

UNIVERZA V LJUBLJANI  
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO  
Dramaturgija in scenske umetnosti

LUNA PENTEK

**Dramaturški proces na primeru uprizoritve**  
*Figurae Veneris Historiae*

Diplomsko delo

Ljubljana, 2024



**AGRFT**

UNIVERZA V LJUBLJANI  
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

Dramaturgija in scenske umetnosti

**LUNA PENTEK**

**Dramaturški proces na primeru uprizoritve**

*Figurae Veneris Historiae*

Diplomsko delo

Mentor: doc. dr. Blaž Lukan

Somentor: prof. dr. Tomaž Toporišič

Ljubljana, 2024

## **PODATKI O DIPLOMSKEM DELU**

**Ime in priimek:** Luna Pentek

**Naslov diplomskega dela:** Dramaturški proces na primeru uprizoritve *Figurae Veneris Historiae*

**Kraj:** Ljubljana

**Leto:** 2024

**Število strani:**

**Naziv visokošolske ustanove:** Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

**Program in smer študija:** dramaturgija in scenske umetnosti

**Mentor:** doc. dr. Blaž Lukan

**Somentor:** prof. dr. Tomaž Toporišič

**Jezikovni pregled:** Simona Škrlec

## ZAHVALE

Hvala, mami, oči in Liza, da ste vedno z mano, da mi stojite ob strani, me spodbujate, podpirate, predvsem pa, da vedno verjamete vame. Hvala za vašo neskončno pomoč, da lahko uresničujem svoje sanje.

Hvala, Snežana, za vso pomoč in podporo.

Hvala, Lucija, da sva skupaj prehodili to pot, da sva se skupaj učili, se podpirali vedno, tudi kadar ni bilo najlažje. Hvala, ker si poslušala moje gledališke želje, pa tudi vse ostale.

Hvala mentorju Blažu Lukanu in somentorju Tomažu Toporišiču, ne le za predano mentorstvo, ampak za vse, kar sta zame naredila v zadnjih treh letih. Hvala, da sta vedno poslušala moje želje, da sta spremljala moje delo in me vedno usmerjala k cilju, ki sem si ga želela doseči.

Hvala mentorjema za dramsko igro in gledališko režijo, Branku Jordanu in Jerneju Lorenciju, ki sta me pred tremi leti sprejela v svoj letnik, me usmerjala in učila, kaj pomeni praktično delo, me poslušala in slišala tudi moje želje. Hvala, da sta bila tudi moja gledališka mentorja.

Hvala sošolcem, da sem se lahko skupaj z vami učila. Hvala celi ekipi *Figurae Veneris Historiae*.

Hvala, Larisa, Lara, Sara in Maša, da ste bile in ste vedno ob meni.

Hvala mojim dramcem za vso podporo. Hvala, da ste vsak večer poslušali, brez vas bi mi bilo mnogo težje.

Hvala vsem, ki sem vas srečala v gledališču in ste postali del moje gledališke poti in mojega življenja.

*Ljubezen tli*  
*Pod vsakim Tukaj*  
*Vsakim Tam*  
*In tudi pod Nikjer*

*Pod vsakim Kdaj*  
*Pod Potem*  
*Pod Za večno in Nikdar*

*Pod vsakim Kdo in pod Zakaj*  
*Pod vsakim Ja in vsakim Ne*  
*Pod vsakim Ampak in Kako*

*Pod vsakim Kaj*  
*Pod vojno, pod sramoto*  
*Pod slehernim in vsemi*

*Ljubezen tli.*

(Stefanovski 58)

## **Povzetek**

Naloga je popis dramaturškega procesa za uprizoritev, ki je nastala po tekstovni predlogi Gorana Stefanovskega: *Figurae Veneris Historiae*. Drama zaradi svoje fragmentarnosti dopušča veliko možnosti za dramaturgovo ustvarjalnost in z mislijo na uprizoritev odpira zanimivo polje za premeščanje teksta, združitve in izostritve določenih tem in motivov. Dramaturški proces se veže na točno določen uprizoritveni proces, zato je metodologija dela povezana s konkretnim delom na uprizoritvi – torej, dramaturško delo, ki izhaja iz konkretnega primera, zato so nekateri deli nastali že med procesom, drugi pa so se oblikovali kot evalvacija po premieri predstave.

## **Ključne besede**

Dramaturgija, ustvarjalni proces, uprizoritev, Goran Stefanovski, *Figurae Veneris Historiae*

## **Abstract**

This thesis deals with a list of dramaturgical processes in a theatre stage production that was based upon a play by Goran Stefanovski: *Figurae Veneris Historiae*. Due to its fragmentary nature, the play expands many possibilities for dramaturge's creativity and, with stage production in mind, opens up an interesting field for repositioning the text, as well as combining and enhancing certain subject matters and motifs. The dramaturgical process is linked with a particular stage production process, that is why the work methodology relates to the specific work in the stage production – i.e., the dramaturgical work that comes from this specific case. Therefore, some parts were already created during the process, while others were formed as an evaluation after the stage premiere of the play.

## **Keywords**

Dramaturgy, creative process, stage production, Goran Stefanovski, *Figurae Veneris Historiae*

## Vsebina

<b>Povzetek</b> .....	5
<b>Ključne besede</b> .....	5
<b>Abstract</b> .....	6
<b>Keywords</b> .....	6
<b>»Prolog«</b> .....	8
<b>1. Uvod</b> .....	9
1.1 Podatki o uprizoritvi.....	9
<b>2. Dramaturgi(n)ja</b> .....	11
3.1. O avtorju.....	12
3.2 O tekstu.....	12
<b>4. Nekje Stefanovski, drugje Jovanović</b> .....	14
<b>5. Prvi vtisi</b> .....	17
<b>7. Figurae Veneris ... Historiae?</b> .....	19
<b>8. Teme in motivi</b> .....	21
8.1 Družbeni sloj.....	21
8.2 Vojna.....	22
8.3 Bordeli.....	23
8.4 Položaj žensk.....	24
<b>9. Osebe, ki postanejo glas ljudstva</b> .....	26
<b>10. Priredba teksta</b> .....	29
<b>11. Slike, ki govorijo zgodbe</b> .....	31
<b>12. Besedila o uprizoritvi</b> .....	33
<b>13. Zaključek</b> .....	38
<b>»Epilog«</b> .....	39
<b>14. Literatura in viri</b> .....	40



## »Prolog«

Spomin.

V ljubljansko Dramo sem šla prvič sama v prvem letniku gimnazije. Moja prva abonmajnska predstava. Zaljubila sem se v gledališče. Dvorana se mi je zdela ogromna. Počutila sem se, kot da sem se znašla v čarobni deželi, z okrašenim zlatim stropom, na balkonu, s katerega se mi je zdelo, da lahko vidim cel svet. Gledala sem predstavo, z naslovom, ki se mi je takrat zdel težek, tega se še posebej spomnim, in nisem bila prepričana, ali se konec besede izgovori z »ae« ali samo »e«. Pa tudi vedela nisem, kaj naslov pomeni. Bila sem očarana, vse se mi je zdelo tako krasno, v predstavi sem neskončno uživala. Do lanskega leta – torej približno deset let kasneje in po ogledu toliko predstav, da sem jih nehala šteti – mi v spominu od takrat ni ostalo zelo veliko. Ostala pa sta mi ena slika in en kos besedila. Skoraj deset let sem ju nosila s sabo. Še vedno se spomnim občutka, ki mi ga je ta slika vzbudila. Velik oder je prekrit s kupom kostumov, ki me spominjajo na trupla. Na tem ogromnem odru, na preprostem črnem stolu, sedi igralka v črni obleki. Spomnim se, da reče, da se je počutila kot ščurek, ki se je ujel v svetlobo. In na tem ogromnem odru se mi zdi tako sama. Njene besede ostanejo v meni vse do zdaj. Danes vem, da je bila igralka Iva Babić, in vem, kateri del besedila je govorila. Vem tudi, da se naslov izgovori samo s končnico »e«. Ne vem pa, zakaj je točno ta stavek tako močno ostal v meni. Zakaj sem ga nosila s sabo.

Zaradi tega stavka sem pred enim letom spet prebrala tekst *Figurae Veneris Historiae*. Tokrat mi v spominu ni ostal samo en stavek, ampak kup stavkov in podob, ki mi niso dali miru. Ne zaradi sentimentalnosti, ampak zaradi ponovnega navdušenja nad tekstom sem si želela, da bo ta tekst moje diplomsko delo.

To je torej zgodba o tem, zakaj sem izbrala tekst. Že od začetka mojega delovanja v gledališču me zanima tema vojne in to, kako jo uprizoriti. Zanimajo me zgodbe posameznikov, ki so se znašli v določenem svetu. To dvoje je tekst Gorana Stefanovskega združeval. Tako sem dramo predlagala režiserki, ki je imela ob prvem branju teksta podobne vtise kot jaz. Fragmentarnost, poetičnost in stilizacija, ki predstavljajo kruto realnost sveta, so se nama zdeli neskončno privlačni. Strinjali sva se, da tekst predlagava mentorjema za dramsko igro in gledališko režijo. Najino idejo sta podprla.

Tako se je moja »gledališka pot« začela in prva stopnja k profesionalizaciji v gledališkem poklicu zaključila s *Figurae Veneris Historiae*.

## 1. Uvod

Naloga je popis dramaturškega procesa, pri katerem sem sodelovala kot praktična dramaturginja. Dramaturški proces sem popisovala že med nastajanjem uprizoritve, da bi bila ta naloga neke vrste samoevalvacija lastnega dramaturškega delovanja. Naloga temelji na pred- in postprodukcijskem dramaturškem delu, saj sta to fazi, v katerih je moje delo v obliki zapsanega morda najbolj učinkovito pregledno. Določen del izhaja seveda tudi iz praktičnega dela med nastajanjem uprizoritve, predvsem zato, ker ustvarjalni proces vedno znova prinaša nova vprašanja, premisleke in ugotovitve, ki vplivajo na dramaturško delo in končni rezultat ter sklepno evalvacijo, že po tem, ko je proces zaključen.

Ker se naloga nanaša na študijski proces, so nekateri deli morda malo drugačni oziroma drugače usmerjeni, kot če delaš samostojno dramaturgijo, ki ni odvisna tudi od učnega procesa.

