dramatik, ki je po svoji prezgodnji smrti v evropskem prostoru pridobil kulturni status. Tega ohranja vse do danes, saj so njegova dela morda celo bolj aktualna kot nekoč. V delih, ki so evropske odrske deske preplavila predvsem v devetdesetih letih 20. stoletja, ostaja neizprosno do družbe, uporen, eksistencialen, erotičen, absurden in še bi lahko naštevali. Glavna vrlina njegovih del pa je prav v njihovi večni aktualnosti. Kot omenja Blaž Lukan, »[ ... ] se Koltèsov opus v času ‚spreminja‘ in je predmet novih in novih analiz ter interpretacij, tako akademsko-teoretskih kot praktično-gledaliških, odprto delo [ ... ], ki s svojo temeljno zasidranostjo in ključnim dometom pripoveduje skrajno pomenljivo zgodbo – ki jo je očitno pripravljeno poslušati tudi naše stoletje«.<sup>1</sup>

»In zdaj: kje, kam, kako? Moj bog! Tule? Tukaj je zid, ne da se več naprej; še zid ni, ne, to ni sploh nič; mogoče je cesta, mogoče hiša, ali pa reka, ali pustota; velika gnusna luknja. Nič več ne vidim, ne morem več, vroče mi je, nogé me bolijo, moj bog, ne vem, kam naj grem!«<sup>2</sup> Začetne besede Koltèsove drame *Zahodni privez* (*Quai ouest*, 1985) bralca oziroma gledalca postavijo v nedoločujočo temò, v kraj, ki to ni, in v prostor, ki to ne bi smel biti. Znajdemo se na obrobju, ki ga Koltès v svojih delih še kako dobro pozna; v prostoru potepuhov, kriminalcev, diskriminiranih skupnosti, socialnih zavržencev ... V prostoru, ki se mu lokalni prebivalci najraje izognejo. Kot v preostalih Koltèsovih besedilih (*V samotnosti bombaževih polj*, *Roberto Zucco*, *Sallinger* ...) so osrednji liki tujci, begunci, izrojenci, deklasiranci.<sup>3</sup> Liki obstajajo brez védenja o samih sebi, govorijo jezik, ki jim je tuj, oropani so lastne zavesti in samobitnosti. Dogajalna prizorišča so nekakšne tranzitne cone, hangarji, ulice, zakotni predeli

---

<sup>1</sup> Blaž Lukan, *Drama notranjega veselja*, Dramatikon 4, Beletrina, Ljubljana 2003, str. 355.

<sup>2</sup> Bernard-Marie Koltès, *Zahodni privez* (prev. Aleš Berger), MGL, Ljubljana 2023, tipkopis, str. 5.

<sup>3</sup> Lukan, str. 356.

urbanih mest – torej ozemlja, ki služijo le začasnim nastanitvam.<sup>4</sup> Njegovi junaki nimajo domov, če pa jih imajo, so to le začasna zatočišča, saj je beg tisti, ki ostaja in jih vedno znova definira. A v tem se ne znajdejo le Koltèsovi liki, temveč vsak od nas, ki njegova dela bodisi bere bodisi gleda. Nič drugače ni v enem njegovih zadnjih del in prvih »celostnih« dram, saj nam ni jasno, kje in kdaj smo, kaj šele, kateri jezik govorimo ali v katerem družbenem razredu živimo. Smo nihče. Navadni opazovalci. Opazovalci trgovanja z ljudmi, del katerega moramo postati sami, če se želimo ob koncu opredeliti. Da pa bi njegovo delo bolje razumeli, moramo izpostaviti nekaj ključnih vidikov oziroma tematik, ki jih Koltès spretno zavije v tančico mnogih monologov.

