

MLAFADINNO  
ONENIDJIM  
CZ/ZZ

# LJUBIMKI



# Sezona 2022/2023

## Uprizoritev 2

- 2 Kazalo
- 2 Zasedba
- 4 Milan Ramšak Marković: *Ta roman ne zašije, ampak razpara in ostane pri tem.* Pogovor z Nino Ramšak Marković
- 6 Milan Ramšak Marković: *O ljubezni in razredu*
- 8 Ula Tališa Pollak: »ali poznate to lepo deželo z njenimi dolinami in hribi?«
- 10 Ula Tališa Pollak: *Elfriede Jelinek in njena »estetika besa«*

Naslov izvirnika: *Die Liebhaberinnen*  
Po prevodu Slava Šerca  
priređil Milan Ramšak Marković

Režija: Nina Ramšak Marković

Zasedba:

Primož Bezjak  
Daša Doberšek  
Boris Kos  
Anja Novak  
Ivan Peternelj  
Romana Šalehar  
Stane Tomazin  
Miranda Trnjanin k. g.  
Lara Vouk k. g.

Dramaturgija: Milan Ramšak Marković  
Scenografija: Igor Vasiljev  
Kostumografija: Maja Mirković  
Glasba in oblikovanje zvoka: Drago Ivanuša  
Lektorica: Mateja Dermelj  
Oblikovanje svetlobe: Andrej Hajdinjak  
Oblikovanje maske: Nathalie Horvat  
Asistentka dramaturgije (študijsko): Ula Tališa Pollak  
Vodji predstave: Jera Topolovec/Urša Červ

Imetnica avtorskih pravic za uprizarjanje romana je založba  
ROWOHLT VERLAG GMBH – Theater Verlag.

Zahvaljujemo se Damjani Černe.

Premiera: 11. 02. 2023,  
spodnja dvorana Slovenskega mladinskega gledališča

Lučna mojstra: Matjaž Brišar, David Cvelbar  
Tonski mojstri: Sven Horvat, Marijan Sajovic, Silvo Zupančič  
Video tehnik: Dušan Ojdanič  
Garderoberki: Andreja Kovač, Slavica Janošević  
Izdelava korzeta: Katarina Škaper  
Maskerka in frizerka: Nathalie Horvat  
Rekviziter: Dare Kragelj  
Odrski mojster: Boris Prevec  
Odrski delavci: Tadej Čaušević, Tine Mazalović, Mitja Strašek  
Ključavničar: Sandi Mikluž  
Mizar: Boštjan Kim  
Izdelava scenografije: delavnice Slovenskega mladinskega gledališča  
Ekonom: Ivan Šikora  
Čistilki: Naila Jamaković, Zdenka Žigman

2022/2023  
KAZALO  
2022/2023  
KAZALO

Elfriede Jelinek



Anja Novak

# LJUBIMKI



Lara Vouk

MLFADINENO ZIZ ONENIDJTM

# Ta roman ne zašije, ampak razpara in ostane pri tem

## Pogovor z režiserko Nino Ramšak Marković

**MILAN:** Se spomniš, kako si se počutila, ko si prvič prebrala roman, pa kdaj in zakaj si se odločila, da ga postaviš na oder?

**NINA:** To je bilo že pred nekaj leti. Najprej mi je šlo vse zelo na živce, ker nekako nisem mogla sprejeti tega surovega jezika, ki te ves čas odbija in drži na distanci. Hkrati pa ti ne dopusti nobenega sočutja do likov in do tega, kar se z njimi dogaja, predvsem z osrednjima junakinjama. Želja, da bi to distanco premostil, v tebi zbudi nelagodje, ko pa se prebiješ do neke točke v romanu, ko to distanco sprejmeš oziroma je dovolj »pojéš«, ravno to pusti najmočnejši vtis. Sama sem se zelo čustveno odzvala, in to niti ne s sočutjem do likov; na neki točki, ko roman bereš, se pač zaveš, da si sam aktiven udeleženec pri »proizvajanju« usode teh ljudi, ki so nekje drugje, daleč stran. Hkrati pa, medtem ko roman bereš, ne moreš narediti absolutno nič, da bi si ta občutek omilil ali da bi ti bilo lažje, in to je zelo frustrirajoče. Dojameš, da ti dve ženski do vsega, kar delata, čutita totalno strast, strast do življenja, boljšega življenja. Da to nista pasivni lutki, vrženi v patriarhalni stroj, ki ju zmelje, ampak nenehno udejanjata željo po pobegu, in da bi se ti v njuni situaciji v najboljšem primeru odzval enako. In nepravilnost tega, da sediš tu in bereš roman, medtem ko ta trenutek nekdo drug doživlja njuno usodo samo zato, ker si ti rojen v drugem okolju oziroma je nekdo drug rojen v tistem okolju ravno zaradi tega, ker si ti rojen v tem. To je nekaj zelo brutalnega, nerazrešljivega, krutega, ampak

hkrati ravno zato resničnega. In občutek, da si v stiku z resnico, potem potencialno postane nekaj afirmativnega, kot gorivo za željo, da bi nekaj spremenil. Roman ti zada nekakšno rano, odpre ti rano, ki je potem tukaj, ti pa se moraš soočiti s tem, kaj boš z njo naredil. Zacelila se bo, v vsakem primeru se bo, ampak že sam proces celjenja te usmeri k ozaveščenju o tvojem lastnem položaju v tistem trenutku. Je pa res, da moraš roman prebrati do konca, in mislim, da moraš biti nagnjen k temu, da pristajaš na to avtoričino igro. Mislim celo, da najbolj učinkuje ravno na ljudi, ki jih roman odbija; po drugi strani pa ga, če te ne pritegne in te samo odbija, pač odložiš in nehaš brati. In to je tudi eden glavnih izzivov pri prenosu na oder: kako prisiliti gledalce, da ostanejo do konca in pač »pojejo« to, kar si jim pripravil, ravno s pomočjo podobnega, čeprav nekoliko preoblikovanega principa kot avtorica v romanu v odnosu do bralca.

**MILAN:** Všeč mi je ta izraz, »rana«, ker me spomni na to, da sem imel med branjem romana občutek, da v mojem doživljanju resničnosti nastajajo razpoke – to se mi pogosto dogaja, zlasti kadar berem dobro teorijo: da se bodisi pojavijo praznine, razpoke v resničnosti, ali pa preprosto lahko vidim tiste, ki so tu od nekdanj ... Vsekakor pa te razpoke potem za zmeraj ostanejo z mano. To je mehanizem, ki se mi zdi zelo koristen za način, kako razmišljamo o resničnosti. Tu morda niti ni najbolj pomembno, koliko je kdo ideološko blizu temu, kar ponuja Jelinek, ampak koliko je

svoja stališča pripravljen postaviti pod vprašaj.

**NINA:** Ja, ta roman človeka, če bi se izrazila s šiviljsko metaforo, ne zašije, ampak ga razpara in ostane pri tem.

**MILAN:** Pa misliš, da je izkušnja, o kateri govoriš, pogojena s spolom, z drugimi besedami, da je bliže ženskam? Oziroma preprosto, ali roman *Ljubimki*, glede na to, da ga je napisala ženska in da sta glavni junakinji ženski, bereš kot ženski roman, žensko književnost? Ali predstavo, ki jo delamo, vidiš kot žensko predstavo?