Delo se nanaša na proces in uprizoritev produkcije VI. semestra dramske igre, režije in dramaturgije, Goran Stefanovski: *Figurae Veneris Historiae*.

### 1.1 Podatki o uprizoritvi

GORAN STEFANOVSKI

*FIGURAE VENERIS HISTORIAE*

Produkcija VI. semestra DI, GLR, DSU

Premiera: 1. junij 2024, ŠO4 AGRFT

Režija: LUCIJA TROBEC

Dramaturgija: LUNA PENTEK

Igra:

NIKOLA DROLE K. G.

SARA GORŠE K. G.

ALJA KRHIN

MAJA KUNAVER

ROK LIČEN

Oblikovanje zvoka: LUCIJA LORENZUTTI

Kostumografija: SARA GRIŽON

Scenografija: DEA BEATOVIĆ

Svetovalka za odrski gib: LARA EKAR GRLJ

Oblikovalec luči: DOMEN LUŠIN

Producentka: DOC. MIJA ŠPILER

Mentorji:

za dramsko igro in gledališko režijo

DOC. BRANKO JORDAN

PROF. JERNEJ LORENCI

za dramaturgijo

PROF. DR. TOMAŽ TOPORIŠIČ

DOC. DR. BLAŽ LUKAN

za scenografijo

PROF. MAG. JASNA VASTL

ASIST. SARA SLIVNIK

za kostumografijo

DOC. MAG. TINA KOLENIK

PROF. JANJA KORUN

za jezik in govor

ASIST. MARTIN VRTAČNIK

Produkcija: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

## 2. Dramaturgi(n)ja

Dramaturgija kot teorija uprizorljivosti sveta.

Skrajni cilj dramaturgije je uprizarjanje sveta bodisi z zahtevo po mimetičnem realizmu bodisi z zavzemanjem distance do mimesis, ko se zadovolji s predstavljanjem avtonomnega univerzuma. V vsakem primeru pa vzpostavi fikcijski status in raven stvarnosti dramskih oseb in dogajanj; dramski univerzum predstavi s pomočjo svojih vizualnih in avditivnih sredstev ter odloča o tem, kar naj bi se publiki zdelo stvarno: tisto pač, kar je zanj verjetno. (Pavis 153–154)

Pojem dramaturg, bližje tej obliki, kot jo poznamo danes, se pojavi šele z Lessingom, praktično pa se vloga dramaturga razvije šele kasneje, pri Piscatorju in Brechtu, in se dokončno uveljavi v sedemdesetih letih. Še danes ostaja pojem dramaturgije širok in nekako izmuzljiv, težko opredeljiv ter zajema več različnih področij dela.

Dramaturg je nemara najslabše poznan gledališki poklic in njegova vloga pogosto dela preglavice celo dramaturgom samim, še posebej v obdobjih in trenutkih, ki jim niso naklonjeni. Kaj pomeni pri uprizoritvi sodelovati kot dramaturg oziroma kaj pomeni »dramaturgirati«, kakor dramaturgovo delo – po analogiji igralec-igrati ali režiser-režirati ter v skladu z gledališkim žargonom in tudi nekoliko prijazne posmehljivosti – imenuje kritik Aleš Berger? (Lukan 11)

Prav zaradi tega, ker je pojem dramaturgije tako težko ulovljiv, sama pogosto razmišljam o dramaturgiji kot o ustvarjalnem procesu, ki ga od mene zahteva določena uprizoritev. Nekatere ključne točke vsakega dramaturškega procesa so gotovo vedno enake, se pa dramaturški »jezik« razlikuje od uprizoritve do uprizoritve, glede na to, kaj zahteva tekst, odvisno od ekipe, kolektiva, vsebine, oblike projekta ... Nadaljevanje naloge se nanaša na specifičen dramaturški proces, ki je imel svojo metodologijo, premisleke in postopke, ki so se zdeli najustreznejši glede na vse okoliščine. Pojem praktične dramaturgije je težko ulovljiv prav zato, ker mislim, da ga tudi gledališki ustvarjalci, z vsakim procesom, z vsako ekipo malo drugače konstituiramo. Z vsakim procesom ga na novo opredelimo.

### 3. Goran Stefanovski: *Figurae Veneris Historiae*

#### 3.1. O avtorju

Goran Stefanovski, eden najbolj prepoznavnih makedonskih umetnikov na področju dramatike, scenaristike in esejistike, se je rodil leta 1952 v Bitoli v Makedoniji. Leta 1974 je diplomiral iz angleškega jezika in književnosti na Filozofski fakulteti v Skopju, dramaturgijo pa je študiral na Filološki fakulteti v Beogradu in magistriral leta 1977. Med letoma 1986 in 1998 je bil profesor na fakulteti dramskih umetnosti v Skopju, od 1988 do 2000 pa je predaval dramsko pisanje na Dramskem inštitutu v Stockholmu.

Stefanovski je pisal v makedonščini in angleščini, njegova dela so prevedena v številne jezike. Njegove drame so uprizarjali po vsej Jugoslaviji, v Veliki Britaniji, na Švedskem, Danskem, v Nemčiji, na Nizozemskem in v ZDA. Svojo prvo dramo *Jane Zadrogaz* je napisal leta 1974 in istega leta v Novem Sadu prejel Sterijevo nagrado za najboljšega mladega dramatika. Napisal je tudi drame: *Divje meso* (1979), *Let na mestu* (1981), *Hi-Fi* (1982), *Dvojno dno* (1984), *Tetovirane duše* (1985), *Črna luknja* (1987), *Long plej* (1988), *Babilonski stolp* (1989), *Černodrinski se vrača domov* (1991), *Sarajevo* (1993), *Starec, ki prenaša kamenje* (1994), *Ex-Yu* (1996), *Bakanalije* (1996), *Casabalkan* (1997), *Only Human* (1998), *Hotel Evropa* (2000), *Everyman* (2003), *Demon iz Debar Mala* (2006), *Odisej* (2012).

Stefanovski še danes velja za enega najboljših sodobnih makedonskih dramatikov.

Stefanovski je v makedonsko dramo vnesel svetovljansko, urbano noto, poudarja Dimkovska, vendar zmeraj v dialogu z makedonsko tradicijo, z arhetipskim spominom, z rituali in z izročilom. V svojih igrh ponuja pogled na kolizijo sobivanja starega in novega, na razpoko med njima, na avtentično izkušnjo posameznika, ki je pogosto razcepljen, nemočen in izgubljen. Čeprav je njegova poetika raznovrstna, pa drži, kar ugotavlja ameriški teoretik James McKinley: da sta v njegovih delih politika in zgodovina utelešena lika. Skozi črni humor in grotesko gleda na odnos med mitom in zgodovino, pa naj gre za lokalne ali univerzalne dimenzije. (Dominkuš 7)

#### 3.2 O tekstu

Drama *Figurae Veneris Historiae* je Stefanovski napisal po naročilu SNG Drama Ljubljana ob stoletnici prve svetovne vojne. Za izhodišče svojega pisanja je vzel delo berlinskega psihoterapevta Magnusa Hirschfelda *Nravstvena zgodovina svetovne vojne*.

Makedonski pesnik Gane Todorovski je o njem zapisal: »Goran Stefanovski si prizadeva govoriti o ljudeh nekega časa in ne o času teh ljudi. Čas je globalna kategorija, kolektivna usoda, zgodovina, ljudje pa smo vedno nosilci individualne usode, razmišljanja, čustvovanj, prizadevanj. Stefanovski je znal razumeti in v svojih dramah prikazati tako konflikt kot tudi zlitje med časom in ljudmi, med zgodovino in jazom.« To velja tudi za najnovejšo igro *Figurae Veneris Historiae*, liki so tipizirani, so reprezentanti določenih usod, razreda, stališča, poklica – skozi potek igre in skozi to, kar vojna iz njih naredi, pa Stefanovski prikaže vso strahotno razsežnost njene uničevalnosti. (Dominkuš 7)

V tem fragmentarnem tekstu se Stefanovski skoraj popolnoma izogne faktografskim, zgodovinskim podatkom in v središče postavi vojno kot takšno. Ravno zaradi te odločitve, čeprav se zaradi nekaterih malenkosti jasno nakazuje, da gre za prvo svetovno vojno, ta vojna postane na neki način univerzalna in ni več pomembno, za katero vojno gre. To je katerakoli vojna, ki je bila, ki je in ki še bo, zato ker ljudje vedno znova ponavljamo svoje napake in se iz zgodovine ne naučimo ničesar. Ta vojna ali katerakoli druga pomeni uničenja, razpust vrednot in razvrednotenje človeka.

Drama je sestavljena iz dveh dejanj, petnajstih prizorov in petintridesetih podprizorov. Prizori so kratki, lahko bi rekli, da so pravzaprav mozaik, ki skoraj prek asociativnega toka ustvarja zgodbo. So kratki, nedokončani, pogosto se začenjajo in *medias res*, kot da so neke vrste utrinki. Ni nujno, da si sledijo linearno, povezujejo se le prek tematik, motivov, oseb, ampak na koncu ustvarijo eno podobo. Za tekst bi torej lahko rekli, da deluje podobno kot teksti iz obdobja ekspresionizma, dramaturgija pa je fragmentarna. Žanr bi lahko označili kot tragikomedijo.

V drami ni enotnega kraja in časa dogajanja. Tekst se začne pred izbruhom prve svetovne vojne, konča se po vojni. Dogajanje se prestavlja iz interierja v eksterier, nekateri deli drame pa odpirajo celo neke vrste metagledališki prostor.

#### 4. Nekje Stefanovski, drugje Jovanović

Že od začetka obravnave drame Stefanovskega me je ta asociirala na dramo na dramo Dušana Jovanovića *Žrtve mode bum bum*. Jovanović je svojo dramo napisal kar nekaj let prej, in sicer leta 1975, vendar se nikakor ne morem znebiti občutka, da jo je Stefanovski morda poznal. Zanimivo je, da sta oba avtorja ustvarjala na območju Balkana, da jima je bila tematika vojne blizu in da sta se v svojih delih ukvarjala z vojno ter njenim vplivom na posameznika in svet. Med tekstoma je skoraj štirideset let razlike, ampak sta si zelo podobna v načinu, kako predstavljata vojno in kako govorita o njej.