### **Buržoazija**

Ob branju Koltèsa nam v oči najprej pade njegova prostorska umestitev drame, ki največ težav povzroča predvsem izvajalcem besedila. Njegovi prostori nam dajejo občutek navidezne enotnosti kraja, vendar ta še zdaleč ni prisotna, saj avtor zahteva, da dogajalni prostor vidimo z vseh zornih kotov.<sup>5</sup> V *Zahodnem privezu* je to opuščeni hangar oziroma skladišče v zanemarjenem okolju zahodnega pristaniškega mesta, ki ga od centralnega dela mesta ločuje le reka. Pred nami je torej prostor, ki je postal preslab za meščansko družbo. »Okoliš obrtnikov in upokojencev je bil to, preprost in nedolžen svet. Tega ni tako dolgo. Ampak danes, moj bog! Najbolj nedolžnega človeka, ki bi zašel sem, bi sredi belega dne mimogrede zaklali in vrgli njegovo truplo v reko, in živi duši ne bi prišlo na misel, da bi ga iskala tukaj. In vse to zaradi prenizkih najemnin. [ ... ] Bog ve, kdo zdaj živi tu, bog ve, kdo naju ta hip gleda«,<sup>6</sup> pravi Monique. V monologu nemudoma vzpostavi svoj družbeni sloj in razprostre predsodke, s katerimi živi, a se jih niti najmanj ne zaveda. Koltès naslika Monique in Kocha, človeka višjega sloja, ki imata v sebi ustaljene predsodke do vseh, ki ne ustrezajo njenemu sloju. To je še zlasti opazno pri Monique, ki se ji prostor, v katerem se najdetata in od koder bi najraje čim prej odšla, gnusi ter jo straši. Koch, ki je prišel v ta zakotni kraj umret, ne vidi nobenega strahu, zanj obstaja samo ena pot in en cilj, ki mu namerava kategorično slediti. Koltès ustvari zapuščeni hangar in zanemarjen okoliš, s pomočjo katerega uprizori oziroma naslika predsodke buržoazije. Namesto da bi slednjo razčlenjeval v prostorih velikih mest, se lokacijsko preseli na obrobje, na tiste predele mesta, ki jih nihče ne želi videti ali pa se jim izogiba. Buržoazne like prestavi v svet, ki pripada priseljencem, beračem, odvisnikom; torej nižjemu razredu, ki si išče kruha v mestni metropoli naroda. Tistim, ki zapuščenim prostorom pravijo dom.

### **Izgnanci – Begunci – Pozabljeni – Odrinjenci**

Koltèsove pokrajine vedno znova naseljujejo izgnanci, tujci, begunci, razseljenci, ki danes povsem nezavedno sestavljajo podobo globalnega sveta. Njegovi liki so vedno znova na begu ali na robu bega, predvsem pa je opazna

<sup>4</sup> Prav tam, str. 356.

<sup>5</sup> Anne-Françoise Benhamou, *Rojstvo avtorja*, Gledališki list SNG Drama Ljubljana: *Roberto Zucco*, sezona 2009/2010, str. 21.

<sup>6</sup> Koltès, str. 6.



Filip Štepec

njihova drugačnost. So brez- ali medprostorniki, ki s svojo kulturo in načinom življenja izstopajo, posledično pa so zaradi tega še bolj razpeti na tnalu družbenih slojev. Cecile pri šestdesetih živi z družino v zapuščenem hangarju, kamor ne vozijo nobene ladje več, prepuščeni so na milost in nemilost vremenskih razmer. Tako vpraša sina Charlesa: »Ali kdaj, Carlos, čisto na skrivnem, na dnu srca, ali kdaj pomisliš, da bi se vrnil domov in tam lepše živel? Ali na skrivnem kdaj vsaj ne sanjaš, da bi se vrnil v deželo, od koder smo prišli, in bi bilo zate vse bolj preprosto, v deželo, kjer ne bi bil tujec, kjer govorijo tvoj jezik in bi te spoštovali?«<sup>7</sup> Cecile, ki je v drami zagrenjena starka, izmučena od življenja in slabih življenjskih pogojev; ženska, ki je pobegnila iz rodnega kraja z željo po boljšem življenju, si na stara leta vendarle želi nazaj. Kot vsakdo, ki se znajde v medprostoru. Potem je tu Charles, njen sin, ki je v »novi deželi« odraščal, sedaj pa želi prebegniti, vendar ne ve, kako, kdaj in s čim. Koltès v *Zahodnem privezu* preplete in razveže usode osmih protagonistov, ki za svoj razplet nujno potrebujejo drug drugega, avtor pa jih poveže na ravno pravem mestu in ob ravno pravem času. Naslika tri generacije beguncev, pobeglih in brezdomnih ljudi, ki hrepenijo po boljšem, a jim usoda tega ne dopušča. A bolj kot vprašanje o vzroku za to, da jih je usoda pripeljala do točke brezupa, ga zanima, *kako* se je to zgodilo.