**NINA:** Vprašanje ženske in njenega položaja v družbi je definitivno ena izmed glavnih tem, ki jih avtorica v romanu obravnava, ampak ne bi mogla reči, da je to osnovna tema, vsaj na videz ne; je bolj nekakšen stranski produkt, ki se v romanu prikrađa kot po naključju. Sama vsebina sicer govori o usodi dveh protagonistk in o usodi njunih teles, a Jelinek v načinu, kako vzpostavi strukturo družbenih odnosov, zelo pazi, da oba spola obravnava enako. To je družba, v kateri je ženska v absolutno slabšem položaju kot moški, gre za radikaliziran patriarhat, vendar so tako ženske kot moški odgovorni za reproduciranje patriarhalnih razmerij, ki ženskam nikakor niso v prid. Tako v prvem planu ni boj med spoloma, ampak avtorica na vse družbene odnose gleda skozi prizmo tržne vrednosti. Vse je na trgu dela in ima svojo ceno, in v tej luči sta si spola enakovredna. Ker pa je to hermetično zaprt sistem in so znotraj njega ženske, še posebej revne ženske, na dnu prehranjevalne

verige, zanje ni izhoda. Hierarhično razmerje med spoloma je nespremenljivo, lahko bi že skoraj rekli, da je obravnavano kot naravno dejstvo. Tako se mi zdi, da je drža, ki jo zavzame Jelinek, pametna, da *at the end of the day* govori o strukturi in družbenih razmerjih in ima na prvi pogled enak odnos do moških in žensk, do ženskega telesa, ženske želje. Oboji, moški in ženske, s svojo zgodbo služijo kot funkcija, kot kolesje znotraj sistema, ki ga vzpostavi. In da ta sistem nemoteno funkcionira, potrebuje vse ravni, celotno kolesje. Seveda pod površjem govori o življenju žensk v naši družbi. Zdi se mi pa tudi, da izraz »ženska predstava« ž vnaprej označuje pogled na svet z ženskega očišča, Jelinek pa, kljub temu da je ženska, absolutno ne zavzema a priori ženske perspektive oziroma česar koli takšnega, zaradi česar bi njenim delom lahko pripisali oznako »ženska literatura«.

**MILAN:** To te deloma sprašujem tudi zaradi tistega, kar nama je rekel neki mladi kolega, s katerim sva se pred kratkim pogovarjala, verjetno se spomniš, in sicer da je med študentkami AGRFT pogosta teza, da noben moški ni sposoben povedati ženske zgodbe. To je mogoče celo res, mogoče pa ne, ampak dejstvo je, da se v gledališču velikokrat ukvarjamo z usodami ljudi, ki so strukturno daleč od nas in o izkušnjah katerih v resnici vemo zelo malo. Zanima me, kako je Jelinek preseгла ta problem in kako si se z njim ukvarjala ti, ko si delala predstavo.

**NINA:** Ja, definitivno se mi ne moremo identificirati s paulo in brigitte, ker sta to ženski v zelo zelo revnem, neizobraženem okolju, na dnu celotnega sistema, ki ga Jelinek vzpostavi. Vendar se ne ukvarja neposredno z njuno revščino, prav tako ne problematizira, kako je do tega prišlo in kakšen ta položaj je, ampak je v prvem planu ideologija romantične ljubezni, ki pa jo gledamo skozi našo prizmo. To je skupna točka, saj ideologijo ljubezni problematizira kot nekaj, kar mi, ki nismo ti ljudje, razumemo kot nekaj univerzalno človeškega in nekaj, kar nam pripada, ali pa kot nekaj, kar imamo za naravno. Okolje, o katerem piše Jelinek, tudi ni njeno, ampak se ga loteva ravno prek tega, kako mi, ki to beremo oziroma gledamo, skozi prizmo našega razreda razumemo idejo ljubezni, in prek posledic, ki jih to razumevanje prinaša. Jelinek ta problem po mojem reši tako, da zgodbe o revnih ljudeh ne pripoveduje v prvi osebi ali kot zgodbe o nekom drugem, ampak te ženske, te ljudi vzame bolj kot učni primer za publiko srednjega razreda *tukaj*. Se pravi, da ne išče partikularnosti teh oseb, kar bi nam a priori vzbudilo sočutje, ampak so liki in dogajanje namenjeni prikazu širše slike, problematiziranju celotnega sistema, ki takšne vzorce reproducira. In zaradi te distance – ker jih uporablja kot primer za posledico naših prepričanj – pride potem do poistovetenja ali ozaveščenja o našem lastnem, no, o naših lastnih stališčih ali prepričanjih.

**MILAN:** Je to pri tebi kako vplivalo na načrtovanje dela pri predstavi? Kako bistveno je bilo zate, da pustiš prazen prostor za to, kar bo nastalo med delom z igralci, koliko pa, da vse določiš vnaprej in čim bolj dokončno?

**NINA:** Načeloma nisem ravno zagovornica tega, da zasedeš igralca, ki je po videzu najbolj ustrezen oziroma na prvi pogled očitna izbira, ampak dam dosti več na tip igre, prezence in na občutek, ki ga imam na začetku procesa o določeni vlogi. Potem pa v dialogu z igralcem nastaja lik, v katerega igralec tudi sam vnaša določene značilnosti, vse skupaj pa potem tvori končno podobo. Pri tem projektu pa je bila situacija vseeno bolj specifična, ker smo zaradi tega, kako smo na samem začetku koncipirali gledališki jezik, že vnaprej zasedli igralce, ki so malo bolj »filmsko« ustrežni, oziroma je bil njihov videz pomembnejši argument, kot je sicer. Je pa definitivno zelo pomembno omogočiti prostor za dinamiko v skupini, za soigro in kolektivno oblikovanje končnega izraza. Vsekakor to vse do neke mere predvidiš in načrtuješ, vsaj približno, vseeno pa še vedno ostane ogromno praznega prostora, ki se zapolni med delom z igralci. In potem mogoče tudi spremeni tvojo osnovno smer.

**MILAN:** Kaj najbolj pogrešaš, kadar greš v gledališče kot gledalka?

**NINA:** Največkrat pogrešam občutek, da so ustvarjalci nekako »pametnejši« od mene, na tak dober način. Da so razmišljali o mojem odzivu in jim je ravno zato uspelo, da so me preslepili ali *nadmudrili* ... ali ...

**MILAN:** Presenetili?

**NINA:** Ja, pa ne samo presenetili v smislu šoka kot takega. Ful obožujem ta filing, da v nekem trenutku dojamem, da so razmišljali o tem, kako jaz kot gledalka to gledam, in da so v dialogu z mano – kar pa ni samo vzbujanje določenih čustvenih odzivov kot takih – oziroma da me ne obravnavajo kot neumno ali kot otroka. Pametna manipulacija. Da obstaja povabilo k igri. Pa še, da predstave včasih – no, kadar ni treba – same sebe ne bi jemale tako resno. Pogrešam tudi dobro komedijo.

**MILAN:** Zakaj pa, misliš, v gledališču za odrasle ni več dobrih komedij?

**NINA:** Ha, po mojem predvsem zato, ker je komedija zelo zahtevna. Jaz jo obožujem, ampak delati komedijo ali nekomedijo se mi zdi velika razlika. Nikakor se ne strinjam z mnenjem, da je komedija »nižji« žanr ali da je a priori primitivna, saj pri nizanju gegov in for, ki so že del apropiiranega kulturnega imaginarija, ne gre za umetnost komedije. Kar me pri dobri komediji zanima, je, da ima vsaka stvar na svetu svojo smešno plat in se nam zato ni treba omejiti na določene teme, ki naj bi spadale v svet komedije, ker so transgresivne ali banalne. In zato je po mojem zahtevnejša, čeprav se da na vsako temo in vsako zgodbo pogledati s komične plati, ta ne dopušča »praznega prostora«. Predstava, ki ni smešna, ga dopušča veliko več. S puščico moraš zadeti tarčo, in ko ti to uspe, je smešno. Poleg tega je

vsakič, ko delaš komedijo, drugače, povezano z okoliščinami, ne moreš reciklirati starih idej ali poetike. Ker je vse tako specifično, tako v materialnem pogledu kot tudi v odvisnosti od konteksta in publike. In potem deluje ali pa ne – vmes pa je zelo tenka meja. Zapovrh je komedija lahko najbolj političen žanr, saj lahko deluje kot trojanski konj, kar je včasih edini način za osvajanje teritorija.

**MILAN:** Za konec mi povej še, ali se imaš za romantično in ali *Ljubimki* vidiš kot problematiziranje romantične ljubezni na splošno.