Drami sem primerjala med sabo, ker sem se med študijem večkrat vrnila k besedilu Jovanovića – njegovi dolgi pasusi, kombinirani s kratkimi replikami, so mi včasih pomagali pri slikah atmosfere, predvsem deli Ženskega zbora pa pogosto tudi širili razumevanje vsebine. Zdi se mi, da se teksta odlično dopolnjujeta in da je bilo zame koristno, da sem se vračala k tekstu *Žrtve mode bum bum*.

Obe drami sta bili uprizorjeni ob letu njunega nastanka: *Žrtve mode bum bum* v Slovenskem mladinskem gledališču v režiji Dušana Jovanovića (torej avtorja samega), *Figurae Veneris Historiae* pa v SNG Drama Ljubljana v režiji Aleksandra Popovskega (ki je bil učenec Stefanovskega, tako da je ta dramo že napisal z vedenjem, kdo jo bo režiral).

Pri omenjenih dramskih delih gre za fragmentarno besedilo, Jovanovićevo dramo poimenujejo celo dramska lepljenka. Pri obeh gre za skupek »samostojnih prizorov«, ki so sestavljeni skupaj, v eno celoto, vendar jih lahko razumemo, tudi če ne bi bili združeni. Ne gre za prizore v klasičnem logično-posledičnem zaporedju, ampak za kolaž samostojnih prizorov, ki jih veže skupna zgodba/krovna tema. Poleg tega so v obeh dramah prizori naslovljeni vsak s svojim naslovom, ti pa so si precej podobni oziroma nekako pokrivajo enake segmente. Prav tako sta si Jovanović in Stefanovski podobna v načinu pisanja, v jeziku drame: pri obeh gre za kratke in jedrnate prizore, za stavke, ki bi jim lahko rekli asociativni, kratki, jasni, v večini lahko tudi cinični, ironični ... vendar ta »šaljivost« pri obeh skozi širši okvir ponuja predvsem neko tragičnost – v tej konstelaciji stavki, ki naj bi bili morda a priori smešni, prej izpadejo pretresljivi.

Pri obeh dramah se mi je izpostavila še ena ključna podobnost: tako Stefanovski kot Jovanović temo vojne vpeljeta skozi določeno prizmo – pri Stefanovskem je to spolnost, pri Jovanoviću vojaške uniforme. Ta »druga« tema postane neke vrste »kanal« za sporočanje teme vojne.

Zanimivo je tudi, da se pojavljajo liki, ki imajo podobne funkcije. Predvsem me drug na drugega asociirata lika Konferansa (pri Jovanoviću) in Magnus (pri Stefanovskem). Oba imata funkcijo neke vrste »narratorja«, ki je po svoje tudi del dogajanja. V to dogajanje vstopa z zavedanjem stanja okrog sebe. Funkcijo teh dveh likov bi najbolje opisala, da sta hkrati »noter in zunaj« – torej sta del dogajanja, sta vključena, ampak hkrati tudi bolj distancirana kot ostali liki in imata možnost objektivnejšega pogleda. Prav tako je funkcija obeh teh likov, da dogajanje usmerjata, ga »vodita« in na ta način bralca ali gledalca vpeljeta v to, kar se dogaja okoli njiju.

Še najbolj zanimivo pa je, da se očitno, ne glede na to, v katerem času in o kateri vojni govorimo, vedno znova odpirajo podobni motivi. Pri obeh dramah se na podoben način pojavijo:

- Razmerje med staro in novo domovino, med novim in starim svetom, torej o svetu, ki je bil pred vojno, in o svetu, ki prihaja po vojni. Kako vojna spremeni svet, v katerem živimo, in kakšen svet lahko ustvarimo po tem, ko se vojna konča?
- Navdušenje pred začetkom vojne, v nezavedanju tega, kar prihaja, so ljudje pred začetkom vojne polni zagona, družba postane množica, ki v vojno vstopa s pretiranim pričakovanjem, ki na vojno pred začetkom gleda kot na nekaj vznemirljivega.
- Konec vojne, ki po vsem, kar so ljudje doživeli, pride kot še večja negotovost. Če so se v tej grozi vojne ljudje nekako naučili živeti – vsaj tisti, ki so preživeli – konec vojne prinaša nov svet, ki ga ne poznajo. Svet, v katerem morda ne bodo nikoli znali živeti.
- Ženski liki (pri Jovanoviću se pojavijo še bolj izrazito kot Ženski zbor), ki govorijo o pritisku, o tem, kaj se od njih pričakuje, kakšna je njihova vloga, ne glede na to, da je vojna zajela svet. Še vedno morajo biti matere, rojevati otroke (ki jih potem med vojno še izgubijo).
- Ljubezen, ki nas ves čas obkroža, ne glede na stanje sveta. Ljubezen, ki preživi vojno in ki je edino, kar je v tem svetu še lahko »odrešujoče«. Tisto, kar nas še dela človeške.
- Demonstracije ubijalskih spretnosti (kot to imenuje Jovanović) in Urjenje/Bojevanje z bajonetom (kot piše Stefanovski), dokazovanje moči in želja po urjenju v vojaških spretnostih, ki prinaša dominanco. To je tisto, kar je zaželeno, skoraj herojsko.
- Procesije ranjencev in invalidov (po Jovanoviću), bolnice (po Stefanovskem), kri. V obeh dramah se pogosto pojavljajo motivi ranjencev in pohabljenecv, ki jih je ustvarila vojna. V več prizorih se pojavljajo opisi ljudi, ki bodo iz vojne izšli kot invalidi, in bo torej na njih vedno ostala ta sled nasilja, ki jo bodo nosili s sabo, tudi ko bo vojne konec. Tudi zato, da vojne nikoli ne bodo mogli pozabiti.



Obe drami se razvijeta skoraj enako: vojna se konča, kaos preneha. Nastopi oglušujoča tišina. Konec, prazen prostor. Ta tišina, ki se zasliši prvič po letih bobnenja, hrupa, pa ni odrešilna. Je negotova. Nihče več ne zna živeti v tišini. In ta tišina postane strašljiva, pretiha, tesnobna. Jovanovičeva drama se konča s prizorom Praznovanje, kjer ni napisano nič – torej ko bi se moralo začeti slavljenje konca vojne, smo pravzaprav izgubljeni, ne vemo, kako naprej. Pri Stefanovskem se tekst konča z besedami:

ŠTUDENT: Kakšen mir.

SLUŽKINJA: Gluha tišina.

GOSPODIČNICA: Najbrž nas je preletel angel.

MAGNUS: Med to tišino se bodo potrgala še zadnja nežna vlakna mojega srca.

Izgine.

Premor.

Obstanejo z napetimi ušesi, kot da poskušajo slišati kaj neslišnega.

Tišina. (Stefanovski 59)

Pri primerjavi dram *Figurae Veneris Historiae* in *Žrtve mode bum bum* se izpostavlja predvsem zanimivost, da sta drami nastali s skoraj štiridesetletno razliko, ampak o atmosferi vojne in o občutkih avtorja pišeta podobno. Ne le skozi določeno izpostavljeno linijo, uporabljata celo podobno formo, ki asociira na hitrost in kaos vojne, poleg tega pa pišeta o enakih motivih, ki so očitno, ko govorimo o vojni, neizogibni. Zanimivo je, da imata oba avtorja prvoosebno izkušnjo vojne in da jo, kot kaže, razumeta in o njej razmišljata na podoben način.

## 5. Prvi vtisi

Naslednja navedba je povzetek zapisov, ki so nastali po prvih branjih teksta, večina se je ohranila in ostala pomembna skozi proces. Začetni zapisi so pri mojem delu pomembni, k njim se pogosto vračam tudi v poznejših fazah. To so vedno najbolj sveže misli o besedilih, ki kasneje – ko sem že močno vpeta v proces in morda na neki način že »obremenjena« z vsem, kar proces prinaša – pomenijo nekaj preprostejšega, kar morda v sebi skriva preprostejše bistvo, h kateremu se je vredno vrniti. Pomagajo mi torej, da se spomnim bistva, iz katerega sem začela s svojim delom pri določenem procesu.

- Končna misel teksta: »Zgodovina nas je posilila v različnih položajih. *Figurae Veneris Historiae*.« Boljše kot: »Na svetu so vojne, ker je premalo ljubezni.«
- Magnusov prvi monolog kot link na aktualne vojne/odnos do aktualne vojne: manipulacija samo z dvema besedama »kisla limona«. Manipulacija kot ključna komponenta vojne.

Množična nasičenost medijev v sodobnem svetu z različnimi vojnimi pojavi povzroča vsaj dva paradoksa; prvi je ta, da nakopičene podobe povzročajo čustveno imuniteto (apatijo), za neudeležene vojna tako rekoč izgublja pomen (četudi je zavedanje o njenem realnem obstoju povsem jasno); drugi pa je dobesedni užitek, ki ga vojna zmore vzbujati v njenem opazovalcu. (Dobovšek 79)

- Liki brez imen, poimenovani samo z družbenimi sloji: na neki način je to razčlovečenje, hkrati pa močen kontekst, ki zaznamuje njihov položaj znotraj vojne, razumevanje vojne in jih tako postavi v pozicijo, kjer en lik pravzaprav predstavlja celo skupino ljudi.
- Liki so lahko komični samo v svoji realnosti: vsak od njih zares verjame v to, kar govori, živi to svojo realnost. To je tisto, kar za zunanjega opazovalca lahko nosi noto komičnosti.
- Različne oblike ljubezni med vojno.
- Seks, ki ima za različne osebe različne funkcije: naravna potreba, vir zaslužka, ljubezen, občutek živosti, dokazovanje moči ...
- Razuzdanost in anarhija, ki ju prinese vojna.
- Kaj je prinesla prva svetovna vojna, kakšne posledice je pustila in kakšen čas je bil, preden se je sploh začela.