### Kako in ne zakaj?

Koltès v marsikatera svoja dela, najbolj očitno pa v *Zahodni privez* in *Roberta Zucca*, vpleta sledi kriminalnega žanra, ki ga preplete s socialno dramo, včasih tudi z dramo absurda. Po definiciji žanr predstavljajo razna dela, ki imajo skupne značilnosti. To pomeni, da posamezne »skupine (žanra) vsebujejo takšno posebnost, ki je vsem skupna, a jih razlikuje od drugih predstavnikov vrste, v katero se žanr kot v večjo skupino vključí.«<sup>8</sup> Žanr bralcu omogoča pobeg v literarno obliko, ki je konvencionalna in se venomer ponavlja, kar pomeni, da je ravno žanr tisti, ki ljudem približa tematike, o katerih morda ne želijo razmišljati, kaj šele brati, gledati ali pisati. Slednjega se Koltès še kako dobro zaveda in gledalce ter bralce svojih del v zgodbo popelje preko kriminalnega žanra. Uporabi pa ga le v sledeh oziroma le v tolikšni meri, da bralca in gledalca ‚potegne‘ v svoj svet. Edina prava sled kriminalke je pri Koltèsu umor oziroma smrt, bodisi razrešena ali nerazrešena. V *Zahodnem privezu* nam tako že v prvem prizoru predstavi Maurica Kocha, ki je izgubil ves denar, čeprav ne ve, zakaj, in želi končati svoje življenje. Po prvem poskusu samomora preživi, s čimer nas Koltès zavede, da nas še bolj zanima, zakaj se želi ubiti in ali mu bo to uspelo. Konec pa ostane odprt in nerazrešen. Do Kochove smrti pride zunaj skladišča, torej zunaj odrskega območja; ni jasno, ali umre s pomočjo lastne roke ali s pomočjo nemega lika Abada.

Koltèsova ključna točka je tako že omenjeno vprašanje, *kako* se stvari zgodijo. In prav zaradi tega *kako* se njegova dela tako zelo razlikujejo od del njegovih sodobnikov, saj v takratno literarno obdobje prinašajo inovativno novost. Pozornost občinstva avtor pritegne z dejanjem, ki skozi zgodbo postane skoraj popolnoma nepotrebno,

<sup>7</sup> Prav tam, str. 25.

<sup>8</sup> Alojzija Zupan Sosič, *Teorija pripovedi*, Litera, Maribor 2017, str. 238.



Joseph Nzobandora - Jose

nadalje pa nas pritegne z načinom, kako gibanje, dejanje in beseda postanejo pomembni element, s pomočjo katerega liki skušajo nadzorovati drug drugega. Namesto vprašanja, zakaj se bo gospod Koch ubil, nas in Koltèsa torej zanima, kaj ga je privedlo do stanja, v katerem je, in kako bodo avtorjevi liki trgovali drug z drugim. Prav trgovanje pa je ključni povezovalni element vseh.

### Trgovanje skozi monologe

»Kot centralno formalno značilnost Koltèsove literature pogosto omenjajo monolog, torej samogovor, ki po eni strani s svojo kontemplativno zbranostjo usmerja nase, po drugi strani pa s skorajda aktivistično dinamiko, obračajo se navzven, v ‚svet‘, opozarja na svoje temeljno idejno polje, samoto – ki ji danes že lahko rečemo tudi koltèsovska«, zapiše Blaž Lukan.<sup>9</sup> Lukanova teoretska trditev je le ena od mnogih, ki jim je skupna ugotovitev, da forma monologa prežema Koltèsova dela. V *Zahodnem privezu* celotna »arhitektura« besedila temelji na množici monologov, ki jih srečamo prav pri vseh likih, razen pri molčečem Abadu. V monologih gledalci dobimo drobce informacij, ki povežejo vrsto dogodkov in nam tako pomagajo razumeti strukturo igre ter skleniti preteklost s sedanostjo in prihodnostjo. Tako denimo skozi monolog matere Cecile, ki poteka šele nekje na sredini drame, ugotovimo in razvežemo preteklost njene družine, ki se je znašla v skladišču. V dveh nočeh skušajo prebivalci tega zapuščenega skladišča skozi svoje monologe iztržiti nekaj koristi od prihoda nekoč bogatega tajnika Kocha in njegovega luksuznega avtomobila. Cecile pravi: »Povej mi, Carlos, kaj boš napravil, da boš iz njega čim prej izvlekel vse, kar se da iz njega izvleči, da bo vse ven pljunil, da boš oskubil tega goloba, da ga boš izcedil, purmana starega, do čisto zadnje kaplje krvi, preden mu bojo izdajalci in potuhnjenci popravili avtomobil in se bo odpodil s svojo babo in z vsemi našimi upi [ ... ] in nas pustil v temi in v revščini [ ... ].«<sup>10</sup> Dogovor je temeljna organizacijska enota igre. Koch si prizadeva menjati svoje zlate manšetne gumbe, uro Rolex in vžigalnik Dupont za smrt; Claire, ki je še otrok, se ujame v telesno kupčijo in s Fakom sklene krvoločno transakcijo, ki se konča s posilstvom. Charles verjame, da je lastnik sestre Claire, Cecile verjame, da je lastnica Charlesa, Rodolphe verjame, da je lastnik kalašnikovke. Le Abad, ta povsem »nepotrebni« nemi lik, je nedolžen, vendar kmalu podleže trgovini duš. Če je Faust za prodajo duše potreboval Mefista, so v *Zahodnem privezu* Mefisto prav vsi.