**NINA:** Sama mislim, da besedilo problematizira bolj določeno razumevanje definicije ljubezni, ki je bližja nam in jo dojemamo kot univerzalno. Seveda ljubezen obstaja povsod in v vseh segmentih družbe, a Jelinek detektira ravno načine, kako se ljubezen prakticira v odnosu do vseh drugih segmentov družbe. V svetu, ki ga razkriva v romanu, so vsi odnosi tako močno tržno obarvani oziroma vpeti v tržni sistem, da je vse, kar ljudje poskušajo – sicer na različne načine –, strategija preživetja. To je stanje, ko si čisto stisnjen v kot in ko se osredotočaš le na golo preživetje – stanje totalnega krča. Iz njega je pogled na romantično ljubezen čisto drugačen od našega, prioritete in strategije so drugačne. To lahko učinkuje šokantno, ampak hkrati tako – no, vsaj name je –, da se začneš spraševati, kaj romantična ljubezen sploh je, in ob tej razliki v pojmovanju ljubezni med mano in osebami iz romana se zaveš vseh razsežnosti privilegija romantične ljubezni.

**MILAN:** Je v načinu, kako o ljubezni razmišljamo danes, prostor za dvoumnost?

**NINA:** Upam, da je, nujno. Vsaj pri nas, ki si to lahko privoščimo.

# O LJUBEZNI IN RAZREDDU

Roman Elfriede Jelinek je brutalna, hladna in obenem izjemno duhovita presečna analiza razrednih odnosov in odnosov med spoloma v srednjeevropski družbi, napisan v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Vsekakor ne gre za prvi niti za najbolj znani roman, katerega junakinje so ženske z družbenega roba, delavke in vaščanke, njegova specifičnost pa je, da se ob obilju nasilja (tako strukturnega kot neposrednega) zdi, kot da avtorici ni bilo do tega, da bi like razdelila na žrtve in rablje – na tiste, ki zaslužijo naše sočutje ali obsodbo. V *Ljubimkah* sta patriarhat in kapitalizem (nasilje) tako normalizirana, da bralec ne dobi nikakršne možnosti za beg s pomočjo sočutja ali občutka skupnosti. Čeprav se ta zgodba dogaja ne tako davno in čisto blizu, mogoče v neki vasi na drugi strani meje z Avstrijo, nam ta strategija Elfriede Jelinek odvzema možnost, da bi naredili to, kar imamo najraje, ko se v umetnosti srečamo s težko usodo nekaterih junakov: da trpimo skupaj z njimi. Prvi razlog za to je, da

prava tarča avtoričine kritike niti niso konkretni nasilneži (moški, kapitalisti itd.), temveč sama *predstava o romantični ljubezni* kot metoda za ideološko normalizacijo strukture, ki to nasilje omogoča in, še več, zahteva.

Če obstaja del človekove izkušnje, za katerega se zdi, da se razteza prek vseh meridianov ter ideoloških, razrednih, medspolnih in kulturnih razlik, potem je to romantična ljubezen. Zdi se, da gre za univerzalno, vsem lastno občutje, ki je bilo od nekdanj z nami. Ne le da ljubezen govori o tem, kaj pomeni biti človek, temveč tudi o tem, kakšen svet si delimo, mi, ljudje. Na prvi pogled se zdi, da zgodovina umetnosti podpira predstavo o romantični ljubezni kot o temeljnem človeškem občutju. Že v klasičnih besedilih zaradi ljubezni (ki jo pošiljajo bogovi) naši junaki in junakinje trpijo, izgubljajo glavo, v želji, da bi začeli novo življenje, so pripravljeni zapustiti vse, pa tudi ubiti sebe in druge, delajo usodne napake, začene vojne ... Za razliko

od »resnih« žanrov nam tradicija komedije prek likov dveh razredov, s katerimi se ukvarja, razkriva drugačen, dvojen pogled na ljubezen. Še od klasične komedije (zlasti v rimski tradiciji) so mladi pripadniki višjih slojev tu, da se borijo za izpolnitev svojih romantičnih sanj, njihovi slugi, pomočniki, pa bi si radi le napolnili trebuh s hrano in vinom ali se zabavali. Ne le da se sužnji ne borijo za ljubezen – praviloma jim ni niti jasno, zakaj bi kdo tvegala dober položaj ali celo življenje zaradi takšne neumnosti. Sluge in sužnji sploh niso duhovna bitja in tako niso zmožni občutiti tega tako velikega, univerzalnega človeškega čustva. Mislijo samo na hrano, ujeti so v okove *materialnega* – in to se nam zdi smešno.

Videti je, da romantična ljubezen prav zares od nekdanj oblikuje naš svet, vendar nam (kakor nas uči komedija) hkrati razkriva, kdo je iz tega sveta *izključen*. Če se nam zdi, da so danes stvari drugačne, je to samo zato, ker tisti, ki so

## 7 LJUBIMKI 7

izključeni danes, niso izključeni le iz materialnega sveta (sveta kulture, potrošnje, administracije ...), temveč predvsem iz njegove *reprezentacije*. Moj priljubljeni primer za ta ideološki konstrukt, ki buržoazno idejo ljubezni enači s človečnostjo samo (in eden mojih najljubših filmov), je romantična komedija *Love Actually* (*Pravzaprav ljubezen*, 2003), v kateri pred ljubeznijo ni varen nihče. Srednjerazredno dojemanje ljubezni zaobjema celotno našo resničnost, tako da so vsi, od zaljubljenega fantiča, ki je ostal brez mame, do mladega premierja Združenega kraljestva (Tonyja Blaira), ki ga igra neskončno očarljivi Hugh Grant, združeni v tej dirki za izpolnitev ljubezenskih sanj. Vsakič, ko gledam ta film, zadnje pol ure, ko se začne vsesplošna dirka za ljubeznijo, pospremljena z (v dokumentarnem slogu posnetimi) objemi različnih ljudi, ki se znova snidejo na letališču, jokam od ganotja. Film se seveda konča srečno in videti je, da so edini, ki v tem občem slavju ljubezni in človeškosti za časa božičnih praznikov v Londonu niso udeleženi, sto tisoči iraških otrok, umrlih v protizakoniti vojni, ki je prav po zaslugi manipulacij vojnega zločinca, viteza Združenega kraljestva Tonyja Blaira, premiero doživela istega leta, le šest mesecev pred premiero filma.

Romantična ljubezen danes seveda ni videti tako kot v ljubezenskih romanih, ki jih prebirata junakinji *Ljubimk* paula in brigitte v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Danes mladi ne fantazirajo več o zakonu, ampak živijo različna odprta, poliamorična, alternativna ljubezenska razmerja ter v ospredje postavljajo svoje do zadnje podrobnosti preišljene in določene identitete in spolno usmerjenost. Lahko bi rekli, da v tem pogledu situaciji ne moreta biti bolj vsaksebi. Če pa pogledamo malo поблиže, bomo videli, da nas način, kako razmišljamo o ljubezni, danes pravzaprav še bolj korenito deli na tiste »zunaj« in one »znotraj« srednjerazrednega kulturnega prostora, ki si prizadeva za to, da bi predstavljal človeško skupnost nasploh. (Junakinji *Ljubimk* danes vsekakor ne bi pripadali skupini mladih, ki razmišljajo, kaj naj napišejo pod *pronouns* na Instagramu.) Če bi mi, pridni otroci srednjega razreda, skušali nekemu z družbenega roba, kot sta paula in brigitte, pojasniti svoje poglede na ljubezen, bi nas gledal, kakor da govorimo v drugem jeziku – kar bi najverjetneje tudi počeli, ker bi veliko uporabljali izraze, prevzete iz angleščine. Kakor

smo se pač lahko naučili iz izkušnje osemindesetega, alternativne ljubezenske prakse (drugačni modeli življenja in protikultura) kljub velikemu optimizmu in valu energije, ki so ju nosile s seboj, same po sebi nikoli niso bile zmožne prinesiti korenitih družbenih sprememb. Izkazalo se je, da je že sama ta zamisel (da se bo kapitalizem sesul, če bomo vsi šli drug z drugim v posteljo) *romantična* in da je bila brez velikih težav apropiirana. Ali, kakor rad citiram nekega svojega švedskega prijatelja: v Malmöju so vsi mladi poliamorični, dokler ne napoči trenutek, ko je treba vzeti stanovanjski kredit. To, kar naše poglede na ljubezen in romantiko pojasnjuje veliko bolje od naše morebitne poliamorije ali drugih alternativnih ljubezenskih praks, je lastništvo nepremičnin.