## 6. Izpostavljen referenčni material

### KNJIGI:

Svetlana Aleksijevič – *Vojna nima ženskega obraza*

Svetlana Aleksijevič – *Zadnje priče*

### REVIJA:

(tematska številka) *Mladina – Poželenje*

### FILMI:

*Bralec* (oblike erotike, ljubezen dveh, ki sta si iz popolnoma nasprotnih pozicij)

*Quo vadis, Aida?* (dvojnost vojna : normalno življenje)

*Poor things* (estetika)

*Interesno območje* (prisotnost zvoka, ne slike)

*O neskončnosti* (pripovedovalec na začetku filma)

*1917*

*Pridi in poglej* (zvok)

*Franz*

Max Farberbock: *Anonimna: Ženska v Berlinu (Anonyma; Eine Frau in Berlin)* – »razvoj«, sprememba dojemanja posilstva/spolnosti znotraj vojne

### ČLANKI:

Gledališki list SNG Drama Ljubljana, *Figurae Veneris Historiae*:

– Darja Dominkuš: »Posiljena Evropa«

– *Magnus Hirschfeld*

– Magnus Hirschfeld in sodelavci: *Iz seksualne zgodovine velike vojne*

## 7. *Figurae Veneris ... Historiae?*

Naslov drame že sam po sebi nosi bistvo njene vsebine, hkrati pa odpira vprašanje, kje se srečata spolnost in zgodovina. *Figure Veneris* je spolni priročnik, ki prikazuje spolne položaje, besedo *historiae* je dodal avtor, pomeni pa seveda zgodovino.

Med ustvarjalnim procesom se je vprašanje, kaj vse nosi naslov drame, pojavilo precej hitro. Najprej seveda najbolj očitno, kar je bilo takoj jasno, spolni položaji, v katerih so ljudje, in na drugi strani položaj človeka v vojni, v zgodovinski sliki. Zakaj se v različnih obdobjih zgodovine vedno pojavljata, od začetka do konca vedno ohranjata dve stvari: eros in destrukcija?

Užitek in strah se pogosto združita zaradi dvojne kodiranosti sublimnih podob. Po eni strani gre za naravne dogodke, ki nas neposredno ogrožajo, po drugi strani pa za romantične podobe iz umetnosti (te podobe so vsekakor kulturno pogojene). Zato lahko tudi izpeljemo ugotovitev, da nam prav to dvojno kodiranje »omogoča, da se jih sočasno bojimo in v njih uživamo«. (Groys 142). (Dobovšek 79)

Spolnost, seks je morda najintimnejša stvar, ki jo vsak posameznik hrani zase in morda še za koga, ki mu je najbližje. Skozi zgodovino to ostaja tabu tema, ki s seboj pogosto prinaša sram. Med vojno pa ta najintimnejši del nas kar naenkrat postane stvar družbe. Ne gre več samo za posameznikov užitek, nekaj, kar naj bi bilo lepo, intimno, se kar naenkrat pojavlja v obliki zlorabe in nasilja. S sabo (razen v redkih primerih) ne prinese ničesar romantičnega, ampak se pojavlja kot funkcija, nuja, v kateri ljudje ne uživajo več. Pogosto je zreduciran na raven primarnega nagona, med vojno se pogosto pojavlja tudi v funkciji oblike preživetja, kot prostitucija, bordeli ... V kateri resničnosti je seks sploh še oblika ljubezni? Je med vojno to mogoče? Morda je to le edina možnost, da posamezniki vsaj za trenutek pobegnejo iz vojne realnosti, morda je le kratek trenutek, ki jim omogoča, da se zavedajo le samih sebe in da lahko za ta kratek trenutek pozabijo na svet okoli njih.

Po definiciji iz slovarja je orgazem vrhunec oziroma sprostitvev spolne zadržanosti. Orgazem je sprostitvev nevromišične napetosti, neprostoVOLjna telesna aktivnost, spremenjeno stanje zavesti, ki ga spremljajo spremembe v krvnem tlaku, dihanju, bitju srca. Je intenziven občutek, ki mu sledita umirjenje in olajšanje. Je morda orgazem med vojno neka oblika hipnoze, ki jo ves čas omenja Stefanovski v drami? Morda je orgazem trenutek, ki omogoča ljudem, da vsaj za trenutek izgubijo nadzor nad samim sabo ali situacijo. Po drugi strani pa je opis »simptomov«,

ki spremljajo orgazem, podoben kot opis vojnega stanja. Morda orgazem prinaša podoben občutek, kot je občutek, ki ljudi obide v paniki vojnih trenutkov.

Spolnost ima od nekdanje dve plati. Uradno je bilo njeno bistvo nadaljevanje dinastij, knežjih rodbin in povsem običajnih družin, pa tudi dedovanje, čast in vse, kar je spadalo zraven. Imela pa je še temno plat, skrito stran poželenja. (Schnurr 3)

## 8. Teme in motivi

Drama odpira veliko različnih tem in motivov, ki jih lahko izpostavimo različno, skozi različne perspektive branja teksta. Nekateri so gotovo neizogibni s kateregakoli vidika – na primer vojna in spolnost, druge pa sva – na podlagi tega, kar sva hoteli z režiserko sporočiti in s čimer sva se želeli ukvarjati – okrepili ali se jim izognili v novi interpretaciji in priredbi teksta, ki sva jo pripravili še pred začetkom študija.

Za osrednje izhodišče sva vzeli žensko (telo) v vojni, okoli tega osnovnega izhodišča gradili zgodbo in izbirali prizore. Predvsem se mi je za tematsko izostritev zdelo nujno, da črtam nekatere prizore, ki izrazito temeljijo na politiki. Ti politični prizori so se mi zdeli, da tekst glede na želeno sporočilo naredijo manj oster. Zato je, predvsem glede na fragmentarnost teksta, nujno, da se naredi določen izbor prizorov, ki situacije ostrijo in okrepijo teme, ki jih želimo postaviti v ospredje.

### 8.1 Družbeni sloj

Pravila in kodeksi spolnega vedenja so se v stoletjih spreminjali. Večinoma so ostali neizgovorjeni, a so se jih vsi zavedali. Nikoli pa niso bili povsem neodvisni od razmerij moči v družbi. Tako si je tisti, ki je bil više na družbeni lestvici, v spolnosti vedno jemal več svobode. (Schnurr 4)

Kot narekujejo že osnovni parametri drame, na primer imena likov in dogajalni prostori, se vsebina drame ukvarja z razmerjem med hierarhičnim statusom/družbenim slojem posameznika ter razumevanjem vojne, hkrati pa znotraj vojne, ki je okvir, tudi s pojmovanjem spolnosti. Liki so poimenovani samo z »družbenim slojem«/družbeno vlogo, ki jim pripada. To omogoča, da jih beremo oziroma gledamo skozi prizmo njihovega sveta in razumevanja družbe, kar pa jih na neki način »odrešuje«, opravičuje za svoje obnašanje/dejanja in tako bralcu oziroma gledalcu daje več možnosti, da jih razume, morda se z njimi celo poistoveti.

Če like označimo v kontekstu njihovega družbenega sloja, postanejo bolj resnični. Torej – Baronica je na primer navdušena nad tem, da se bo vojna začela, pri čemer bi jo lahko obsojali, ker imamo sami o tem že določeno vedenje, ampak če jo beremo skozi njen družbeni položaj, lahko razumemo njeno perspektivo. In prav ta okvir je tisti, ki po mojem mnenju dela te like tragične. Ker počnejo vse v skladu s tem, kar živijo, in se ne zavedajo Ostalega sveta okoli sebe, lahko na prvi pogled izpadejo komični, ampak če upoštevamo okolje, v katerem so se rodili in v katerem živijo, lahko vidimo, da so pravzaprav vsi v brezizhodnem položaju.

Vendar so takrat to jemali smrtno resno; pojmovanja teles, spolnih praks in družbene hierarhije se prepletajo že stoletja. Od nekdanj so razpravljali o bistvu žensk in moških v kontekstu spolnega vedenja, iz tega pa nato izpeljali družbene norme. (Schnurr 10)

## 8.2 Vojna

Živimo v svetu, kjer je vojna povsod okoli nas. Za začetek se pojavi vprašanje, zakaj in kako govoriti o vojni v današnjem času? Ali imamo pravico govoriti o njej iz svojega »privilegirane« položaja, ko na srečo sami še nismo izkusili vojne? Vemo, da ne želimo narediti rekonstrukcije prve svetovne vojne, ki bi v uprizoritvi postala dokument časa. Po svoje se mi zdi, da nimamo pravice, da bi jo naredili. Želim si, da bi ljudje lahko razumeli, da se tudi naša generacija vsak dan ukvarja s stanjem v svetu, v katerem živimo. Da bi lahko pokazali, da nas še vedno boli, da so naši stari starši med vojno izgubili družine. Predvsem pa, da se zavedamo, da proti vojni nismo imuni in da se, če bomo tako nadaljevali, lahko tudi sami kmalu znajdemo v njej.

Tekst ponuja različne poglede na vojno, ki so v večini vezani na družbeni sloj in na to, kar so osebe preživele. Stefanovski se precej izogne moraliziranju ali patetičnemu pisanju o vojni, pa vendar tekst z vsakim novim prizorom, z vsakim komičnim trenutkom za sabo pusti težjo sled.

Vojna je lepa, saj s plinskimi maskami, z grozo vzbujajočimi megafoni, plamenometi in tanki utemeljuje človekovo oblast nad podjarmljenim strojem. Vojna je lepa, ker vzpostavlja sanjano metalizacijo človeškega telesa. Vojna je lepa, ker cvetočo livado bogati z ognjenimi orhidejami mitraljezov. Vojna je lepa, ker združuje v enkratno sintezo strele iz pušk, kanonade, premore med bojem, vojne in duh po razpadanju. Vojna je lepa, ker ustvarja novo arhitekturo, kot je arhitektura velikega tanka, geometrijskih jat bojnih letal, dimne spirale nad gorečimi vasmi in veliko drugega ... (Marinetti v Benjamin, *Izbrani spisi* 176) (Dobovšek 80)

Kako lahko govorimo o vojni tako, da ostanemo objektivni in pri tem čim bolj zvesti tekstu? Včasih se je gotovo pojavila težava, kako razumeti to, kar osebe govorijo, kar si želijo – in tukaj mi je spet pomagalo vračanje k bistvu teksta, k osnovnim parametrom: kakšen svet živi določen lik, kaj se bo zanj spremenilo, kako bo vojna spremenila njeno ali njegovo življenje, kako močno bo vplivala nanjo ali nanj ... Ko torej besede likov postavimo v določen okvir in jih čim bolj natančno kontekstualiziramo, ugotovimo, da je njihovo vedenje oziroma so njihove besede posledica delovanja okolja. Da to ni norčevanje, ampak je tisto, v kar oni zares verjamejo.