Bernard-Marie Koltès nas prisili, da svet vidimo takšnega, kot je, brez vsakršnega olepševanja. Sooč nas z našimi nezmožnostmi, uspehi in neuspehi. Družbi postavlja ogledalo – v pravem pomenu fraze. Pokaže nam, kakšni smo, zlasti znotraj družbe, in v kakšnem svetu pravzaprav živimo. Prav slednje je najbolj opazno v njegovem delu *Zahodni privez*. V njem zastavlja vprašanja, kdo smo, kakšna je naša socialna in kulturna identiteta in ali res živimo v svetu enakosti. *Zahodni privez* nas sprašuje, koliko je življenje sploh vredno, če ga lahko vedno znova postavimo in zreduciramo na transakcijo. Kapitalistično potrošništvo omalovažuje vse odnose, saj je človeška interakcija prikazana kot nevidna transakcija v družbi, kjer je vse le predmet pogajanj in izmenjave. Razmerje

<sup>9</sup> Lukan, 2003, str. 356.

<sup>10</sup> Koltès, str. 22.

želje in privlačnosti, pa razmerje tujosti in sovražnosti ter razmerje umora in erotike,<sup>11</sup> vse to so območja, v katera je postavljena večna menjava oziroma trgovanje med ljudmi. Trgovanje z ljudmi se začne zjutraj in konča zvečer. Trgujemo s prodajalkami, pešci, šoferji, tekači, nadrejenimi, podrejenimi ... To nevidno dejanje, ki se je skozi stoletja tako zakoreninilo v naš vsakdan, je Koltès spretno privabil na plano in nam skozi vrsto monologov vrgel v obraz. Ne ponuja nam nikakršnega trgovanja, le dejstva in grozo, s katero se moramo spopasti. In prav zaradi tega je Koltès s svojimi deli, kamor seveda spada tudi *Zahodni privez*, brezčasen. Kajti – mar nismo vsi samo trgovci duš, prodajalci drug drugega, ujeti v temnih prostorih hangarja, kamor ne posveti niti žarek svetlobe?

---

<sup>11</sup> Benhamou, str. 22.





# BRANKO JORDAN

DNEVNIKOVA NAGRADA 2023

Dnevnikova komisija v sestavi Tina Mahkota, Marija S. Leskovar in Gregor Butala je soglasno odločila, da letošnjo Dnevnikovo nagrado za izjemen umetniški dosežek podeli dramskemu igralcu MGL Branku Jordanu za vlogo Christiana v uprizoritvi *Praznovanje*, katere avtorji so Thomas Vinterberg, Mogens Rukov in Bo Hr. Hansen. Igro v prevodu Alenke Klabus Vesel je režiral Janusz Kica.

Branko Jordan se v uprizoritvi *Praznovanje* občutljivo sooči s pokrajino globoko poškodovanega lika, ki ga scela zaznamujeta travma spolne zlorabe v otroštvu in naraščajoča neznosnost ohranjanja videza. Christiana oblikuje s pretehtano zadržanostjo, v kateri daje slutiti tako njegovo krhkost in ranljivost, izhajajoči iz skrajne eksistencialne izpraznjenosti, kot tudi vso silovitost napora, ko se v radikalnem razkritju odloči razbiti ogledalo potlačene družinske skrivnosti. Z natančno odmerjenimi igralskimi sredstvi, ki bolj kot na prepoznavne orise psihičnih stanj stavijo na drobno gesto, pritajeno napetost glasu ali tesnobno telesno kretnjo, Branko Jordan svojo vlogo postopno razprede onkraj razsežnosti žrtve ali rablja – razpenja jo v pretresljivo podobo izkoreninjenega posameznika, ki se izkazuje tudi kot nekakšen medij, v katerem se zgoščajo razpoke vse bolj razrahljane družbene realnosti, spletene z mehanizmi nadzora in razmerji moči, v katerih dokončna zacelitev ran nemara niti ni mogoča.

Iskrene čestitke!



# MANKICA KRANJEC

NAGRADA ZA FOTOGRAFIJO NA NATEČAJU THEATRE EXPOSED 2023

Fotografinja Mankica Kranjec je na mednarodnem natečaju za gledališko fotografijo Theatre Exposed 2023 v kategoriji Portreti prejela drugo nagrado za portret Mojstra.