Napad na »romantiko«, kakor smo ga prebrali v romanu Elfriede Jelinek, se torej ne nanaša samo na ljubezen. Če sledimo njeni strategiji ukinitve sočutja, da bi ohranili »dovolj trezno« glavo in bi lahko videli strukturo, bi lahko na ta napad gledali tudi kot na materialistično kritiko »romantičnih« strategij v umetnosti, ki od nas zahtevajo, da se odzovemo predvsem in skoraj izključno s čustvi, in to takoj in zdaj. Ob vse globlji krizi, ki je predvsem kriza politične legitimnosti, smo priča potrebi, da bi na to situacijo odgovorili tudi na kulturnem polju, in tako zaznavamo vse več (romantičnih) poskusov sklicevati se na moralo, vzbuditi sočutje z določenim ogroženim družbenim slojem ali pokazati na nedoslednost deklariranih družbenih vrednot in vsakdanje prakse (npr. sprejete univerzalne človekove pravice in izkoriščanje delavcev). Videti je, kot bi obstajala potreba pojasniti, da je sistem skrenil in da se mora vrniti k vrednotam, ki (v okviru sistema, v katerem živimo) pravzaprav nikoli niso veljale. Prav tako, kot je romantična ljubezen – kolikor krepilen naj bi ta občutek že bil – pravzaprav dejavnik paulinega in brigittinega zaslužjenja, tudi romantični (nematerialni) boj, utemeljen na poskusu uresničenja ideje univerzalne človeškosti prek sočutja in moralnih zahtev, služi le temu, da bi se med predstavo bolje počutili – prav zato, da bi po njej stvari lahko ostale enake.

Naj še tako uživamo v pogumu, humorju in ostrini pisanja Elfriede Jelinek, je branje romana *Ljubimki* zelo neprijetna izkušnja, saj se ne moremo otresti občutka, da bo, celo ob tem, da so nam stvari že od samega začetka kristalno jasne, rešitev problema tokrat težja od tega, da zaradi naših junakinj, ki se jima očitno dogaja

krivica, preprosto potočimo solzo. To, kar je od prve strani vpisano v sam *jezik* romana, je dejstvo, da gre – če le obstaja kaj takega, kar nas vse zedinja (junakinji romana in nas, ki ju opazujemo) – potemtakem za to, da se v strukturi nasilja, ki jo gledamo (in živimo), vsi držimo svojih romantičnih predstav natanko zato, da bi opravičili dejstvo, da imamo v tej strukturi svoje mesto tudi sami.

Prevedla Tina Malič.

# »ali poznate to lepo deželo z njenimi dolinami in hribi?«<sup>1</sup>

## Normalizacija in racionalizacija družbene ideologije v miselnih vzorcih ženskih likov v romanu *Ljubimki*

V delu Elfriede Jelinek, še posebej v njenih gledaliških tekstih, je odnos med žensko in moškim tema, ki je vseskozi prisotna. To velja tudi za roman *Ljubimki*, ki je bil objavljen leta 1975 in je med drugim eno od najpogostejše citiranih del avtoričinega zgodnjega obdobja. Jelinek z neusmiljenim in jedkim jezikom razgalja, kar je v družbi potlačeno, tabuizirano in neizrekljivo. To doseže zlasti z načinom pisave – njeno poigravanje z jezikom kaže na družbeno ideologijo, ki se je zažrla vanj, kar se s pomočjo njegove dekonstrukcije nazorno pokaže, izjemno na primer tudi v *Ljubimkah*.

<sup>1</sup> Jelinek, Elfriede. *Ljubimki*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1996, str. 5.

Jelinek se pisanja loteva povsem intuitivno. Pravi, da ne sme veliko načrtovati, spraviti se mora v stanje, ko jo jezik prevzame, namesto da bi ga obvladovala ona. Njeno na videz razmeroma realistično pripovedovanje naj bi bilo zato privlačnejše za širše bralstvo. Vendar pa ta realizem »ni tradicionalno mimetičen, temveč je neke vrste ‚nad-oziriroma hiperrealizem‘, realizem iz zelo velike oddaljenosti«. <sup>2</sup> V svoje pisanje »ujame impulze iz resničnosti, ki rastejo v celoto«. <sup>3</sup> Skicira, hkrati pa je zelo natančna, morda bi njeno pisavo lahko še najbolje primerjali s karikaturjo, ki je hkrati skica, po drugi strani pa v določenih podrobnostih ujame bistvo človeka, in to bolje, kot bi ga realistična slika. Ujame nekaj, kar je na prvi pogled skrito, zakopano. V »razstavljanju resničnosti« pa ostaja distancirana, jedka in hladna. Njen agresivni jezik je pogosto ciničen, igriv in oster tudi do žensk in družbenopolitične resničnosti. Gre za nekakšen »opisovalni bes«, uporablja metodo satire, »ostri judovski humor in široko, baročno razbohotenje jezika«. <sup>4</sup> Emotivno od svoje bralke ali bralca zahteva veliko.

<sup>2</sup> Šlibar, Neva. »Stanovati v Goyevi zadnji sobi: zlobni pogled in zapletena poetika Elfriede Jelinek«. Spremljena beseda. *Ljubimki*. Elfriede Jelinek. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1996, str. 172.

<sup>3</sup> Toporišič, Tomaž, idr. »Oh, ta ženska je Sneguljčica.« *Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča*, št. 5, 2015, str. 6.

<sup>4</sup> Jelinek, Elfriede, idr. »Z glavo se zaletim v zid in izginem.« *Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj*, št. 3, 2005, str. 76.

Pri *Ljubimkah* ubere zanimiv pripovedovalski pristop, saj dogajanje in like po eni strani opisuje distancirano in skorajda znanstveno, na prvi pogled objektivno, vendar pa, ko to najmanj pričakujemo, skozi posamezne besede in povezave, konotacije udari zelo jasen in oster subjektivni komentar. Med preproste, šolske stavke, ki pogosto vsebujejo že kar preveč pridevnikov s pozitivnimi konotacijami, se nenadoma vrinejo zelo kompleksne stavčne strukture. Včasih se morda zdi, da je avtorica do svojih likov vzvišena, vendar gre v resnici le za zelo natančno analizo položaja, pri čemer s pomočjo spretnega jezikovnega eksperimentiranja prikaže, kako je razmišljanje samih likov pripeljalo do določenih odločitev in situacij – tako torej le odlikava prevladujočo ideologijo njihove (naše) sedanosti, to se pravi patriarhata in kapitalizma, v načinu razmišljanja, logiki likov, predvsem ženskih. Bralcu ponuja nekakšno voajersko pozicijo, distanciranost pa mu onemogoča vživetje in poistovetenje z liki.

Avtorica v svojo pisavo vstavlja tudi »cinične, jezne, komične, pogosto samozasmehovalne, sramežljive in spogledljive« komentarje. <sup>5</sup> Njena dela je zelo zahtevno uprizarjati, predvsem zaradi virtuoznega jezika. Zelo je osredotočena

<sup>5</sup> Honegger, Gitta. »Eurydice Writes.« *Performing Arts Journal*, št. 115, 2017, str. 69.



nanj, zlasti na njegov zven, kar je pogosto težko prevesti – jezik je glavni akter njenih tekstov. Kot pravi Gerda Poschmann, »Jelinek izvede radikalno osamosvajanje jezika«. <sup>6</sup> K pretanjenemu čutu za zvočno podobo jezika je verjetno pripomogla njena glasbena izobrazba. Uporablja vrsto skritih citatov, besednih sopomenov in podpomenov, fraz, rekov, kontrapunktov, kar bralcu odpira polje asociacij in podtekstov. Gre za neko vrsto »jezikovne kompozicije«. <sup>7</sup>

**J**elinek s tehniko kolaža in montažo citatov odpira prostor za vdore popularne kulture, novinarskega žargona, reklam in pogrošnih romanov. <sup>8</sup> S tem jezik razgradi in pokaže miselne in čustvene vzorce svojih likov. Dopusča vdore »absurdnosti in družbenih klišejev«, ki prevladujejo v družbi. Vse to ima za »kolektivno nezavedno našega časa«. Z montažo in ponavljanji pusti jeziku, da govori sam. Z »jezikovnim bičanjem«, kot to poimenuje, pa ga prisili, da razkrije skrito ideologijo, ki jo nosi v sebi – »če se resnica ne razodene prostovoljno, jo je potrebno povedati proti svoji volji«. <sup>9</sup>