Vojno smo torej morali postaviti v določen okvir in nanjo pogledati z različnih zornih kotov, da bi lahko čim bolj razumeli, kakšen uprizoritveni jezik želimo vpeljati. Pri tem se mi zdi najpomembneje, da se zavedamo lastne pozicije in si dovolimo v končno obliko teksta vnesti tudi to, kar zadeva nas/ustvarjalce, ter vzpostaviti razmerje do tega, kako to čim bolj pristno prikazati na odru – pristno v tem primeru ne pomeni rekonstrukcije prve svetovne vojne, ampak da nam uspe ustvariti določeno vzdušje in občutek, ki ga ima vojna za nas same. Da nam uspe svet likov iz Stefanovskega približati svetu, v katerem trenutno živimo in kot ga čutimo.

### 8.3 Bordeli

Ključni del, ki morda v izvornem tekstu ni tako izpostavljen, so se za našo uprizoritev zdeli bordeli. Med raziskovanjem so za nas postali utelešenje vojnega stanja, vojnega sveta. Kaos, umazanija, svet brez vrednot, razčlovečenje. Za nas so postali nekakšna metafora za vojno.

Toda ali se je možki lahko vrnil domov takšen, kot je odšel, potem ko je na srhljivi postelji, pregreti in umazani od tisoče moških, držal v rokah usmiljenja vredno žrtev prostitucije? Niti navdušeni zagovorniki vojne ne bi mogli trditi tega. Načini, na katere se je izvenzakonski odnos izživljal na bojišču in na postojankah na poti na fronto, načini, na kakršne je moral navaden možki potešiti svojo seksualnost ob tistih nekaj priložnostih, ko je to sploh mogel, so bili bolj nečloveški kot katerekoli razmere v kakšni podobni ureditvi kupljivega vlačugarstva kadarkoli v zgodovini človeštva. Milijoni človeških življenj so bili izgubljeni med grmenjem topov vojne; toda njene grozovitosti, med katerimi vojna prostitucija gotovo ni na zadnjem mestu, so uničile človeško zaupanje v moralne vrednote družbe, ki je sprožila vojno. (Hirschfeld 29)

Kaj vidimo, če stopimo v bordel? Kakšne slike so to? Kakšni občutki? Veliko smo raziskovali in razmišljali, kako se spremeni življenje po izkušnji bordela. Izmučena telesa, spolne bolezni, bolečina, izguba integritete. V kakšnih funkcijah se med vojno pojavlja seks? Bordel je neke vrste stroj, ki vase zajame vse, ki vstopijo, postane »mesoreznica« za človeška telesa, ves čas deluje v istem ritmu.

Bordele smo v uprizoritvi želeli prikazati predvsem kot prostor, ki je okvir za ostalo dogajanje. Zdelo se nam je, da besede niso potrebne, ampak da je ključ v dogajanju, v izčrpavajočih ponovitvah v istem ritmu, v ponavljajočih se in dolgo trajajočih akcijah, ki tudi igralce pripeljejo do izčrpanosti. Da je ključ v množici, ki se zvrsti v bordelu, v kupu ljudi, kupu teles ... Človeška gmota, ki je razčlovečena.



Bordel, ki ga ustvari vojna, pusti pečat za nadaljevanje teksta. Ko se enkrat vzpostavi, ostaja tam in ga ni mogoče izbrisati iz spomina. Kar koli se zgodi po delu »Bordeli«, se zgodi tam, kjer je prej bil bordel. V vsem, kar je pustil za seboj. Že Stefanovski v tekstu ponuja grozo bordelov, ki zveni še v prizorih, ki sledijo.

#### 8.4 Položaj žensk

Koliko krav je notri? je bilo vprašanje?

Deset komadov, je bil odgovor. (Hirschfeld 28)

Z režiserko sva želeli pri uprizoritvi v ospredje postaviti usode žensk – kako se je njihovo življenje spremenilo, ko se je začela vojna, s čim so se spoprijemale, kaj so morale preživeti, potrpeti ... Prva svetovna vojna je postavila ženske v podoben položaj kot moške – tudi one so šle na fronto, prvič v zgodovini so slekle krila in oblekle hlače, začele so opravljati dela, ki so do takrat veljala za »moška«, začele so delati v orožarski industriji ... Vendar je večina poleg vsega tega morala dati svoje telo v »uporabo« moškim ali pa so si jih moški sami vzeli. Mnogo žensk je pristalo v bordelih. Njihova telesa so bila izmučena, delo pa izčrpavajoče in nehumano.

Misel na ženske in na nekajurni pobeg pred nevarnostjo je bila zadosti, da je razvnela otopele čute vseh moških in spet vnela njihovo že dolgo zamrznjeno kri. (Hirschfeld 28)

O ženskah med vojno pogosto pišejo kot o nečem, kar je uspelo zbuditi moške iz »vojnega stanja«. Tudi ženske so svojo funkcijo pogosto razumele na tak način.

Vso vojno sem se smehljala ... Zdelo se mi je, da se moram čim pogosteje smehljati, ker mora ženska nositi svetlobo. Preden sem šla na fronto, nas je stari profesor učil: »Vsakemu ranjencu morate reči, da ga imate rade. Vaše najmočnejše zdravilo je ljubezen. Ljubezen ohranja, daje moč za preživetje.« Leži ranjenec, tako ga boli, da joka, ti pa mu govoriš: »Saj bo, dragi moj ... Saj bo, ljubček moj« »Me imaš rada, sestra?« (Vsem mladim so nam rekli sestrice.) »Seveda te imam rada. Ti samo čim hitreje okrevaj.« Oni so se lahko jezili in preklinjali, me pa nikoli. (Aleksijevič 249)

Med procesom sem se pogosto vračala h knjigi Nobelove nagrajenke za književnost Svetlane Aleksijevič *Vojna nima ženskega obraza*. Ta knjiga je pravzaprav postala temelj za moje dramaturško raziskovanje položaja žensk med vojno, saj avtorica s posebnim razumevanjem, vendar nikakor ne pomilovalno, v njej piše o usodah žensk med vojno, podlaga za njeno delo pa so resnična pričevanja tistih, ki so vojno doživele. *Vojna nima ženskega obraza* je mozaik

spominov, izpovedi žensk, ki so se borile v vojni. Pogosto smo se med procesom spraševali, kako in zakaj je nekaj mogoče, kako bi lahko razumeli položaj teh žensk iz teksta ... Pogosto sem odgovor na vprašanja našla prav pri Svetlani Aleksijevič. Ne samo da ti zapisi vsebinsko pomagajo razumeti nekatere odločitve ali delovanja, ampak tudi na posebno tankočuten način razodenejo atmosfero vojnega dogajanja, čustva, misli ... Zato sem se odločila, da nekatere dele vključim v tekst *Figurae Veneris Historiae*. Prepričana sem, da so ti deli postali pomemben del priredbe teksta, ker podprejo že obstoječe fragmente, predvsem pa, kot že omenjeno, v odrski postavitvi ustvarjajo posebno atmosfero, podpirajo in usmerjajo zgodbe iz izvirnega teksta ter morda celo pomagajo razumeti nekatere, za tiste, ki vojne nismo doživeli, težko razumljive drobce.

## 9. Osebe, ki postanejo glas ljudstva

Stefanovski že v izvorniku like poimenuje samo na podlagi družbenega sloja. Glede na zasedbene možnosti, ki smo jih imeli pri ustvarjanju, pa tudi v sozvočju s tem, kar nas je vsebinsko zanimalo, smo izvornih petnajst likov

- Baronica

– Baron

– Gospodičnica

– Služkinja

– Kmetovalka

– Kmetovalec

– Študent

– Mojster za vse

– Vdova

– Kaznjenec

– Magnus

– Grobar

– Stranka

– Dr. Kaufmann

– Lovec na človeške glave

skrčili na sedem likov in Magnusa, ki v našem primeru ni bil lik v celoti kot vsi ostali, ampak je ostal na prelomnici med igralcem in opazovalcem. Postal je neke vrste narator, ki vstopa in izstopa iz zgodbe. Magnus je postal lik, ki sluti, čuti in se zaveda vsega, kar prinese vojna, ostaja vpet v dogajanje, pa ga vseeno ne nadzira v celoti. Zame je od prvega branja to pomemben lik, ki pa se mi je zdel pri Stefanovskem morda premalo poglobljen, da bi bil stvarna oseba – kot ostali liki. Sem pa vztrajala, da je pomemben predvsem v tej formi teksta, ker je pomemben povezovalac vseh dimenzij, ki jih tekst razpira. Po premisleku in odločitvi, da Magnus ostane v uprizoritvi, sem želela, da ga približamo tej pripovedovalski funkciji, vendar

se mi je zdelo, da jo je treba še bolj okrepiti. Tako je v priredbi teksta lik Magnus postal predvsem povezovalc in »ustvarjalec« atmosfere, nosilec neizgovorjenega in nevidnega.

Z režiserko sva se odločili, da bova, ker želiva okrepiti in izpostaviti ženske, pet ženskih likov skrčile na tri, tako da bodo imele vsaka svojo zgodbo, svojo linijo, ki ji bodo gledalci lahko sledili. Pozorni sva ostali tudi na glavno linijo teksta, ki »zahteva«, da liki predstavljajo določen sloj, torej da lahko gledalci prek enega lika vstopijo v širšo sliko, saj ena oseba pravzaprav predstavlja celo množico ljudi. Tako sva ohranili tri ženske like, ki prihajajo vsaka iz drugega sloja, znajdejo pa se pred enako usodo – vojno, in dva moška igralca, ki prevzameta vsak po dva lika (v delu v bordelih pa predstavljata še nekatere dodatne moške like, vendar samo v funkciji slike, tako da ti liki niso oblikovani kot vloge).

Ženske like sem združila po principu, da sem ohranila tri različne družbene sloje. Tako je vsaka od njih postala »predstavnica« enega sloja:

Baronica – edini lik, ki je v celoti ostal tak, kot ga je zapisal Stefanovski. Ključne iztočnice so, da je to lik iz višjega sloja, izkorišča sistem, znotraj vojne si ustvari »svoj svet«, vojna nanjo ne vpliva močno.