Uprizoritev *Mojster* je nastala v sezoni 2021/2022 kot gledališko posvetilo arhitektu Jožetu Plečniku. V njej je nastopil igralec Alojz Svete, režiral pa jo je Jaša Koceli.

Iskrene čestitke!

BERNARD-MARIE KOLTÈS

# WEST PIER

*Quai ouest*, 1985

Opening 12th October 2023 on the Main Stage

Translator **ALEŠ BERGER**

Director **JANUSZ KICA**

Dramaturg **PETRA POGOREVC**

Set designer **BRANKO HOJNIK**

Costume designer **BJANKA ADŽIĆ URSULOV**

Composer **DARJA HLAVKA GODINA**

Language consultant **MAJA CERAR**

Lighting designer **ANDREJ KOLEŽNIK**

Sound designer **SAŠO DRAGAŠ**

Assistant to dramaturg **MANCA LIPOGLAVŠEK**

Assistant to set designer **NASTJA FREY GORŠE**

Stage manager **Jani Fister** and **Sanda Žnidarčič**

Prompter **Eva Jagodić**

Technical director **Janez Koleša**

Stage foreman **Matej Sinjur**

Head of technical coordinators **Boris Britovšek**

Sound and video master **Sašo Dragaš**

Lighting masters **Andrej Koležnik** and **Aljoša Vizlar**

Hairstylists and make-up artists **Anja Blagonja** and **Sara Dolinar**

Wardrobe mistresses **Sara Kozan** and **Dijana Đogić**

Property mistress **Brina Šenekar**

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

Maurice Koch **SEBASTIAN CAVAZZA**Monique Pons **TJAŠA ŽELEZNIK**Cécile **JANA ZUPANČIČ**Rodolfe **ALOJZ SVETE** as guestCharles **FILIP SAMOBOR**Claire **KLARA KUK** as guestFak **FILIP ŠTEPEC**Abad **JOSEPH NZOBANDORA – JOSE**

In an abandoned quarter of an unnamed metropolitan city in the West, there is a neglected hangar in a former port. Once it used to be a busy and bustling neighbourhood with merchants and craftsmen doing business, but life has long since moved across the river, where the lights of the new harbour now shine. Near the hangar, only a colourful group of people linger, stuck on the fringes of society.

When a high-ranking financial official Koch and his colleague Monique arrive one night, two completely different worlds inevitably collide. Koch is about to take his own life, burdened by unexplained fraudulent financial transactions. He chooses to commit suicide in an abandoned harbour, where he has childhood memories. But before he stuffs a rock in his trouser pocket and disappears into the river, he is confronted by a few individuals who thwart his intentions...

This masterfully written play is characterised, among other things, by an unusual interweaving of the dramatic and the comic. Bernard-Marie Koltès conceives his characters as tireless negotiators, who repeatedly engage each other in scenes of exchange, trade and bargaining. Although they are mysterious, obscure and difficult to define, each in their own way, their inner motives, whether material or erotic, are always of a practical nature. Their language, which leaps from the sparkling exchange of replicas to the long poetic monologues, is permeated with experience, radiating both madness and wisdom.

On the one hand, *West Pier* adheres to the principles of realistic drama, on the other hand, it establishes a rather abstract vision of the world, and draws its inspiration from the writings of Samuel Beckett. The abandoned hangar is at once a real and a magical space, and the events in and around it are becoming increasingly multidimensional. Koltès' play, which is exactly 40 years old, about the collision of the upper and lower classes, gradually evolves into an evocative metaphor of the post-catastrophic world and is marked, without exaggeration, as visionary.

Pokrovitelj  
Mestnega gledališča ljubljanskega



**Energija za življenje**

**Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega**  
**Letnik LXXIV, sezona 2023/2024, številka 4**  
**Izdaja Mestno gledališče ljubljansko**  
**© 2023 Mestno gledališče ljubljansko**

Za izdajatelja **Barbara Hieng Samobor**  
Urednice **Alenka Klabus Vesel, Eva Mahković, Petra Pogorevc, Ira Ratej**  
To številko je uredila **Petra Pogorevc**  
Lektorica **Maja Cerar**  
Fotograf **Peter Giodani**  
Oblikovalka **Mojca Višner**

Tisk **MatFormat**  
Naklada **500 izvodov**  
**Ljubljana, Slovenija, oktober 2023**

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

SEZONA 2023/2024

[www.mgl.si](http://www.mgl.si)  
[info@mgl.si](mailto:info@mgl.si)  
01 4258 222