**J**ezik v njenih delih razodeva višjo notranjo resničnost, kot so jo zmožne videti osebe same – to lahko vidimo pri pripovedovalcu, ki pogosto napoveduje posledice dejanj in odločitev ali pa pojasni motivacije posameznih oseb, ki se jih same morda niti ne zavedajo. Sam govor oseb je onkraj psihologije, je neavtentičen in ločen od njihovega telesa – telo in govor sta si pogosto celo v nasprotju. <sup>10</sup> paula in brigitte, pa tudi druge osebe so nam odtujene, težko se poistovetimo z njimi, ker jim Jelinek odvzema psihološko kompleksnost in večplastnost – prikaže jih dvodimenzionalno, skoraj stereotipno, saj je, kot pravi, ne zanimajo individualne usode, ampak nosilci tipov in prototipov. Poleg tega, da so dvodimenzionalne, tudi pripovedovalec do njih ni ravno sočuten, kar še preprečuje identifikacijo z njimi. »Moje osebe [...] vedno govorijo in govorijo o vsem, nepretrgano bruhajo iz sebe resničnosti, ki jih psihološko pravilno zastavljena figura nikoli ne bi mogla izustiti.« <sup>11</sup> A hkrati se teh resničnosti, ki so napolnjene s prevladujočo družbeno ideologijo, ne zaveda nobena od oseb; zaveda se jih pripovedovalec in morda bralka oziroma bralec.

**J**elinek pravi, da ne snuje utopije, ampak do skrajnosti analizira tisto, kar je skrito. Prikrite mehanizme delovanja naše družbe naredi vidne, razkrije jih in jim da resnično podobo. Tako je tudi v *Ljubimkah* ena od glavnih tem odčaranje ljubezni. Ženske so »porabnice trivialnih mitov o ženskah,

ki jih ustvarja pogrošna literatura«. <sup>12</sup> Ljubezen pa je v resnici podvržena trgu in blagovni menjavi, lastniškim in oblastniškim razmerjem. Tako avtorica spremne besede k slovenski izdaji prevoda iz leta 1996 Neva Šlibar pojasni, kako se je Jelinek v romanu poigravala z besedo *die Liebhaberinnen*, ki jo razstavi na *lieb-haben* oziroma *lieben-haben*, kar pomeni ljubiti in imeti, posedovati. Zato tudi seksualnost ni polje človekove svobode, ni stvar, ki prehaja individualne in družbene omejitve, ampak je odvisna od socialnega in družbenega položaja. Ljudje ostajajo blago – »mož je lastnik, gospodar in upravljalec svoje žene«. Seks je akt moči, nadvlade in zlorabe. <sup>13</sup> paula si želi boljšega življenja in nekaj časa celo kaže, kot da ji bo to uspelo. Na koncu pa »ljubezen« (ki jo zagleda v erichu) izniči možnost, da bi se izučila za šiviljo in odšla iz vasi. Idealizirane ljubezni si želi, ni pa še spregledala njene prave podobe, hkrati pa je ljubezen tista, ki jo poganja naprej, ki ji omogoča, da preživi vse, kar se ji zgodi. Imela je možnost, da bi se rešila svojega represivnega okolja (vsaj začasno, dokler ne bi ugotovila, da tam, kamor bi prišla, vladajo enaki zakoni patriarhata in trga), napredovala bi za eno stopničko. Prišla bi do tja, kjer brigitte začne. brigitte boljše življenje »uzre« v heinzu, no, v njegovem boljšem družbenem in socialnem položaju. brigitte se, drugače od paule, na neki ravni morda celo zaveda, da je ljubezen, kakršna je opisana v romanih, v resnici v funkciji trga. Ona sama ljubezen izrablja, da bi izboljšala svoj družbeni in socialni položaj. Idealizacijo ljubezni in stavke iz pogrošnih romanov uporablja predvsem pri prepričevanju, zapeljevanju heinza.

**V** *Ljubimkah* gre za dvojno brezpravnost žensk – socialno in spolno. Avtorica razgalja patriarhat in pokaže podrejeno vlogo žensk v družbi, njihovo ekonomsko in socialno odvisnost od moškega ter žensko seksualnost in njeno zlorabo. <sup>14</sup> Žensko telo je popolnoma podrejeno moškemu, namenjeno je nudenju užitka in reprodukciji, je blago z menjalno vrednostjo. Moški pa ne razpolaga samo z ženskim telesom, temveč tudi z njenim delom. Jelinek poudarja družbeno-ekonomski položaj likov, ki so zaradi njega vnaprej zaznamovani. Kako zelo so ujeti v vzorce patriarhalnega in tržnega mišljenja, lahko vidimo, ko nam pripovedovalec razgrinja njihov »miselni tok«, logiko. Podobo ženskosti, način mišljenja, ki ju proizvajajo patriarhat, pogrošna literatura in kapitalizem, pa ženske prevzamejo, ponotranjijo in, kar je treba poudariti, reproducirajo, čeprav naj bi bile njune »žrtve«. Kritika pisateljice je usmerjena tudi proti ženskam – proti njihovi čustveni mazohistični podrejenosti, prilagodljivosti, odvisnosti od moškega spola in sprejemanju patriarhalnih konvencij. Njene protagonistke so antivzornice oziroma antijunakinje, saj so »sodelavke moškemu spolu«, zato Jelinek pravi, da se sama z njimi kot ženskami ne identificira več. Številne ženske so bile njenim delom, tudi *Ljubimkam*, sprva nenaklonjene in

do njih kritične, saj jih je odbijalo njeno nesolidarno stališče do ženskih likov in predvsem ubesedovanje tistega, česar ženski spol ni hotel slišati. Vendar pa je pogosto kritična tudi do sebe in svojega intelektualno vzvišenega položaja – še posebej je to videti v *Rozamundi* (*Drame princes: Smrt in deklica*).

**P**oleg brigitte in paule Jelinek napada nominalno »feministično« in politično ozaveščenost, kar se zrcali v susi, ki je iz premožnejšega sloja in za katero se na začetku le zdi, da ne pristaja na patriarhalna razmerja. S pomočjo njene zgodbe in interakcije z brigitte in heinzem ter njegovo družino pa čedalje bolj vidimo, da njena »politična ozaveščenost« ni toliko stvar njenega osebnega prepričanja in tega, za kar se zavzema, kot nekaj, s čimer si bodisi očisti vest ali pa se zaradi tega počuti sodobno, kul. Na koncu je jasno, da si tudi ona želi moža, s katerim bi imela otroka in ki bi zanjo »skrbel«; heinz za to ni primeren, ker je »pod susijinim nivojem«. Druga tema, ki jo obravnava, je samoomejitev in samoodpoved žensk ter primer seksizma med ženskami samimi, sovražnost in medsebojna (ne)privoščljivost posameznic. Primer za to je paulina mati, ki hčerino željo, da bi se izučila za šiviljo, zavrača z argumentom, češ »zakaj bi bilo tebi boljše, kot je bilo meni«. Poleg tega na njihove medsebojne odnose vplivata kapitalizem in trg, ki sta se jim »zažrla v možgane«. Tržna načela ženske popolnoma individualizirajo (izkoreninijo solidarnost in sočutnost) in jim dajo občutek, da med sabo tekmujejo, katera bo več »posedovala«. Primer za to je brigittina sovražnost do susi in njena posesivnost do tega, za kar upa, da bo njena bodoča lastnina. Njun način razmišljanja, njuni miselni vzorci in njune možnosti so edine možnosti v njunem (našem) svetu, alternative ni – kot vidimo proti koncu romana, si tudi susi na skrivaj želi »ljubezni« in vzpona po družbeni lestvici, tudi ona je podvržena tako patriarhalnemu kot tudi tržnemu načinu razmišljanja. Družbena ideologija je tista, ki jih usmerja v tak način razmišljanja in vedenja. »Na koncu ženska podleže in služi zgolj temu pogledu, saj drugega nima.« <sup>15</sup>

» ali poznate to lepo deželo z njenimi dolinami in hribi?«  
Družbeno-ekonomski kontekst avstrijskega podeželskega in primestnega okolja, kakor je upodobljen v *Ljubimkah*, je zelo blizu slovenskemu.