Kmetovalka in Vdova – lik smo poimenovali s krovnim pojmom Kmetovalka, vendar smo ji dodali še nekatere značilnosti lika vdove, ki smo ga vpletli zraven. Pomembno je, da je to predstavnica najnižjega sloja, njena usoda se okrepi še z dejstvom, da je vdova. Med vojno se je za preživetje prisiljena ukvarjati s prostitucijo. Ko se vojna začne, ona od vseh likov na vojno stanje gleda najbolj realno, ga ne idealizira in ve, da prihaja opustošenje.

Služkinja in Gospodičnica – lik smo zasnovali kot Gospodičnico, ki je delala kot služkinja. Je torej predstavnica nižjega meščanskega stanu. Preden se vojna začne, jo vidi kot priložnost za svojo emancipacijo in priložnost za boljšo prihodnost. Od začetka je polna zanosa, vojna pa jo prizadene bolj kot druge, iz nje izstopi popolnoma otopela, izpraznjena in izmučena.

Moška igralca sta prevzela like: Baron, Študent, Mojster za vse in Kaznjenc. Te štiri like smo bolj razvili predvsem na podlagi razmerja do ženskih likov, tako da so bili moški liki podrejeni temu, kar smo potrebovali, da bi ženske like lahko postavili v središče. Igralca sta se tako, da bi vseeno lahko prepoznali moške like, preoblačila v različne kostume, ki so postali ključni nosilci vsebine/simboli za moške like. Prek preoblek, kostumov nam je uspelo iz štirih moških likov pravzaprav ustvariti celo »množico«. Ta skrčitev nam je omogočila, da se je prek te

tipizacije, ki jo ponuja že sam Stefanovski, razprl širši kontekst in da moški liki niso ostali »zaprti« le v štiri osebe, ki smo jih določili, vendar so postali metafora za celotno družbo.

Pomembno pa se mi zdi poudariti, da v končni verziji nismo želeli, da bi primerjali moške in ženske like, ampak da bi z njihovimi razmerji izpostavili zgodbe žensk v vojni.

Še ena komponenta, kot že omenjeno, ki je pri Stefanovskem precej poudarjena, je tipizacija in pretirana karakterizacija posameznih oseb. Stefanovski jo ponuja že v miselnosti teh oseb, v načinu govora – torej v besedah. Zdelo se mi je, da v uprizoritvi ni smiselno še bolj poudarjati te tipizacije, saj bi ta »podvojitev tipizacije« lahko postala odbijajoča. Prepričana sem, da ti liki lahko postanejo verjetni, ko v govoru sledimo Stefanovskemu, v uprizoritvenem smislu pa iščemo trenutke, v katerem bodo te besede zares zazvene, in trenutke, v katerih bodo njihova dejanja prišla do izraza. In to se gotovo lahko doseže tudi s subtilnejšimi odrskimi dejanji, v katerih te besede postanejo še bolj resnične, bolj verjetne in – odvisno od potrebe uprizoritve – smešne ali boleče.

## 10. Priredba teksta

Po mnogih možnostih sva se z režiserko odločili, da je, glede na to, kar želiva sporočiti in pokazati, najustreznejše prizore povezati skozi pet tematskih sklopov, ki sva jih poimenovali na podlagi vsebin:

1. Pred vojno
2. Začetek vojne
3. Bordeli
4. Bolnice
5. Konec vojne

Kje in kako se tekst in kasneje uprizoritev začne in kje in kako se konča? To je vprašanje, ki je dramaturško pri tem ustvarjalnem procesu meni morda postalo najpomembnejše. Morda je to postalo tako pomembno ravno zato, kar je vojna, tukaj in zdaj. Kako jo razumemo? Kaj prinese in kaj pusti za seboj? To je na neki način postal, še močneje kot po navadi, okvir in metoda dela, tako celote kot posameznih prizorov.

Pri poskusu razumevanja teh treh časovnih stanj – torej pred in med vojno in po njej – sem se pogosto vračala k enemu, zame ponovno ključnemu viru, filmu režiserke Jasmile Žbanić *Quo vadis, Aida?*, ki govori o vojnem pokolu v Srebrenici. Film se začne v trenutkih pred začetkom izbruha vojne in konča nekaj let po vojni. Spremljanje zgodbe Aide, ženske, ki med vojno izgubi celo družino in dom, je bilo zame sprva pretresljivo, nato pa je postalo predvsem dragoceno, saj mi je pomagalo pri predstavljanju nekaterih občutkov, ozračju, stanju ... V filmu se na začetku in na koncu pojavi podoben kader posnetka obrazov istih ljudi, ki so pred vojno in po njej videti, kot da niso več isti. Gledam iste ljudi, ampak jih ne vidim več. Na teh obrazih na koncu filma lahko razberem vse, kar so preživeli v letih vojne. To je postalo izhodišče za formo, v katero sem želela postaviti tekst Stefanovskega.

Fragmentarnost je gotovo kvaliteta teksta *Figurae Veneris Historiae*, zdi se mi celo ključna tako za uprizoritveni jezik kot razumevanje in atmosfero vsebinske plati. V skladu s tem si nisem želela, da bi priredbo teksta ustvarila tako, da bi iskala določeno linijo, kako bi bilo mogoče te prizore povezati v eno enotno linijo in tako izbrisati te dokaj »ostre« prehode med njimi. V novi razporeditvi prizorov sem se tako trudila ohraniti fragmentarnost teksta, vendar jih razvrstiti drugače, tako da bi seveda najbolje podprli vsebinske odločitve. Ta novi vrstni red prizorov je nastal še pred prvo vajo, vendar smo ga kasneje rahlo prilagodili na podlagi tega, kaj smo potrebovali, ko smo začeli prizore postavljati na oder.

Znotraj zastavljenih petih sklopov uprizoritve smo se pri razvrščanju prizorov ukvarjali predvsem s tem, kako vstopiti v določen segment in kje se ta konča, da najbolje pripravimo teren za naslednji del. Osnovna ideja je bila, da se prvi del začne bolj lahkotno, nato pa se z vsakim novim delom nalaga večja teža. Če pred vojno še vladata neka evforija, zanos, se že v začetku vojne ta zanos začne krušiti in je v bordelih dokončno uničen. Bordeli so vrh teksta, ki spremeni vse, tudi tiste, ki se jih vojna prej še ni tako močno dotaknila. Po bordelih se je nemogoče vrniti v stanje, kot je bilo pred razpadom vseh moralnih vrednot. Ko razdejanje ni več samo fizično, ampak začne na ljudeh puščati duševno škodo, ni več vrnitve. Del Bolnice je še vojni svet v izteku vojne, kjer je opustošenje že nepopravljivo, ljudje pa ranjeni, ne le fizično, ampak tudi duševno. Konec vojne ustvari metagledališki prostor, kjer liki ostanejo sami, v tišini, ki jo prinese konec vojne. Odkar so se navadili živeti v hrupu in kaosu vojne, tudi v tišini ne znajo več bivati. Otopeli, izpraznjeni, uničeni ostanejo tam, sami s svojimi mislimi, na pogorišču sveta.

Prav tako smo uprizoritev zastavili tako, da se na koncu, po vojni, vrnemo v sliko pred vojno. To nam je najbolj omogočilo, da vidimo, kako vojna spremeni ljudi. Kot že omenjeno, mislim, da ta vrnitev v isto sliko omogoča, da z obrazov razberemo »vse«, kar so ti ljudje doživeli.

Ena od temeljnih začetnih odločitev je bila, da želimo na koncu uprizoritve doseči to tesnobo, težo, ki jo – kot smo se strinjali z ostalimi člani ekipe – naša generacija trenutno čuti v svetu, v katerem živimo. Vojna je povsod okoli nas, nam pa se zdi, da hkrati živimo v nekem mehurčku, kjer nas ne more doseči, in se zavedamo, da nam je blizu, preblizu. Da je ta misel sveta, ki ga uničujemo, vedno v naših glavah. Da se nam zdi, kot da bomo kmalu tudi mi zaslišali bobnenje vojnih letal in strele pušk. In da to ni tekst, ki bi za nas predstavljal le študijski izziv rekonstrukcije vojne, ampak bi opisoval to, kar čutimo. To, kar se nam zdi, da živimo. Da se ne bi trudili le postaviti prizorov v zaporedje, ki bi govorilo to zgodbo vojne, ampak da bi nova priredba teksta v sebi nosila počasen razpad vsega, kar poznamo, in da bi končna tišina prinesla občutek, kot ga občutimo mi, ko spremljamo vse, kar se dogaja okoli nas.

## 11. Slike, ki govorijo zgodbe

Da bi umrli na gledališkem odru, je dovolj to izreči. (Sajko 38)

Tekst že s strukturo in načinom pisave narekuje dramaturgijo skozi podobe, odrske slike. Podobe, ki bodo govorile cele zgodbe. Meta Hočevar v svojih *Prostorih igre* zelo poudarja pomembnost razmerij v prostoru, tega, da na odru vsaka stvar govori, nosi zgodbo. In pri naši uprizoritvi se je to izpostavilo kot zelo pomembno. Vsaka stvar, vsak premik je nekaj sporočal. Vsak majhen pogled je v sebi nosil zgodbo. Če nam v očeh, utrujenih od vojne in izpraznjenih od vsega, kar so videle, uspe videti malo svetlobe, ko posluša, kako nekdo govori, to za nas ustvari celo zgodbo.

Pomembno dramaturško vprašanje zame je bilo, kako bomo razvijali odrske slike, da bodo na gledalca najučinkoviteje vplivale. Tu sta se odprli dve opciji: prva, da se nekatere slike ponavljajo v urejenem sistemu, in tako na podobi »enake slike« spremljamo spremembe, razdejanje, ki ga za sabo pusti vojna, in druga, da se ne odločimo za nikakršen sistem in da na odru ustvarimo samo množico različnih podob, ki bi čim močneje vplivale na gledalca. Odločili smo se, da se naša uprizoritev začne s sliko »urejenega meščanskega salona«, v katerem so igralci postavljeni v točno določeno formacijo, v katero se kasneje vračajo. Ta struktura deluje uprizoritvi v prid, ker nam vedno ostaja v spominu slika pred vojno, ko je prostor urejen, osebe urejene, ko pa pride vojna, gledamo podobno sliko, le da se je vse spremenilo. In z vsako vrnitvijo igralcev v prvotno formacijo ta naš svet vedno bolj razpada, vedno več je v njem vojne, razdejanja, kaosa in vedno manj »urejenega meščanskega salona«. Na primeru te iste fotografije spremljamo tri faze: pred in med vojno in po njej. Tako lahko jasneje vidimo, kakšen učinek ima vojna na svet, predvsem pa na ljudi.

Odločitev za strukturo fotografij je ključno vplivala tudi na končno odločitev, da je nujno, da pri tekstu ohranimo njegovo fragmentarnost in da te dele povezujejo posamezni krajši fragmenti, ne da bi iskali eno linijo zgodbe, in poskušali fragmente povezati v eno, enotno zgodbo. Tako je naša zgodba nastajala iz serije podob, ki so bile same po sebi dovolj zgovorne, da so polnile tudi tisto, kar v besedilu samem po sebi ni bilo zapisano. Na nekaterih delih smo se prav zaradi zgovornosti teh podob odločili, da črtamo še dodatne dele besedila, kljub temu da avtor že sam po sebi v tekstu ni zelo gostobeseden, saj je tišina slik govorila dovolj glasno, da igralcem ni bilo treba izgovarjati dodatnih besed.



Pri nekaterih delih smo čutili, da je treba sliko podpreti le »atmosfersko«. Tako je veliko vlogo v naši uprizoritvi dobil pianino, ki je stal na odru in skupaj s formo predstave, skupaj z ljudmi in vojnim svetom počasi razpadal. Na koncu je od njega ostalo le še ogrodje. Poleg vizualnega smo iskali tudi vse zvoke, ki se skrivajo v »drobovju« pianina. Zvoke, ki jih ne ustvarjajo tipke, ampak cviljenje strun, bobnenje, škripanje ... Ta zvok je ustvarjal posebno tesnobno vzdušje, ki je skoraj ves čas spremljalo odrske slike, ki smo jih ustvarili. Seveda je bilo treba premisliti tudi o dramaturgiji tega zvoka. V kombinaciji z zvokom pianina je tudi tišina dobila večjo vlogo. Tišine so bile kar naenkrat še bolj zgovorne kot prej. V dramaturškem smislu sem preiščevala predvsem o tem, kateri prizori potrebujejo zvočno podlago in kateri bolje funkcionirajo v tišini. Ko smo v uprizoritev umestili ustrezno glasbeno partituro, sem ugotovila, da tišine postanejo glasnejše od zvoka. S tem smo dosegli, da zadnja tišina, ki jo poudarja tudi Stefanovski v tekstu, zares zazveni in postane tesnobna, težka.

Poslušajte! *Premor.* Nobenega zvoka ni slišati. Jo slišite? Tišino! *Premor.* Tišino spodaj. *Premor.* Spodaj pod hrupom. Pod pritiskom v ušesih. Pod topostjo, eksplozijami in kravalom. Pod hruščem, truščem direndajem. *Premor.* To je tišina – ljubezni. *Premor.* *Tišina.* (Stefanovski 57)

Tudi v dramaturškem smislu se mi zdi pomembno prepoznavanje, kaj najučinkoviteje govori zgodbo. Seveda moramo s tekstom ravnati spoštljivo, zavedati se moramo številnih komponent posameznega teksta, ki so v večini primerov tam z razlogom, ampak kljub temu mislim, da tekst, če ga dramaturg (pa tudi ostala ekipa) dovolj dobro pozna in se mu dovolj posveti, ga razišče, v tem smislu odpira ogromno polje za raziskovanje in lastno »umetniško«, avtorsko ustvarjanje. Zame je tekst, v smislu dramaturškega dela, v večini primerov priložnost, da skozi določen kanal iščem možnosti za lastno umetniško izražanje in si dovolim, da besedilo postane začetni zagon pri ustvarjanju, ne pa da mi predstavlja omejitev.

## 12. Besedila o uprizoritvi

Ob nastajanju uprizoritve sem kot dramaturginja napisala tudi nekaj besedil, ki se navezujejo na uprizoritev in ustvarjalni proces. Besedila, ki nastajajo ob procesu, so neke vrste razmislek, ki v trenutku nastajanja odsevajo proces, čim bolj v celoti, pa vseeno v fazi, v kateri so ustvarjalci uprizoritve v določenem trenutku. Besedila so seveda pomembna v funkciji arhivskih zapisov, dokumentov, ki ostanejo po tem, ko uprizoritev že ugasne, hkrati pa so zame, kot avtorico tovrstnih besedil, pomembna tudi za spremljanje lastnega dela, za evalvacijo lastnega ustvarjalnega procesa ter spremljanje tega, kako se od uprizoritve do uprizoritve spreminjata oziroma prilagajata jezik in razmišljanje. Besedila so odraz tega, na kakšen način material od dramaturga zahteva, da se vsakič znova nanj odzove tako, da mu čim bolj sledi in vsakič znova, prek svoje, verjetno ustaljene poti najde drugačno pot do cilja. Dramaturško razmišljanje tako ne ostane le na ravni teoretskega raziskovanja, ampak postane ustvarjalno in omogoča lasten umetniški podpis.

Prvo besedilo, ki sem ga napisala, je besedilo o uprizoritvi, kjer se mi je zdelo pomembno, da bi sledila tudi atmosferi teksta, vsebine in posledično odrskega dogajanja, zato sem pisala tudi iz svojega notranjega občutka. Drugi tekst je članek, ki vsebuje tudi podatke o avtorju in nastanku teksta, temelji bolj na analizi teksta kot na prikazu občutka, ki bi ga želeli iskati v uprizoritvi. Teksta sta različna tako po slogu kot po vsebini. Glede na to, kaj teksti od mene zahtevajo, se vedno trudim, da bi jim, poleg vsebine sledila tudi slogovno.

Besedilo ustvarjalcev za Akademski list:

Jo slišite - tišino?

Če me vprašate, kakšne barve je vojna, vam bom odgovorila, da je barve zemlje. Za saperja ... črne, rumene, glinene barve zemlje ... Nekje hodimo ... Prenočujemo v gozdu. Zakurili smo, ogenj gori, vsi sedijo v tišini, nekateri so tudi že zaspali. Gledam ogenj in se pogrezam v sen, spim z odprtimi očmi: nekakšne vešče, nekakšni žužki letijo v ogenj, vso noč letijo, brez zvoka, brez šuma, tiho izginjajo v velikem ognju. Za njimi že prihajajo drugi ... Povem vam ... Prav tako kot mi. Odhajali smo, drug za drugim. Kot potok.

Po dveh mesecih me niso ubili, po dveh mesecih so me ranili. Prva rana je bila blaga. In takrat sem nehala razmišljati o smrti ...

Pričevanje Stanislave Petrovne Volkove, nižje poročnice, poveljnice saperske enote.  
(Aleksijevič 278)

Ko odjekne zadnji strel, zavlada oglušujoča tišina. Za trenutek nam vzame dih. Telo se ujame v krč. In potem, kmalu za tem, se mišice sprostijo. Mi pa ostanemo ujeti v breztežnostnem prostoru. V ušesih nam šumi. In kar naenkrat se počutimo tako prazno. Ker ne vemo, kako bomo nadaljevali. Ker smo se naučili živeti v hrupu. Tišina nas posrka vase kot vakuum. Ostane ogromna praznina, v kateri se bomo morali naučiti živeti. Ker tistega sveta, ki smo ga poznali pred vojno, ni več. Vojne, v kateri smo se nekako naučili živeti, ni več. In ker je strah. Strah pred tem, da se bo spet začelo. Od začetka.

Vrtimo se v krogu in se iz zgodovine ne naučimo ničesar.

Kdo smo bili, preden se je začela vojna. Kdo smo bili, ko smo živeli vojno? In kakšni smo zdaj, ko se je končala? Nikoli več ne bomo isti. Ker se je naselila v naše telo. Ker morda nikoli ne bomo pobegnili pred spomini.

Edini, ki nas lahko razume, je nekdo, ki je preživel isto kot mi. Ki je gledal isto razdejanje, ki je poslušal isti hrup. Tukaj smo, vsi skupaj, pa vseeno sami. Iščemo stik. Dotik. Nekaj, kar nas bo morda zbudilo nazaj v življenje. Če to sploh še zmoremo.

In če naj bi nas odreševala ljubezen, kaj se z njo zgodi med vojno? V kakšnih oblikah se prikazuje? Če preživimo vse to, ali bomo sploh še zmožni ljubiti?

V tem prehitrem svetu iščemo trenutke, da bi se lahko umaknili. Kratki trenutki ujetega življenja. Tukaj smo skupaj, pa smo vseeno sami, osamljeni. Kaj se zgodi z nami, ko nismo več ljudje? Kdaj lahko v tem hrupu sveta še najdemo trenutek tišine?

Bomo sploh še znali živeti?

Luna Pentek

Članek za Akademijski list:

Luna Pentek

Mi - figure v rokah zgodovine.

Goran Stefanovski (1952 – 2018) je makedonski dramatik, ki je svoje drame pisal v makedonščini in angleščini, prevedene pa so tudi v številne druge jezike. Stefanovski velja za enega najboljših sodobnih makedonskih dramatikov. Njegove igre so uprizarjali

po vsej Jugoslaviji, v Veliki Britaniji, ZDA, na Švedskem, Danskem, v Nemčiji ... Dramo *Figurae Veneris Historiae* je napisal po naročilu SNG Drama Ljubljana ob stoti obletnici prve svetovne vojne. Stefanovski je pri pisanju drame izhajal iz dela zdravnika in seksologa Magnusa Hirschfelda: *Nravstvena zgodovina svetovne vojne*, v kateri Hirschfeld govori o nemoralni zgodovini prve svetovne vojne. Letos je stodeseta obletnica prve svetovne vojne.