6 Toporišič, Tomaž. *Ranljivo telo teksta in odra: Kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja*. Knjižnica MGL, 2007, str. 238.

7 Jelinek, Elfriede, idr. »Z glavo se zaletim v zid in izginem.« *Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj*, št. 3, 2005, str. 74.

8 Ogrizek, Maša. »Pod drobnogledom: Provokativen roman nobelovke Elfriede Jelinek: *Naslada*.« *Bukla*, št. 6, 2006, str. 5.

9 Vombek, Jasna. »Jezikovno bičanje kot izraz družbenih razmer.« *Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje*, let. 60, št. 2, 2005, str. 7.

10 Prav tam.

11 Toporišič, Tomaž. *Ranljivo telo teksta in odra: Kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja*. Knjižnica MGL, 2007, str. 236.

12 Šlibar, Neva. »Stanovati v Goyevi zadnji sobi: Zlobni pogled in zapletena poetika Elfriede Jelinek«. Spremljena beseda. Jelinek, Elfriede. *Ljubimki*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1996, str. 165.

13 Ogrizek, Maša. »Pod drobnogledom: Provokativen roman nobelovke Elfriede Jelinek: *Naslada*.« *Bukla*, št. 6, 2006, str. 5.

14 Požar, Maša. »Elfriede Jelinek: Učiteljica klavirja«. *Literatura*, let. 16, št. 154, 2004, str. 177.

15 Požar, Marinka. »O glasnem molku zloglasnih princes.« *Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj*, št. 3, 2005, str. 25.

# Elfriede Jelinek in njena »estetika besa«

Elfriede Jelinek je avstrijska pisateljica, dramatičarka, pesnica, esejistka, aktivistka in Nobelova nagrajenka. To nedvomno svojstveno pisateljico je v mladosti in tudi kasneje močno zaznamovalo odraščanje z avtoritativno materjo, njen umik v življenje v samoti pa izostruje njen jedki kritični pogled na družbene in politične razmere v avstrijski družbi.

Rodila se je leta 1946 v Mürzzuschlagu na avstrijskem Štajerskem katoliški materi in slovansko-judovskemu očetu. Obiskovala je katoliško šolo, kjer je, kot pravi sama, prvič zares uvidela, kaj pomeni kapitalizem – z otroki bogatih staršev, ki so šoli lahko donirali več, so ravnali lepše kot z drugimi. Zelo ambiciozna in obsesivna mati jo je vso mladost silila k vadbi in igranju različnih inštrumentov. Jelinek pravi, da jo je njena mama zelo močno zaznamovala in da je v njenem življenju ostala prisotna še dolgo po smrti. Začetki njenega pisanja so tako povezani z begom v literarno umetnost, nad čimer njena mama ni imela nobenega nadzora – jezik je bil njen. Elfriede je študirala orgle, kljunasto flavto, pozneje še kompozicijo na dunajskem konservatoriju, gledališke vede in umetnostno zgodovino pa na Univerzi na Dunaju. Živi med Münchnom in Dunajem.

Če ne bi bila pisateljica, bi bila psihoanalitičarka. Pravi, da v umetnosti ne moreš pobegniti psihoanalizi, tudi če svojih likov ne razvijaš psihološko, saj se vse razvija neposredno iz jezika. Pisati je začela v šestdesetih letih, najprej liriko, pozneje radijske igre, prozo, dramatiko, esejistiko in scenarije. Je prejemnica številnih uglednih literarnih nagrad, med drugim je leta 2004 dobila Nobelovo nagrado za literaturo, kar je sprožilo plaz ognjevitih razprav in polemik. Tudi prvi odzivi medijev so bili zelo mešani. Številni niso hoteli priznati njenih jezikovnih inovacij, bila je tarča osebnih napadov avstrijskih in nemških medijev. Marsikdo jo je označil za pornografsko pisateljico. Med takratnimi odmevi najdemo celo izjavo, da Nobelova nagrada, dodeljena Elfriede Jelinek, škoduje literaturi kot taki. Zaradi odločitve o nagradi je protestno odstopil celo upokojeni član švedske akademije Knut Ahnlund. Jelinek o takratnih odzivih pravi, da postane

ženska, ko v patriarhalnem sistemu prestopi meje, smešna ali pa jo naredijo smešno,<sup>1</sup> kar je po tem, ko je dobila Nobelovo nagrado, izkusila na lastni koži.

V sedemdesetih letih so se v književnosti nemškega govornega območja pojavile pisateljice, ki so izhajale iz ženskega gibanja. Razvile so številne inovativne jezikovne elemente, poskušale so pisati upoštevajoč t. i. »žensko subjektiviteto«. Elfriede Jelinek je bila med njimi najradikalnejša in tudi estetsko najbolj zanimiva. Kljub temu pa dolgo ni bila mednarodno priznana in cenjena. Njenega pisanja akademiki moškega spola dolgo časa niso resno obravnavali. Bralstvo je redko poseglo po njem, uprizoritve njenih gledaliških tekstov so bile slabo obiskane. Zaradi jasnega stališča o avstrijski politiki je bila Jelinek tarča številnih populističnih medijev. Sčasoma je sicer postala priznana v Nemčiji in po Evropi, veliko več časa pa je preteklo, da se je uveljavila v domovini. Pravi, da jo pri pisanju vodi jeza do Avstrije, ki je ne mara ravno toliko, kolikor ne mara same sebe.<sup>2</sup> Živi popolnoma odmaknjeno, saj se spopada z anksiozno motnjo in socialno fobijo. Poleg pisanja jo najbolj zanimajo kriminalke in moda.

Svoje delo ločuje na besedila, ki so namenjena branju, in tista, ki jim je namenjeno, da bodo izgovorjena. V njih ukinja razlike med visoko in trivialno literaturo ter rahlja žanrske razmejitve. Literarno pot je začela leta 1967 s pesniško zbirko *Lisas Schatten* (*Lizine sence*). Leta 1970 je izdala prvi roman *wir sind lockvogel, baby* (*vabe smo, baby*), leta 1975 pa roman *Ljubimki*, na katerega so se številne feministke odzvale zelo odklonilno. Leta 1983 je objavila avtobiografski roman *Učiteljica klavirja*, ki tematizira problematičen odnos med materjo in hčerjo in močno spominja na avtoričino izkušnjo. Roman je bil zelo uspešen, na njem temelji tudi film *Učiteljica klavirja* iz leta 2001, ki ga je režiral sloviti avstrijski režiser Michael Haneke. Zelo uspešen je bil tudi roman *Naslada* iz leta 1989, ki je zaradi domnevne obscenosti sprožil veliko zgražanja.

<sup>1</sup> Honegger, Gitta, in Jelinek, Elfriede. »I Am a Trümmerfrau of Language«. *Theater*, let. 36, št. 2, 2006, str. 26.  
<sup>2</sup> Šerc, Slavo. »Pisateljica z veliko obrazi: Šestdeset let Elfriede Jelinek«. *Delo*, leto 48, št. 248, 25. okt. 2006, str. 20.

Elfriede Jelinek je leta 1977 izdala svoje prvo gledališko besedilo *Kaj se je zgodilo, potem ko je Nora zapustila moža, ali Stebri družb*. Med bolj znana dela za gledališče spadajo še *Clara S.* (1981), *Burgtheater* (1985), *Krankheit oder Moderne Frauen* (*Bolezen ali moderne ženske*, 1984), *Totenauberg* (1991), *Ein Sportstück* (*Športni komad*, 1998), *Bambiland* (2003), *Drame princes: Smrt in deklica I–V* (2003) idr.

Elfriede Jelinek nadaljuje tradicijo Wiener Gruppe, izhaja tako iz njihovega eksperimentiranja in zanimanja za zvočno podobo jezika kot iz podobnih tematik (kritika mitov vsakdanjega življenja, narave, seksualnosti, ženske, Avstrije, umetnosti ...), s katerimi se je ukvarjala skupina<sup>3</sup>. Pogosto jo omenjajo skupaj s Thomasom Bernhardom in Petrom Handkejem, ki sta zaradi kritike svoje dežele prav tako najprej uspela v Nemčiji in drugod, šele potem v Avstriji.

Njen idejni in artistski aktivizem je povezan s Piscatorjem, Brechtom, Ödonom von Horváthom in Heinerjem Müllerjem. Večina njenih del je politično angažiranih in družbenokritičnih. Poglavitne teme, s katerimi se ukvarja, so spolnost, spolna in razredna neenakost, nasilje, manipulacija, mediji, antisemitizem, ksenofobija ... Na njena dela so močno vplivali trivialni miti in popkultura v šestdesetih letih. V njenem pisanju ne moremo prezreti jeze in besa zaradi političnega dogajanja in družbenih razmerij. Številni jo označujejo za feministično avtorico, drugi pa temu nasprotujejo z argumentacijo, da dejstvo, da je zmeraj na strani žrtve, še ne pomeni, da je aktivistka za ženske pravice.<sup>4</sup>

V njenih delih zaznamo močno kritiko patriarhalnega sistema, ki je tesno prepleten s kapitalizmom. To družbenopolitično ozadje se zrcali na osebnih ravneh njenih protagonistk. V ospredju je tema odnosa med žensko in moškim. Kritizira in izpostavlja položaj ženske v moškem svetu, zaznamovanem z moškim pogledom, moškimi predsodki in moškimi poželenji. Takšnim odnosom in razmeram so izpostavljene tako predstavnice delavskega razreda kot

<sup>3</sup> Toporišič, Tomaž. »Brecht po Brechtu«. *Sodobnost*, letn. 70, št. 12, 2006, str. 1526.

<sup>4</sup> Poštrak, Marinka. »O glasnem molku zloglasnih princes«. *Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj*, št. 3, 2005, str. 24.

ženske srednjega, meščanskega sloja in intelektualke. Spolnost v njenih besedilih ne pomeni polja človekove svobode, presežka individualnih in družbenih omejitev, temveč je soodvisna od socialne, politične in intimne sfere. »[M]ož je lastnik, gospodar in upravljalec svoje žene.«<sup>5</sup> Seks je tako le dejanje moči, nadvlade in zlorabe. Toda Jelinek ni kritična le do sveta moških, ampak tudi do žensk samih. Njene »antijunakinje«, »antivzornice« niso feministično ozaveščene, ampak so posameznice, v katere so se zažrli patriarhalni in kapitalistični vzorci razmišljanja in ravnanja. Te vzorce privzemajo, ponotranjijo in reproducirajo. Skoraj vse njene protagonistke so popredmetene, so »blago z materialno vrednostjo«. V svojih delih tematizira tudi potrošništvo, medije in industrijo zabave. Nekateri jo uvrščajo v »gnezdoskrunsko« literarno izročilo, saj razgalja prikrite ideološke strukture svoje države. Kritizira avstrijsko podeželsko kulturo in družbo, pregovorna uglajenost v odnosih je zanjo laž. Javnost je močno razburila s pogostim opozarjanjem na nacionalsocialistično zgodovino države ter na vzpon desnice, populizma in neofašizma; ko je bil v vladni koaliciji Jörg Haider, takratni vodja desne populistične Avstrijske svobodnjaške stranke (FPÖ), je za nekaj časa celo prepovedala uprizorjanje svojih del v Avstriji. Poleg tega jo zanimajo še prisotnost in učinki vidnih in uveljavljenih mitov v družbi ter problematika ženskega ustvarjanja, kar je močno občutila tudi sama. Meni, da bi njen izraz jemali veliko bolj resno, če bi bila moški.<sup>6</sup>

Zase pravi, da je »princesa, ki živi daleč v osami in se zaradi tega počuti povzdignjeno nad vsemi drugimi, zlahka sodi vse po vrsti, se v svojem pisanju predaja megalomanskim blodnjam, hkrati pa poskuša svoje delo zavarovati pred kritikami, saj vsaka kritika žali njen narcizem.«<sup>7</sup> Kot vidimo iz zapisa, je Jelinek ironična tudi do sebe. Je natančna opazovalka sebe in stanja sveta, ki ga nenehno analizira in kritizira, saj je »resničnost treba vedno opisati narobe, tako narobe, da vsak, ki jo bere ali posluša, takoj opazi njeno napačnost.«<sup>8</sup>

Pojem avtentičnega jezika je, kot meni, nekaj povsem nedosegljivega in absurdnega. Zanj so vse besede zlagane, ideološko zaznamovane. Kljub temu da ne verjame v dobro človeka in v možnost pravičnega sveta, se bo, kot pravi, borila naprej. V analizah njenih del velikokrat govorijo o »estetiki besa« – ustvarja lahko le iz negativnih občutkov. Želi si, da »bi v svojem delu vedno znova raztrgala [družbene] anomalije, da bi jih naredila vidne.«<sup>9</sup>

Pisateljice ne zanimajo individualne izkušnje, psihološki profil njenih likov, ampak splošna družbena raven – to, kar jo boli, kar ji povzroča frustracije, hoče predstaviti na splošno družbeno raven.<sup>10</sup> To poskuša doseči s satiro in razgradnjo jezika. Pravi, da njeno pisanje deluje

zaradi polemike, razkritja stvari, ki so v družbi zakopane, in opozarjanje na to razume kot svojo pisateljsko nalogo.

Jelinek je mnenja, da se feminizem ni dosegel veliko. Pravi, da so se razmerja med spoloma sicer spremenila, a le malo. Bistvenih sprememb ne vidi, še zlasti ne v globalnem smislu. Sicer pa je njen odnos do feminizma precej kompleksen. Meni, da veliko del feminističnih avtoric vodi v »solzavost, samoobjokovanje ali pa sovraštvo«. Sama občuti nekakšno splošno agresivnost, ki pa ni toliko naperjena proti moškim kakor proti družbi. Sistem je tisti, ki je seksističen, saj žensko vrednoti po telesu in videzu, ne pa po njenem delu. Pomembno se ji zdi zastaviti vprašanje, kaj je tisto frustrirajoče – spol, ki doživlja frustracijo, ali družbene okoliščine, ki jo ustvarjajo. Sama večji pomen pripisuje družbenim razmeram. »Moški lahko napiše, karkoli hoče, moški je svoboden, da kultivira svoj individualni pogled in svoj jaz.«<sup>11</sup> Patriarhat pa ženski ne dovoli vstopati na »moško polje izvirne umetnosti in ustvarjalne ter življenjske svobode«. Svoboda je torej namenjena le določenim ljudem.

Jelinek je prepričana, da je sodobna družba »bolna in neznosno kruta«, saj temelji na hierarhiji, represiji, moči, manipulaciji in neenakosti. Industrija zabave naj bi ljudi naredila neobčutljive za socialne krivice. »Lagodno malomeščansko življenje naj bi zaznamovalo provincialno nemišljenje.«<sup>12</sup>

Elfriede Jelinek, ki velja za čudaško, radikalno, neprilagodljivo in ekscentrično, je v javnosti dolgo časa sprožala nasprotujoče si odzive – nekateri so nad njo popolnoma navdušeni, drugi jo prezirajo. Pravi, da je javna recepcija njenih del zgrešena, da je »v družbi skupaj z Judi izumrlo specifično razumevanje humorja in ironije«. Sicer ne misli, da lahko pisatelj spremeni nazore družbe, v kateri živi, vendar upa, da lahko s svojim delom nagovori kakšnega »moža, da premisli o tem, kako ravna s svojo ženo.«<sup>13</sup>

Zanimiv je tudi njen odnos do gledališča, saj ga dojema kot politični medij. Po drugi strani izrazito nasprotuje izraznemu gledališču, gledališču tolmačenja.<sup>14</sup> Izhaja iz kršenja kanonov evropske drame in gledaliških konvencij in iz odpora do njih. Želi si ustvariti drugačno gledališče – uriti hoče asociativne sposobnosti občinstva. Išče novo pisavo za »gledališče nove dobe«. Ustvarja t. i. »govorne ploskve«, obsežne besedilne bloke, ki nadomeščajo dramsko dogajanje in dialog. Zavzema se za »avtonomijo jezika, ki bo osvobojen dramske forme in reprezentacije«,<sup>15</sup> in tako gledališkim ustvarjalcem ponuja izziv. Za razliko od številnih dramatikov in dramatičark je ne zanima skrajno natančno uprizorjanje njenih besedil, zanjo je pomembnejši kolektivni proces nastajanja uprizoritve. Režiserji so zanjo soavtorji, zato jih najraje tudi sama izbira. Svoja besedila, v katerih pogosto ni določeno, kdo govori kateri del, preda režiserju, da jih uprizori, kakor si želi.

Pogosto se poraja vprašanje, ali so njena dela sploh prevedljiva. Prvič zaradi navezave na avstrijsko družbenopolitično ozadje, drugič pa zaradi same strukture njene pisave, ki temelji na zvočnosti besede. V svoji pisavi Jelinek redno uporablja običajne besedne fraze, reke oziroma t. i. »jezikovne šablone«, kot svojo tehniko poimenuje sama. Poigrava se s konkretnim in prenesenim pomenom besedišča, sopomeni in podpomeni, izhaja iz korenov, zamenjuje posamezne črke in tako prihaja do novih pomenov. Jezik hoče prisiliti, da bi razkril svojo ideološkost. Njeni postopki spominjajo na pozno zgodovinsko avantgardo, predvsem na dadaizem, nadrealizem in konkretno poezijo. Ker so njena dela težko prevedljiva, zase pravi, da je provincialna avtorica. Tako kot režiserjem tudi prevajalcem pušča veliko svobode in od njih pričakuje soavtorstvo.

V Sloveniji je bilo njeno delo prvič uprizorjeno v Prešernovem gledališču Kranj v sezoni 2005/2006, in sicer tri od petih *Dram princes – Sneguljčica, Trnuljčica* in *Rozamunda* v režiji Ivica Buljana. Buljan je najprej hotel dramatisirati roman *Ljubimki*, ker naj bi bil »najbližje našemu socialnemu okolju«.<sup>16</sup> Vendar takrat Jelinek ni dovolila gledaliških priredb svojih romanov z utemeljitvijo, da je napisala dovolj gledaliških tekstov. V isti sezoni je bilo v Slovenskem ljudskem gledališču Celje v režiji Sama M. Strelca uprizorjeno njeno delo *Kaj se je zgodilo potem, ko je Nora zapustila svojega moža, ali Stebri družb*. Leta 2008 so v Mini teatru v koprodukciji z La Comédie de Saint-Étienne pripravili projekt *Veliko gradbišče Elfriede Jelinek*, v okviru katerega so bila v režiji Ivica Buljana uprizorjena besedila *Sneguljčica, Trnuljčica, Rozamunda* in *Jackie* iz cikla *Drame princes* ter drami *Zbogom in Bambiland*. Leta 2015 so v Slovenskem mladinskem gledališču v režiji poljskega režiserja Michała Borczucha na oder postavili *Drame princes: Smrt in deklica I-V*.

5 Ogrizek, Maša. »Pod drobnogledom: Provokativen roman nobelovke Elfriede Jelinek: *Naslada*«. *Bukla*, št. 6, 2006, str. 5.

6 Honegger, Gitta. »Elfriede Jelinek: How to Get the Nobel Prize without Really Trying«. *Theater*, let. 36, št. 2, 2006, str. 18.

7 Jelinek, Elfriede. *Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj*, št. 3, 2005, str. 37.

8 Jelinek, Elfriede. »Na obrobju: Govor ob podelitvi Nobelove nagrade«. *Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj*, št. 3, 2005, str. 13.

9 Honegger, Gitta in Jelinek, Elfriede. »This German Language ... An Interview with Elfriede Jelinek«. *Theater*, let. 25, št. 1, 1994, str. 20.

10 Vombek, Jasna. »Jezikovno bičanje kot izraz družbenih razmer«. *Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje*, let. 60, št. 2, 2005, str. 7.

11 Honegger, Gitta in Jelinek, Elfriede. »I Am a Trümmerfrau of Language«. *Theater*, let. 36, št. 2, 2006, str. 27.

12 Jelinek, Elfriede. »Elfriede Jelinek v zenitu slave?: Intervju z Dunaja, Ob prevodu romana *Lust (Naslada)* v litovščino«. *Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje*, let. 60, št. 2, 2005, str. 17.

13 Kraigher, Amelia. »Pravljčno-groteskni imaginariji padlih princes«. *Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj*, št. 3, 2005, str. 61.

14 Klunker, Heinz. »Nisem gledališka žival!«. *Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj*, št. 3, 2005, str. 67.

15 Toporišič, Tomaž. *Ranljivo telo teksta in odra: Kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja*. Knjižnica MGL, 2007, str. 236.

16 Butala, Gregor. »Ko se pravljica konča: Nocoj premiera dramskega trojčka Elfriede Jelinek v režiji Ivica Buljana«. *Dnevnik*, leto 55, št. 246, 2005, str. 21.



#### Slovensko mladinsko gledališče

Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana  
T: +386 (0)1 3004 900  
F: +386 (0)1 3004 901  
info@mladinsko-gl.si  
www.mladinsko.com

#### Svet Slovenskega mladinskega gledališča:

Semira Osmanagić – predsednica, Zvone Čadež,  
Alenka Pirjevec, Katarina Stegnar, Martina Vuk

#### Strokovni svet Slovenskega mladinskega gledališča:

Tatjana Ažman – predsednica, Blaž Lukan,  
Janez Pipan, Matjaž Pograjc, Dario Varga

Direktor: Tibor Mihelič Syed  
Umetniški vodja: Goran Injac  
Režiserja: Matjaž Pograjc, Vito Taufer  
Dramaturginja: Urška Brodar  
Vodja trženja in odnosov z javnostmi: Helena Grahek  
Lektorica: Mateja Dermelj  
Strokovni sodelavki: Tina Malič, Katarina Saje  
Tehnični vodja: Dušan Kohek  
Vodja koordinacije programa: Vitomir Obal  
Koordinator programa: Gašper Tesner  
Tajnica gledališča: Lidija Čeferin  
Računovodkinja: Mateja Turk  
Knjigovodkinja: Tina Matajc  
Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot, Sanja Spahić

Predstava je nastala s podporo  
Ministrstva za kulturo RS.  
Ustanoviteljica Slovenskega mladinskega  
gledališča je Mestna občina Ljubljana.  
S prijazno podporo Avstrijskega  
kulturnega foruma Ljubljana.



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO



Mestna občina  
Ljubljana



avstrijski kulturni forum<sup>lji</sup>

#### Prodaja vstopnic

- v Prodajni galeriji  
Trg francoske revolucije 5, 1000 Ljubljana  
od ponedeljka do petka med 12.00 in 17.30  
ob sobotah med 10.00 in 13.00  
OI 425 33 12
- pri gledališki blagajni  
Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana  
OI 3004 902  
uro pred začetkom predstave
- na spletu  
www.mladinsko.com  
nakup vstopnic s popusti  
prek spleta ni mogoč

#### Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča

Sezona 2022/2023

Številka 1

Oktober 2022

Izide ob vsaki premieri

Izdalo Slovensko mladinsko gledališče

Za izdajatelja Tibor Mihelič Syed

© Vse pravice pridržane

Uredništvo: Urška Brodar, Mateja Dermelj,

Helena Grahek, Goran Injac, Tina Malič,

Katarina Saje, Tibor Mihelič Syed

To številko uredila: Urška Brodar

Lektorica: Mateja Dermelj

Redaktorica: Tina Malič

Oblikovanje: Mina Fina, Damjan Ilič,

Ivian K. Mujezinović – Grupa Ee

Foto: Ivian K. Mujezinović

Tisk: Fotoprospekt, d. o. o.

Naklada: 300 izvodov

Cena: 2 €

ISSN: 2232-2019

MLADINSKO GLEDALIŠČE 2022/2023