Deset let je minilo od takrat, ko je bila drama napisana. In v svetu se še vedno, morda žal še v večjem obsegu zrcali to, o čemer je pisal Stefanovski – vedno več je vojnih žarišč, ljudje pa se iz zgodovine nismo naučili ničesar. Drama *Figurae Veneris Historiae* ostaja aktualna, ne samo zaradi večne teme vojne, vendar tudi zaradi družbene klime, ki jo ta prinaša – ko ljudje ne vemo več, čemu sploh lahko verjamemo, na katero stran naj se postavimo, ko nas je zmanipulirati lažje kot kadarkoli prej ... Naučili smo se živeti v kaosu in ko se svet enkrat vsaj za trenutek umiri, ne znamo več živeti. In o tem govorijo tudi liki v drami. Kdaj se začnemo zavedati tega, da znamo živeti samo v razdejanju?

*VDOVA: In potem se je vojna končala. In počutila sem se kot ščurek, ki ga je ujel snop luči. Med vojno je imela vsaka dejavnost določen smoter. Življenje je imelo smisel.*

Drama je fragmentarna, ekspresionistična v svojih hitrih prizorih, ki so kot drobci, vtisi, trenutki ujeti v besede. V tej hitrosti je vpisan občutek vojnega stanja – sploh ne vemo, kje začnemo in kje končamo, vse so le hipni vtisi, ki jih ne moremo zadržati, nemoramo se jih oprijeti, ker so se v trenutku, ko so se začeli, že izgubili. In ko se te hitri prizori za trenutek ustavijo, morda za trenutek lahko zaslišimo tišino in začutimo praznino. Otopelost. Prizori zbežijo, mi pa ostanemo. In ko, po vseh trenutkih, ki so nam ušli, ostanemo tu, smo izčrpani, utrujeni. Izžeta telesa in izpraznjene misli. Če se ustavijo, bodo morda končno videla sebe. Ali pa koga, ki jih bo spomnil na to, kar so včasih bila.

*KAZNJENEC: Oče, si prišel pome? Tukaj sem! Postreljaj nadme svoje puščice, udari me s svojo roko, zlomi me s svojo jezo. Poglej me! Bolan sem. Prekril si me z gnojnimi ranami. Ves sem skrivenčen in zgerizen. Ne prijatelji ne sosodje mi ne bodo prišli blizu. Moje svete rane so se odprle na telesu človeštva.*

Liki brez imen, ki so hkrati nihče in hkrati vsi. Liki so poimenovani samo z družbenim statusom in prav to jim vzame njihovo zasebnost, intimo, hkrati pa jih postavi v širšo družbeno sliko, zajame večjo skupino ljudi. Torej - hkrati razčlovečenje in posebljenje večje skupine ljudi. In skozi te like, skozi te posameznike, ki so hkrati cela družba, se počasi izrišejo zgodbice, ki nam jih te posamezniki skozi slike prizorov skušajo povedati.

Individuumu je kar na enkrat odvzeto zasebno – najintimnejši človeški izraz, spolnost, kar naenkrat postane javna. Ljudje, ki so na voljo vsem - telesa, ki so na ogled celemu svetu.

*Figurae Veneris Historiae.* Seksualni priročnik in zgodovina. Seksualni položaj in položaj v katerem se posamezniki znajdemo v določenem trenutku v času, v vojni. In kaj imata skupnega eros in destrukcija? Seks in občutek panike? Morda kratek občutek v telesu. Trenutek, v katerem zgubimo nadzor nad samim sabo. Kratek krč, ki zajame telo in ga potem pusti izpraznjenega, morda za trenutek olajšanega. Delovanje mišic. Val adrenalina. Neprostopvoljna telesna aktivnost. Spremenjeno stanje zavesti. Hipnoza. Intimno postane javno. Posameznikovo telo ni več njegovo, ampak je kar naenkrat od vseh. Vsak si ga lahko ogleda, vsak si ga lahko vzame. Zakaj bi to dopustili? Morda, je to edini trenutek, v katerem lahko spet za trenutek začutimo samega sebe. Ko lahko za trenutek pozabimo na ves hrup okoli nas in se ne sprašujemo, kakšno razdejanje še prihaja. Kdaj se bomo spet izgubili?

Zaradi nenehne sence smrti, strahu, dvomljivosti vsega in negotove prihodnosti se je v ljudeh ustvaril občutek, da je mogoče zadovoljiti samo čute. Vojna je uničila načrte, ideje, ideale, ostal je samo sedanji trenutek, užitek v trenutku, iskanje pozabe vseh problemov, vse bede vsakdanjosti. (Dominkuš 17)

Skozi dramo opazujemo čas pred, med in po vojni. Javno in intimno. In vidimo, kako svet počasi razpada. Kako se liki počasi krhajo. Kako se linije počasi lomijo. Morda kdo od njih sploh ne bo zdržal do konca. Kako se histerija počasi spreminja v otopelost. Kako se dotiki počasi spreminjajo v razdalje. Bordeli v domače spalnice. Vojne fronte v domače kuhinje. Kako tekst, prizori in liki počasi bežijo v druge svetove. V svoje svetove. V tišino. Praznino. Kaj bo sploh še ostalo, če bomo vse uničili?

*MAGNUS: Med to tišino se bodo potrgala še zadnja nežna vlakna mojega srca.*

LITERATURA:

- Dominkuš, Darja. »Posiljena Evropa.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* letn. XCIV, št. 4, 2014/2015, str. 14 – 18.
- Dominkuš, Darja. »Intervju z Goranom Stefanovskim.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* letn. XCIV, št. 4, 2014/2015, str. 6 – 13.
- Stefanovski, Goran. »Figurae Veneris Historiae.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. XCIV, št. 4, 2014/2015, str. 38 - 59.

### 13. Zaključek

Praktična dramaturgija ni le iskanje teoretske podlage, da bi se kasneje lahko zgodila uprizoritev. Dramaturgija je iskanje novega jezika, s katerim lahko govorimo o določeni vsebini, je iskanje prevoda zapisanih besed v odrsko govorico, je možnost, da nezapisanemu damo besedo, iskanje nasprotij in stičnih točk, poslušanje govora in tišine. Iskanje prostora, da bi, ko gledalci vstopijo v dvorano, nekaj začutili in da bi, ko dvorano zapustijo, nekaj odnesli s seboj. Da bi se prepoznali, razumeli, videli, slišali, si ustvarili mnenje, predvsem pa, da ne bi takoj pozabili.

*Figurae Veneris Historiae* je tekst, ki je nastal sto let po koncu prve svetovne vojne, govori pa o svetu, ki ga živimo še danes. Tekst, ki govori ne le o vojni, ampak o ljudeh, posameznikih, ki morajo v vojni živeti, preživeti. To je tekst, ki odpira možnost, da skozi kratke prizore, skozi intimne zgodbe lahko prepoznamo celo družbo. Tekst, ki govori o najbolj intimnih človeških trenutkih in o najširših svetovnih problemih. Tekst, ki nam v svoji hitrosti omogoči, da slišimo najtišje tišine.

Gledališki proces *Figurae Veneris Historiae* mi je, dramaturginji, predstavljal možnost za kreativnost, možnost za dramaturško ustvarjalnost, igranje s tekstom, iskanje razmerij, zaporedij in atmosfer, ki bi še bolj podprle vsebino ter sporočila, ki jih ponuja tekst Gorana Stefanovskega. To je tekst, ki govori o svetu, kakršnega živimo, zato ker se iz svoje zgodovine nismo naučili ničesar.

Ranljivi smo in slepo blodimo. Zgodovina nas je zlorabila, mnogokrat in v različnih položajih. *Figurae Veneris Historiae*. Ne smemo ji dopustiti, da to ponovi. (Stefanovski 59)

## »Epilog«

*VDOVA: In potem se je vojna končala. In počutila sem se kot ščurek, ki ga je ujel snop luči. Med vojno je imela vsaka dejavnost določen somter. Življenje je imelo smisel. Mir pa očitno ni vodil nikamor. Bil je antiklimaks. Pripravila sem se do nenaravno visoke stopnje razburjenja in drznosti. In potem sem se zgrudila. Počutila sem se umazano in izrabljeno.*

*Nastopil je čas za obup.*

(Stefanovski 55)

Hvala, gledališče, da sem pri tebi lahko našla svojo pot.



## 14. Literatura in viri

- Aleksijevič, Svetlana. *Vojna nima ženskega obraza*. Prev. J. Rebec. Novo mesto: Goga, 2020.
- Dobovšek, Zala. *Gledališče in vojna: uprizoritveni odzivi na vojne v 90. letih v nekdanji Jugoslaviji*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2022. (Knjižnica MGL, 180).
- Dominkuš, Darja. »Posiljena Evropa.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* letn. XCIV, št. 4, 2014/2015, str. 14–18.
- Dominkuš, Darja. »Intervju z Goranom Stefanovskim.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* letn. XCIV, št. 4, 2014/2015, str. 6–13.
- Hirschfeld, Magnus. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. XCIV, št. 4, 2014/2015, str. 19–21.
- Hirschfeld, Magnus in sodelavci. »Iz seksualne zgodovine velike vojne.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* letn. XCIV, št. 4, 2014/2015, str. 22–35.
- Jovanović, Dušan. *Zid, jezero in druge igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991.
- Lukan, Blaž. *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2001.
- Pavis, Petrice. *Gledališki slovar*. Prev. I. Lampret. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997. (Knjižnica MGL, 124).
- Pentek, Luna. »Jo slišite – tišino?« *Akademijski List* letn. XI, št. II/II, 2023/2024, str. 22–23.
- Pentek, Luna. »Mi – figure v rokah zgodovine.« *Akademijski List* letn. XI, št. II/II, 2023/2024, str. 24–25.
- Repovž, Grega. »Ženska.« *Mladina, posebna številka – zgodovina (Poželenje)*, 2023, str. 10–12.
- Sajko, Ivana. *K norosti (in revoluciji): branje*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2009. (Knjižnica MGL, 150)
- Schnurr, Maria-Eva. »Kdo je pri seksu spodaj?« *Mladina, posebna številka – zgodovina (Poželenje)*, 2023, str. 10–12.
- Stefanovski, Goran. »Figurae Veneris Historiae.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. XCIV, št. 4, 2014/2015, str. 38–59.
- Turner, Cathy; Behrndt, Synne. *Dramaturgija in predstava*. Prev. E. Mahkovic. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2007. (Knjižnica MGL, 155).

**IZJAVA O AVTORSTVU**  
**diplomskega dela**

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je diplomsko delo *Dramaturški proces na primeru uprizoritve Figurae Veneris Historiae* rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum:

Podpis: