

Za odder priredil Lee Hall



Tv-nreža

M L A D I N S K O 2 1 | 2 2

Tv-nreža

M L A D I N S K O 2 1 | 2 2

Tv-nreža

M L A D I N S K O 2 1 | 2 2

Po filmu Pačdyja Čajefskega

Sezona 2021/2022

Uprizoritev 7

- 2 Kazalo
- 3 Zasedba
- 4 Deja Crnović:
Umreti za gledanost
- 6 Kristina Božič:
Vztrajati pri novinarskem delu
- 8 Urška Brodar, Tina Malič:
*Vsakdanje izzumljanje novega medija,
pogovor z Matjažem Pograjcem,
Tomom Brejcem in Lukom Deklevo*
- 10 Mitja Lovše:
*Jezni beli moški vseh dežel, razbesnite se!,
Howard Beale ni vzor, Howard Beale je svarilo*
- 12 Urška Brodar:
*Svetovno dogajanje med septembrom in
novembrom 1975, omenjeno v TV-mreži*
- 14 Lee Hall, Paddy Chayefsky



Na zaslonih in osvetljen sredi odra Matija Vastl;
zadaj Ivan Peternelj, Klara Kastelec, Mitja Lovše

TV-mreža

Za oder priredil Lee Hall Po filmu Paddyja Chayefskega

Režija:
Matjaž Pograjc

Prevod:
Arko

Zasedba:
Howard Beale, televizijski voditelj – Matija Vastl
Harry Hunter, producent – Ivan Peternejl
Max Schumacher, vodja informativnega programa – Matej Recer
Frank Hackett, član upravnega odbora – Robert Prebil
Louise, Maxova žena – Janja Majzelj/Romana Šalehar
Ed Ruddy, predsednik upravnega odbora – Željko Hrs
Diana Christensen, vodja produkcije programa – Katarina Stegnar
Schlesingerjeva, Dianina asistentka – Klara Kastelec k. g.
Nelson Chaney, član upravnega odbora – Uroš Maček
Gospod Jensen, direktor UBS – Maruša Oblak
Režiser – Mitja Lovše k. g.
Tajnica režije – Klara Kastelec k. g.
Asistent studia – Liam Hlede k. g.
Animatorji – Liam Hlede k. g., Klara Kastelec k. g.,
Mitja Lovše k. g., Ivan Peternejl

Na posnetkih:
Jack Snowden, poročevalec – Boris Kos
Pripadnik Vojske ekumenske osvoboditve – Vito Weis
Predsednik Ford – Dario Varga
Ljudje na oknih: Mlado Mladinsko – Matic Eržen, Mira Giovanna
Gabriel, Leon Kokošar, Nace Korošec, Mija Kramar, Tia Krhlanko, Hana
Kunšič, Voranc Mandić, Aja Markovič, Jan Martinčič, Iza Napotnik, Jon
Napotnik, Kaja Petrovič, Rosa Romih, Katka Slosar, Indija Stropnik,
Jure Šimonka, Ronja Martina Usenik, Aiko Zakrajšek, Luka Žerdin

Podporno osebje na odru (vsi k. g.)
Maskerka: Nathalie Horvat
Garderoberka: Žana Štruc
Snemalci: Sven Horvat (kamera 2),
Vid Uršič (kamera 1), Jaka
Žilavec (kamera 3)

Vodenje kamer v živo: Matjaž
Pograjc/Tomo Brejc
Režija videa: Tomo Brejc
**Oblikovanje in programiranje
videa:** Luka Dekleva
Dramaturgija: Urška Brodar
Lektorica: Mateja Dermelj
Kostumografija: Neli Štrukelj
Oblikovanje prostora: Greta Godnič
Glasba: Tibor Mihelič Syed
Koreografija: Branko Potočan
Oblikovanje svetlobe:
Andrej Petrovčič

Oblikovanje zvoka: Jure Vlahovič
Oblikovanje maske: Tina Prpar
Asistent režije: Mitja Lovše
Asistentka kostumografije:
Ester Lovrec
**Asistent oblikovanja
prostora:** Sandi Mikluž
**Asistentka oblikovanja
maske:** Marta Šporin
Vodja predstave: Liam Hlede

Premiera: 20. 4. 2022,
spodnja dvorana Slovenskega
mladinskega gledališča

Lučna mojstra: Matjaž
Brišar, David Cvelbar
Tonski mojster: Silvo Zupančič
Asistenta tonskega mojstra:
Sven Horvat, Marijan Sajovic
Na posnetkih: Tibor Mihelič Syed
(električna baskitara, električna
kitara, gimbri, klaviature, tolkala,
midi programiranje), Polona Janežič
(klaviature), Jelena Ždrale (violina, viola)
Godala posneta v studiu pri Ninu de Glerii
Video tehnik: Dušan Ojdanič
Garderoberki: Andreja Kovač,
Slavica Janošević
Asistentka garderoberk: Žana Štruc
Izdelava kostumov: Helena Žnidaršič,
Krojaštvo Rožman, Sabina Bernot
Maskerka in frizerka: Nathalie Horvat
Rekviziter: Dare Kragelj
Odrski mojster: Boris Prevec
Odrski delavci: Tadej Čaušević, Valerij
Jeraj, Tine Mazalovič, Mitja Strašek
Odrski delavec gost: Martin Garzarolli
Ključavničar: Sandi Mikluž
Mizar: Boštjan Kljakič Kim
Izdelava scenografije: delavnice
Slovenskega mladinskega gledališča
Ekonom: Ivan Šikora
Čistilki: Naila Jamaković,
Zdenka Žigman

Umreti za gledanost

Film *Televizijska mreža* iz leta 1976 je eden tistih, ki so nam ga kot študentom Fakultete za družbene vede predvajali v prvem semestru, a hkrati film, ki ga, kljub temu da gre za enega najznamenitejših filmov o televiziji, le redko pogledamo z veseljem. Politična satira, ki govori o starejšem televizijskem voditelju Howardu Bealu, ki sprva zagrozi, da se bo ubil pred kamero, pozneje pa ga, zaradi premajhne gledanosti, pred kamero ubijejo drugi, ne ponuja ravno optimističnega pogleda na družbo, vendar pa na skoraj didaktičen način predstavi glavne konflikte znotraj medijske produkcije. *Televizijska mreža* je film in zdaj tudi predstava, ki se ukvarja z notranjim delovanjem in poslovanjem nekega medija, a v mediatizirani družbi, v kateri svet dojemamo skorajda izključno preko medijev, to postane zgodba o naši družbi in svetu, v katerem živimo, ali pa vsaj o svetu, v kakršnem mislimo, da živimo.

Zlata leta so vedno že mimo

Leta 1976, ko je bil film *Televizijska mreža* posnet, interneta še niso izumili, v Beli hiši je živel Gerald Ford, ki je na predsedniškem mestu zamenjal odstopljenega Richarda Nixona, najbolj gledani televizijski seriji pa sta bili *Srečni dnevi*, nostalgična situacijska komedija, ki se odvija v petdesetih letih prejšnjega stoletja in v kateri je glavno vlogo igral Ron Howard, Henry Winkler pa je upodobil legendarnega Fonza, ter *M. A. S. H.*, vojna dramedija o korejski vojni (1950–1953). Nenavadna nostalgija po petdesetih letih prejšnjega stoletja preganja tudi junake *Televizijske mreže*. Voditelj Howard Beale in vodja informativnega programa Max Schumacher se na začetku filma napijeta in spominjata petdesetih let prejšnjega stoletja, začetkov ameriške televizije. Beale omeni slavnega novinarja Eda Murrowa, sicer glavnega junaka filma *Lahko noč in srečno* iz leta 2005, v katerem je prikazan spor med novinarji in senatorjem Josephom McCarthyjem, ki je takrat izvajal razvpiti lov na čarovnice oziroma na komuniste.

Leta 1976 je lov na čarovnice že uspešno končan; komunizem je demoniziran in

odrinjen na rob, njegove pojavne oblike pa so večinoma označene za terorizem. Državni sovražniki so sicer še vedno Rusi, a veliko večja »grožnja« je Savdska Arabija, ki svoje trgovanje z nafto izkorišča v politične namene. Novi Hollywood je na vrhuncu, z njim pa tudi protikultura, ki slavi upor zoper sistem in državo, posameznika, individualizem in svobodo. Z današnjega vidika je televizija tistega časa šele na začetkih, od oddaje *Ameriška družina*, ki jo številni označujejo za prvi resničnostni šov (in po kateri je nastal film *Cinema Verite*, 2011), je ob premieri filma minilo le nekaj let, a kljub temu eden od likov, direktor medijske mreže Arthur Jensen, izjavi, da je televizija že *passé*, samo strojna oprema za sporočilo. Izrek Marshalla McLuhana, da je medij tudi sporočilo, je po njegovem mnenju zastarel, nekaj, kar je ostalo v šestdesetih letih prejšnjega stoletja.

Ne preseneča, da so film večkrat označili za preroškega, ne samo zaradi pogledov na delovanje televizije in medijev, temveč tudi zaradi natančne analize sveta, ki ga v polni meri živimo še danes. Sveta, v katerem so vlogo držav prevzela podjetja in njihov boj za dobiček, sveta, v katerem so družbena gibanja uporabljena za prodajo mobilnih paketov in gaziranih pijač, sveta, v katerem vojno spremljamo (tudi) prek aplikacije, znane po viralnih plesnih koreografijah, in sveta, v katerem je vse bolj ali manj sprejemljivo, dokler prinaša dobiček. Najbolj znana izjava iz filma »Besen sem ko hudič in ne grem se več« ni postala samo naslov oddaje, znanstvenih člankov in knjig, temveč je napovedala tudi recept za pridobivanje (kratkotrajne) pozornosti množic: izražanje populistične jeze. A podobno kot se Bealov šov z izbruhi jeze in napovedovanjem konca sveta hitro izpoje, se razmeroma hitro izpojejo tudi še tako kreativno izrabljeni izbruhi jeze – »naravni red stvari«, kot bi rekel Jensen, pa melje naprej.

Pozabavljanje novic in terorizma

Televizijska mreža je film moralističnih nagovorov, kar so mu ob nastanku očitali nekateri filmski kritiki – glavni liki naj

bi si bolj ali manj samo izmenjavali priložnosti za kričanje pridig o stanju stvari; Bealov poziv k vpitju skozi okna, ki na koncu ne spremeni ničesar, še zdaleč ni edini. Za Diano (Faye Dunaway), nekakšno pionirko komodifikacije revolucije, saj iz terorističnih skupin, ki snemajo svoje napade, skuša ustvariti uspešne televizijske nadaljevanke, se zdi, kot da artikulira razmišljanje večine novodobnih urednikov in urednic. Je tista, ki razume, da je za boljšo gledanost informativni program, ki tradicionalno prinaša finančno izgubo, treba spojiti z zabavnimi vsebinami in iz njih narediti spektakel. Kot pove sama, je ideje in politika ne zanimajo, zanima jo gledanost, torej dobiček, edini trenutki, ko se zdi resnično srečna, pa so, ko pred polno dvorano televizijskih mogotcev kriči, da ima najbolj gledan program – med spolnimi odnosi pa sicer raje govori o službi. Teroristične skupine in podzemne politične stranke postanejo glavni akterji njenih oddaj, ki kmalu podležejo tržni logiki in začnejo svoje delovanje prilagajati zahtevam televizije.

Lee Hall, avtor gledališke priredbe, se v predgovoru sicer distancira od šal na račun terorizma, saj naj danes to ne bi bilo več primerno, sploh pa ne smešno, a glorifikacija posameznih teroristov še zdaleč ni ostala v letu 1976. Dovolj se je spomniti samo bombnega napada na bostonskem maratonu leta 2013, ko smo lahko v živo spremljali lov na brata Carnajev, mlajši od njiju, Džohar, pa se je pozneje pojavil na naslovnici revije *The Rolling Stone* – v zvezdniški pozi, ki je še najbolj spominjala na pozo članov fantovskih skupin. Podobno slavo je doživelo kar nekaj strelcev v ameriških šolah. Sorodna fetišizacija nasilja se dogaja tudi med vojno v Ukrajini, ko je ukrajinski predsednik Volodimir Zelenski – nekdanji komik in igravec, ki je v humoristični seriji igral predsednika – postal objekt spletnih videov, v katerih mladina omedleva od njegove spolne privlačnosti, pred začetkom vojne pa je bil podobnih nagovorov deležen tudi Vladimir Putin, ki je dobil vzdevek – čeprav pogosto uporabljen ironično – Vlady Daddy.

V filmski *Televizijski mreži* so sicer bolj kot politiki na tapeti vodje terorističnih skupin, a prilagajanje zahtevam medijev in posredno trga je danes v politiki nekaj vsakdanjega. Za boljše ratinge se borijo tako uredniki in urednice kot politiki in političarke. Poročanje o politiki se osredotoča na dogodke, ki jih je mogoče zapakirati v prebavljive enote, v ospredju vsakega od njih pa je namesto ideje praviloma oseba – politik ali političarka. Ti večinoma delujejo in so predstavljeni po načelu zvezdnikov in zvezdnic popularne kulture. Bolj kot to, katere politične ideje zastopajo, nas zanima, ali so

nam simpatični, morda celo privlačni, kaj počnejo v prostem času in kako bi se opisali, če bi se opisali kot jed. Profil urednice, kakršna je Diana, ni samo preživel, temveč je postal standard, tako kot je standardno postalo prilagajanje politike medijem in medijev trgu.

Smrt kot poslovna poteza

Ideal novinarstva stare šole, kakršnega predstavljata Beale in Schumacher, sicer še vedno obstaja, a dovolj zgovorno je, da se eden od njiju želi ubiti v živem prenosu pred kamero, drugi pa preživlja zunajzakonsko zimsko romanco s sodelavko Diano, novinarko tistega profila, ki ubija njegove ideale. Bealova želja po smrti in na koncu smrt sama sta metaforični, a težko se je izogniti dejstvu, da je film *Televizijska mreža* v kinodvorane prišel le dve leti po tem, ko je sicer omejena ameriška javnost na televiziji lahko prvič v živo videla samomor. Novinarka Christine Chubbuck se je namreč 15. julija 1974 med neposrednim prenosom ustrelila pred televizijskimi kamerami; sicer na lokalni televiziji z razmeroma majhno gledanostjo, kar pomeni, da je njen samomor v živo videlo bolj malo ljudi, a posnetek njene smrti je v predinternetni dobi postal eden od najbolj kontroverznih in najbolj iskanih video posnetkov, podoben status pa ima še danes. Leta 2016 sta o samomoru Christine Chubbuck nastala dva filma, *Christine*, v katerem je novinarko upodobila igralka Rebecca Hall, ter *Kate Plays Christine*, v katerem se igralka Kate Lyn Sheil pripravlja na vlogo Christine v fiktivnem filmu o novinarkinem življenju.

Čprav tako film kot zapisi o Christine Chubbuck poudarjajo, da je novinarka trpela za depresijo in rakom, pa so neintimni razlogi za samomor oziroma grožnjo s samomorom pred kamerami pri Christine Chubbuck in Howardu Bealu podobni. Oba je vodstvo označilo kot »slaba za gledanost«, Chubbuck se v filmu bori za priložnost, da bi pokrivala kompleksne družbene in politične teme, a je kot mlada ženska obsojena na banalne zgodbe o življenjskem slogu, ki so »boljše za gledanost«. Starejši Beale po drugi strani izgublja gledanost, ker kot voditelj starega kova vsega vajenemu občinstvu ne more več ponuditi nič novega. Motiv za samomor je tako pri obeh intimen, a odločitev, da se bosta ubila pred kamerami, je predvsem komentar televizijske uredniške politike: dovolj dober je samo spektakel, pa tudi če je zanj treba dati življenje.

Televizijski prenosi samomorov in terorističnih napadov so najbolj ekscenčni primeri tega, kako daleč je določen medij

pripravljen iti za veliko gledanost in s tem več oglaševalskih sredstev. Družbeni mediji, še posebej Twitter in Facebook, svojo čustveno arhitekturo prilagajajo temu, da spodbujajo rednejšo in bolj dejavno uporabo, kar pomeni, da podžigajo ogorčenje in jezo, saj to najbolj vpliva na nadaljnje deljenje vsebin in preživljanje časa na omrežju. Bolj kot všečkanje, bolj kot izražanje podpore. A družbena omrežja so že od začetka zasnovana kot zasebni prostori, kjer veljajo pravila trga. Pretvarjati se, da družbena omrežja lahko nadomestijo javni prostor, je podobno naivno kot pričakovati, da bo televizija odražala resničnost – verjetneje je, da jo bo preoblikovala ali, kot je na

javni TV Slovenija v oddaji *Intervju s Ksenijo Horvat* nedavno dejal Mladen Dolar, da jo bo pohrustala.

Medtem ko se te dni soočamo z dejstvom, da je javna televizija spet postala žrtev avtokratske oblasti, morda velja spomniti, da je velik del javne televizije že zdavnaj postal žrtev tržne logike in pritiska gledanosti oziroma ratingov. Tistih števil, ki v *Televizijski mreži* ubijejo Howarda Beala. Pomembno je dobiti bitko proti poseganju oblasti v javno televizijo, a na dolgi rok bo še pomembneje dobiti – ali pa vsaj začeti – vojno proti vdiranju tržne logike v javno televizijo in vse pore našega življenja. Biti »besen ko hudič« ne bo dovolj.

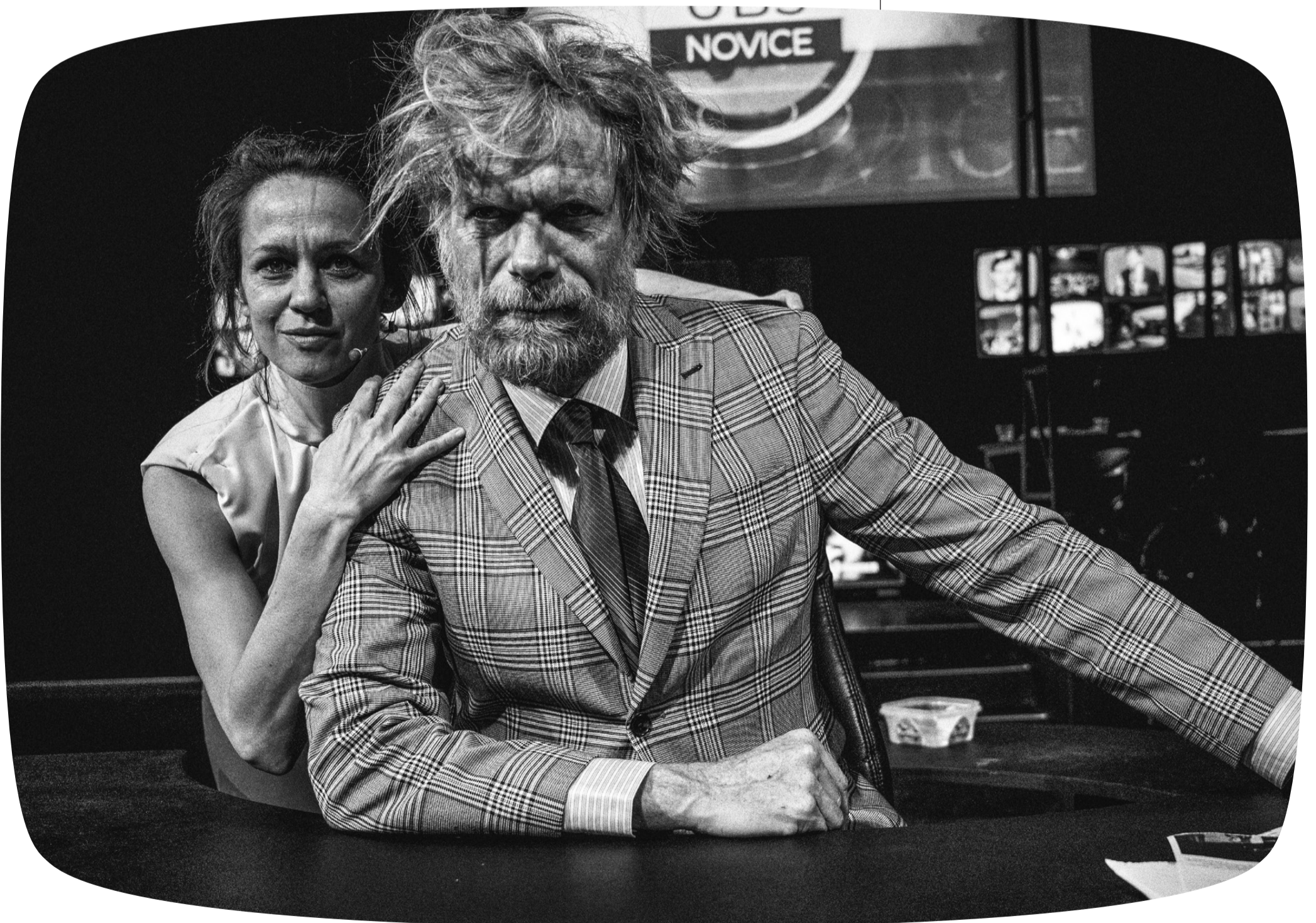


Katarina Stegnar, Robert Prebil

Vztrajati pri novinarskem delu

»Če se lahko kdo med vami ozre po tej bebavi klavnici od sveta, v kateri živimo, pa reče, da je človek plemenito bitje, mi verjemite, da serje,« reče v napovedi, ki si jo je prilastil, televizijski voditelj in glavni lik v scenariju Paddyja Chayefskega, ki ga je v nagrajeni film zrežiral Sidney Lumet in ki služi tudi kot osnova za gledališko priredbo Leeja Halla.

Včasih so kritične analize preteklosti, njene satirične upodobitve in tudi zgražanja nad tedanjim stanjem družbe – in medijev – osvobajajoče. Pred petdesetimi, osemdesetimi ali sto desetimi leti so bile razmere katastrofalne: glasni so bili rasistični pisci, ki so razpihovali sovraštvo, nekateri novinarji so oblastno propagando širili zavestno, drugi zgolj nekritično do sistema, v katerem so se znašli, spet tretji so hoteli le poskrbeti



Katarina Stegnar, Matija Vastl

za preživetje svoje družine in morda ob tem požeti malo pohvale nadrejenih. Bilo jih je nekaj, ki so trmoglavo vztrajali pri svojem delu. Vsakič znova se zdi, da bi le težko bilo huje. Previs konca sveta se vsakokrat zdi le korak stran.

V letih 2021 in 2022 stanje medijev v Sloveniji ni dobro. Lastniki so večinoma domači oligarhi, politični veljaki in stranke ter država, prek katere trenutna oblast medije vse bolj vrača v nabor instrumentarija, ki ga uporablja za nadzor nad družbo. A vendar je medijska krajina v Sloveniji v mnogo pogledih tudi bogatejša kot marsikdaj doslej, četudi je strumno v koraku z globalnimi trendi, ki neodvisnemu in kakovostnemu novinarstvu niso naklonjeni. Pa so mu časi sploh kdaj (bili) naklonjeni?

Relativnost ne relativizira pomena bojev za profesionalne standarde in prizadevanj za izboljšanje delovnih razmer ter sistemskega okvira. Univerzalne delavske zahteve po dobrem plačilu za dobro delo – ki koristi družbi, je spoštovano in dobro opravljeno v človeka vrednih delovnih razmerah – novinarstvo uvrščajo globoko v razredni boj. Relativnost katastrofičnosti opozarja na nekaj, o čemer v knjigi *Human-kind (Človeštvo – prijazna vrsta)* piše novinar Rutger Bregman. To, na kar smo pozorni – zgodbe, ki določajo naš pogled in naše razumevanje sveta –, je prvo in eno ključnih sistemsko-ideoloških bojišč. Čemu namenimo pozornost in kako posledično vidimo svet: ali kot ugrabljen, na katastrofa obsojen sistem, v katerega smo ujeti, ali kot horizont, na katerem ljudje brez iluzij, a vztrajno in vseskozi iščemo in nenehno oblikujemo možnosti za jutrišnje, boljše družbene modele in pravičnejše sobivanje.

»Bojim se, da se v zadnjem obdobju javna RTV ne ukvarja več s tistim delom, ki je na začetku – z javnostjo, ampak se ukvarja samo še sama s seboj,« je na javni tribuni o razmerah na RTV Slovenija marca 2022 dejal tam zaposleni novinar. Dodal je, da to »velja za katerikoli medij – če pride v fazo, da se ukvarja samo še s samim seboj, je to že zadnja faza razgradnje tega medija«.

Napad na Slovensko tiskovno agencijo (STA) se je začel konec leta 2020 in se stopnjeval vse leto 2021. Potem ko si je trenutna oblast podredila glavni generator novic in informacij v slovenskem družbenem prostoru, je svojo pozornost in vsa prizadevanja preusmerila k prilastitvi javne radiotelevizije pred spomladanskimi parlamentarnimi in jesenskimi predsedniškimi ter lokalnimi volitvami.

Javna kampanja v podporo STA zoper pritiske vlade, ki je agenciji odrekala zakonsko zagotovljena finančna sredstva, je pokazala, da javnost obstaja in da ji ni vseeno.

Glede na delež in naravo večine donacij je posameznikom za neodvisno, kakovostno novinarstvo precej bolj mar kot zasebnim podjetjem. A korporativno vodenje kampanje od zunaj je prispevalo k temu, da navkljub poudarjenemu od-javnosti-zagotovljenemu financiranju tiskovne agencije niso odprli širših vprašanj o delovanju javnega servisa, o tem, komu je javna tiskovna agencija odgovorna, kako vključuje javnost, kakšen pomen ima dostopnost informacij in kako lahko v 21. stoletju mislimo ter v katero smer si želimo razvijati javno lastništvo ali, specifično, lastništvo medijev.

Po javni tribuni o javni RTV je prijateljica in novinarka Mojca Zabukovec, ki dela kot generalna sekretarka Sindikata novinarjev Slovenije, kjer ponujajo delavsko zaščito ter opozarjajo na pritiske in slabšanje delovnih razmer v medijskih hišah, poudarila, da se ji vseeno zdi pomembno, da novinarji in mediji poročajo in govorijo tudi o razmerah, v katerih nastajajo novice, o tem, kako uredništva oblikujejo vsebine in kako izbirajo teme, ki jim posvečajo pozornost.

Govorila je o tem, da mora novinarstvo, če naj bo družbeno smiselno in za javnost koristno, tudi tu odigrati neintuitivno in na prvi pogled nelogično vlogo. Kritiko mora znati usmeriti vase in razgaljati problematične načine oblikovanja medijskih vsebin. Procesi, ki spodkopavajo in najedajo smisel novinarstva, so znani: vplivanje na vsebine prek lastniških struktur in instrumentalizacija novinarstva za zasebne koristi in za politični vpliv; pristajanje na to, da so tržna merila – gledanost, branost, število klikov, ki določajo dobičkonosnost – ob sistematičnem nižanju stroškov dela in produkcije pomembnejše uredniško sito kakor kakovost in smiselnost novic ter informacij za javnost; ter ne nazadnje, razvrednotenje novinarskega dela, ko je število vrstic pomembnejše od sporočila in ko mnenja, občutki in vnaprej pripravljena propaganda – iz zasebno-podjetniških ali oblastnih virov – nadomestijo delo na terenu, stik z ljudmi in zastavljanje neprijetnih vprašanj, ki od nosilcev moči in centrov oblasti terjajo odgovornost.

A ljudje smo bitja zgodb. V skupnostih si zgodbe pripovedujemo ob ognju ali skodelici kave. Namen je preprost: drug z drugim deliti in ponotranjiti družbene vrednote in skupnostna pravila ter ohranjati spoštovanje in moč, ki jo imajo nosilci avtoritete. Zato je pomembno tudi, kdo zgodbe pripoveduje in kdo v kakšnih okoliščinah dobi besedo. Novinarstvo je eno od področij človekovega delovanja, na katerem ima pripovedovanje zgodb smoter. V času demokratičnih idealov, in ko je cilj enakopravnost, je namen, da nam zgodbe, ki jim mediji namenijo pozornost, kar najbolj raznoliko

približajo izkušnje ljudi, da povezujejo in širijo dosedanja obzorja razmislekov in človeških ambicij, da zahtevajo odgovornost in poskušajo prispevati k odpravljanju napak in sistemskih krivic – ter da ne nazadnje omogočijo, da vsi poslušalke, bralci in gledalke najdemo svoje mesto, svoje področje dela, področje, na katerem lahko kaj prispevamo in uresničimo lastna prizadevanja na tem planetu.

»Zastarelo razmišljate. V kategorijah držav in narodov. Držav ni. Narodov ni. [...] Samo celovit sistem sistemov je, neizmerno, vseprisotno, prepleteno, soodvisno, multivariabilno in multinacionalno gospodstvo dolarjev,« pravi glavni kapitalist v igri *TV-mreža*. Naštevava multinacionalke, ki so še edini pomembni igralci, pomembnejši od držav. Ko govori o pomenu mreže in porazdelitvi bremen, zveni skoraj kot anekdotični socialist. »Pomembne, polivalentne, univerzalne so ‚ideje‘,« bi lahko bile tudi besede milijarderjev, ki obvladujejo trenutna spletna družabna omrežja in so svoj poslovni model zasnovali na privatizaciji vedenja, informacij in idej ter na grabljenju in preusmerjanju pozornosti s šokom, ki ga povzročajo vse bolj skrajni človeški simbolni signali.

A v vseh načrtih – poslovnih ali zarotniških – praviloma podcenjujejo ljudi, ki jih zreducirajo na predmet manipulacije. Moč in pomen idej, informacij ter neodvisnega novinarstva nista morda še nikoli, med vrsticami, doživela večjega posrednega priznanja in potrditve svojega potenciala kot ravno v zadnjih letih: najprej z blokado ameriškega predsednika na družabnih omrežjih in nato s cenzuro ruskih medijev na spletu ob začetku ruskega napada na Ukrajino. Ljudem ni mogoče zaupati, da bi sami ocenili, kritično prebrali novice in se odločili, sporočajo oblasti. Morda to kdaj drži, a kot splošno pravilo nas nujno vodi v družbeno nazadovanje in avtoritarno poneumljanje, ne pa v enakopraven napredek vseh in k vse širši razgledanosti. Poskusi zavajanj in manipulacije vedno bodo, vedno bodo teorije zarote, katerih namen bo pasivizirati in podrediti si ljudi, vedno bosta slabo, površno novinarstvo in hujskaška propaganda. Vedno bo prihajalo tudi do nenamernih napak. A velja vztrajati. Zastavljanje zoprnih vprašanj in pripovedovanje resničnih zgodb o krivicah sveta in o zmožnostih človeške solidarnosti lahko ne nazadnje spreminjata svet na bolje.

Vsakdanje izumljanje novega medija

Pogovor z Matjažem Pograjcem, Tomom Brejcem in Lukom Deklevo

Matjaž Pograjc s *TV-mrežo* stopa na področje, ki mu je že dolgo blizu. Z uporabo videa v gledališču se je začel poigravati že vsaj leta 1995 v predstavi *Butterendfly*, v *Kdo se boji Tennesseeja Williamsa?* (1999), zasnovani na formatu televizijske pogovorne oddaje, pa je vpeljal snemalca, ki je na odru snemal v živo, in tako sugestivno sopostavil pogled očesa kamere in gledalca v dvorani. V *Fragile!* (2005) Tene Štivičič je njegovo pozornost poleg tega pritegnil element grajenja iluzije: igralce je postavil na (skoraj) prazen oder, pred modri zaslon, in jih na platnu zлил s posnetki scenografij, sicer ustvarjenih v obliki miniaturnih maket, kar mu je med drugim omogočilo učinkovito, filmsko hitro menjavo prizorišč. *Fragile!* in *Kdo se boji Tennesseeja Williamsa?* sodita med njegove najuspešnejše uprizoritve v institucionalnem gledališču. A kot priznava tudi sam, se česa tako kompleksnega, kot si je zadal s *TV-mrežo*, še ni lotil. Ob tem mu ob strani stoji ekipa prekaljenih soborcev, pa tudi nekaj takih, ki – kljub siceršnjim bogatim izkušnjam – z njim (in sploh v gledališču) sodelujejo prvič.

Tako si je tokrat za najtesnejša sodelavca izbral Luka Deklevo in Toma Brejca, po enega iz vsake skupine. Videast in fotograf Luka Deklevo, diplomant FAMU – Praške akademije za film in fotografijo, kjer je tudi magistriral, ter predavatelj na Akademiji umetnosti Univerze v Novi Gorici, je pri projektih Matjaža Pograjca z nekaj izjemami stalni sodelavec že skoraj deset let, od *Pavle nad prepadom* (2013). Tomo Brejca, po formalni izobrazbi sicer filozof in sociolog kulture, ki pa se že vse poklicno življenje posveča umetniški fotografiji in režiji (reklame, videospoti ...) in je znan tudi po zavidljivem opusu modnih in portretnih fotografij zvezdnikov za nekatere vodilne svetovne revije, se ustvarjalni ekipi pridružuje prvič. Kombinacija preverjenega in svežih pogledov torej?

K pogovoru smo sedli zadnji petek v marcu, po dopoldanski vaji. Spodnja dvorana je tudi brez ustvarjalnega vrveža igralcev in tehnične ekipe kazala nezgrešljive znake prostora, v katerem se poraja nekaj novega: kabli, platna, računalniški zasloni, stativi, rekviziti – med njimi stari Iskrini telefoni in retro aparat za pripravo hot dogov –, veliki panoji, popisani s scenosledi, shemami in polepljeni s skicami za prizore, kostume ... Vse je pričalo o plodovitem ustvarjalnem kaosu.

Tina Malič: Naj za začetek vprašam, kako se je zamisel za projekt sploh rodila in kaj je bilo tisto, kar vas je – vsakega posebej – pričalo, da ste se zanj odločili.

Matjaž Pograjc: Ko sem se med drugim covidnim zaprtjem gledališč, spomladi 2021, lotil spletnega prenašanja predstav v živo, sem začel precej premišljevali o gledališču, filmu in televiziji. Prešnilo me je, da pravzaprav gledališčimo televizijo. Prva ideja je bila, da bi že takrat sprožili akcijo, zaprosili za frekvence in odprli TV Mladinsko. Pokazalo se je, da je to preveč zapleteno, zato sem začel razmišljati o filmih, ki so se ukvarjali s televizijo. *TV-mreža* me je pritegnila z lahko zapomnljivim prizorom, v katerem televizijski voditelj Howard Beale, »prerok«, sliši Boga. Ta prizor se je zelo dobro ujel tudi s covidnim časom, ki smo ga živeli zaprti v stanovanja; v njem Beale namreč pozove ljudi, naj se razjezijo, naj odprejo okna in zakričijo, da imajo vsega dovolj; naj povedo, da hočejo biti spet ljudje. To je bil sprožilec. Potem sem film globlje raziskal in ugotovil, da smo z ekipo, ki jo poznam – no, Tomo se nam je pridružil na novo –, sposobni realizirati ne ravno TV Mladinsko, pač pa simulacijo televizijskega studia in sporočiti, kaj danes še vedno pomeni ekran, televizor, škatla, manipulacija, laž.

Luka Deklevo: Mislim, da je gledališki prostor edini, kjer lahko tak projekt nastane. Čeprav gre za kombinacijo televizije in gledališča, se tak projekt ne more zgoditi ne na televiziji in ne kot film. Le gledališče ponuja dovolj širine za tak preplet in samo tu je mogoče smiselno spajati tako različna medija. To je tisto, kar me je pritegnilo k projektu: gre za transformacijo televizijskega formata, ki pa se lahko zgodi le v gledališki formi. Velik izziv je delati z dvema tako različnima medijema, ki sta bila še na začetku 20. stoletja, ko se je gibljiva slika pojavila, tako rekoč sprta, na nasprotnih bregovih umetnosti. Danes pa ju lahko s sodobnimi orodji začnemo počasi združevati. Predvsem zato, ker se je produkcija televizijske slike zelo pospešila in gre lahko v korak z gledališkim načinom ustvarjanja, ta je namreč veliko bolj dinamičen. Še nedavno bi taka povezava zahtevala veliko prilagajanja in bi bila morda celo neprilagodna.

Tomo Brejca: Kakor sta že omenila tako Matjaž kot Luka, se ta spoj gledališča in filma tudi meni zdi izredno zanimiv. Pritegnilo pa me je še dejstvo, da izvirno gradivo datira v sedemdeseta leta, in sicer zaradi vloge, ki jo je takrat imela televizija. Danes so to vlogo morda prevzeli internet in družbena omrežja, kot metafora pa televizija še vedno deluje. Prav to je zanimivo: odmik, ki ga ustvari ta prenos. Če bi govorili na primer o Instagramu, bi bili preveč neposredni. Ta odmik, nekakšna romantičnost sedemdesetih, ki bo prišla na plano tudi v dialogih iz tistega časa, pa človeka manj agresivno sooči z našo lastno pasivnostjo, zavedenostjo in z vprašanjem, ali je mogoče postati »svoboden« in skušati zaživeti in ne le slediti. Howardovi govori in dialog z Jensnom bodo pri ljudeh verjetno sprožili zanimiva razmišljanja. Vsi trije opazamo, kakor je Luka prej rekel, da sta gledališče in film lahko na različnih bregovih, kar vsak dan vzbuja nova vprašanja – a proces se mi zdi vseeno zelo navduhujoč. Film oziroma filmska tehnika z vsemi tehničnimi elementi je lahko nasilna, zato lahko igralce zmoti, ali pa zmoti vsebino in jo preusmeri drugam. Če bomo ta proces nadzorovali in našli pravo pot, misel ali vzdušje, pa bo doživetje razširilo. No, seveda ne mislim, da dodajamo kamero samo zato, ker bi hoteli imeti še več in več; zavedamo se, da je redukcija elementov pomembna.

Matjaž Pograjc: V bistvu se borimo, da bi mi nadzorovali tehniko, ne tehnika nas.

Tomo Brejc: Tako je!

Matjaž Pograjc: Da ta medij uporabljamo za dramaturgijo človeških odnosov. Nekako izumljamo, kaj naj bi določeni video, film, filmska slika sploh pomenili, kako naj bi se na pravi način priklopili v gledališče. Ne gre za to, da bi prenašali predstavo ali se skušali norčevati iz enega ali drugega medija, ampak izkoriščamo oba in skušamo izumiti neko novo formulo. Ukvarjamo se s tem, kaj pomeni vključitev nečesa tujega, kot je video, v teater, posebej glede na mantro, da je gledališče v živo edino pravo gledališče. Zakaj se torej ne bi igrali z obema medijema v živo?

Tina Malič: Ampak ti si ta dva medija vedno rad združeval ...

Matjaž Pograjc: Ja, ampak tako daleč še nikoli nismo šli. Zdaj se na primer zelo ukvarjamo s fokusom. V vsem tem kaosu slike, tona, luči, igralcev moramo zelo jasno določiti, kaj hočemo videti, slišati, razumeti. Ukvarjamo se s tremi ključnimi vprašanji: kje, kaj, zakaj ... Ker smo filmski entuziasti, se nam včasih zgodi, da nas nekaj res navduši, potlej pa prespimo in si rečemo: »Dajmo raje manj.«

Tina Malič: Pravzaprav ste vsaj deloma odgovorili že na naslednje vprašanje, ki sem ga imela v mislih. Nanašalo se je prav na prepletanje in platenje različnih medijev in na to, kako bodo uporabljeni; ali bo morda v ospredju kritika filma in televizije, tudi samokritika gledališča. Ampak zdi se, da prevladuje veselje nad raziskovanjem, ustvarjanjem novega ...

Luka Dekleva: Morda smo še v prezgodnji fazi, da bi podajali kakšno kritiko. Smo v fazi raziskovanja in iskanja odgovorov, kako čim boljše izkoristiti ta preplet dveh medijev, da se bosta med sabo oplajala, da težišče ne bo na napačnem mestu.

Tomo Brejc: Sam to sicer še vedno jemljem predvsem kot gledališče in bistvenega pomena je sporočilo. Film je vpet samo kot tehnika, ki lahko doseže nekaj, kar v gledališču sicer ni mogoče. Tukaj pa je. Nikakor ne vidim, da bi šlo za kak konflikt; glede na to, da smo danes tako navajeni na zaslone, od covida naprej mogoče še bolj, si je brez njih že tako rekoč nemo goče predstavljati življenje in je zanimivo videti igralce tudi posnete. Naša percepcija se spremeni, saj jih vidimo v živo in potem zraven na zaslonu. Podvojena podoba ustvari tenzijo, ki jo verjetno čutijo tako igralci kot tudi gledalci. Dogodek zato dojamemo drugače. Tako da ne gre toliko za konflikt med dvema medijema, ampak za nekaj, zaradi česar bo, upamo, celostna izkušnja s predstavo močnejša.

Matjaž Pograjc: Vsi trije smo filmski navdušenci in uporabljamo vse znanje, ki smo si ga z leti nakopičili. Od glasbenih videov, reklam do zgodovine filma. Ravno včeraj smo ugotovili, da bo za kakega gledalca to morda preveč. Ampak v resnici ni pomembno, če bo vsaka podrobnost prepoznana in razumljena. Nekateri bodo razumeli – uporabljamo ogromno citatov iz filmske zgodovine, ki komu morda ne bodo nič pomenili, za nekoga, ki se na stvar bolje spozna, pa bodo bistveno bolj zgovorni. Ker se ne moremo pretvarjati, da nekaj ne obstaja. Tople vode ne moremo odkriti, lahko pa jo naredimo še bolj vročo, jo mogoče spravimo do vrelišča. Ampak izhodišče in konec vsega je človek. Ker na koncu vidiš, da se vsa tehnika konča pri človeški dramati, prizoru, ko dva človeka sedita na zofi in ona reče njemu: »Odseli se iz stanovanja, ker me ne ljubiš več.« In smo pri ključni zadevi, ki poganja svet že od starih Grkov naprej, pri ljubezni. Obstaja seveda več ljubezni: ljubezen do posla pri ambiciozni karieristki, ljubezen kot prvinski nagon, ljubezen do alkohola ... Mislim pa, da je v tem primeru glavno sporočilo res to, da te sistem pohodi. Da mali človek vedno ostane majhen. Ko se bo zagnal v revolucijo, začel odpirati okna in šel na ulice, bo morda ugotovil, da je vse že vnaprej dogovorjeno, zrežirano. Pa smo spet pri medijih.

Tina Malič: Na začetku ustvarjalnega procesa ste si ogledali nekaj referenčnih filmov, serij, tudi predstave. So kakšni vzorniki oziroma kontekst, ki te, ki vas »preganja« in med delom ne izpusti?

Matjaž Pograjc: Ne, nekaj filmov smo si ogledali za odpiranje vrat v glavi ...

Tina Malič: Ni pa bilo nič odločilnega?

Matjaž Pograjc: Ni pa bilo nič takega, ne.

Tina Malič: Kaj pa izvirnik? Je s svojim že kulturnim statusom navdih ali bolj kamen okoli vratu? Se mu skušate tako ali drugače približati ali ste ga na neki točki preprosto odmislili?

Matjaž Pograjc: Mislim, da nas treh ne obremenjuje, igralci pa filma verjetno nočejo več gledati. Zdaj morajo iti svojo pot. Tam je pač neka vrhunsko zasedba, mi pa imamo drugo vrhunsko zasedbo. Precejšnja razlika je starost, v izvirniku so liki nekoliko starejši. Howard Beale je, ko ga hočejo odpustiti s televizije, blizu upokojitvi, pri nas pa je srednjih let. To je ena od sprememb. Nimamo pa nobenega idola.

Tomo Brejc: Je pa res, Matjaž, da smo vsi rekli, da je škoda, da ne moremo bolj vplivati na scenarij, na vsebino ... Če bi lahko kaj zapeljali v današnji čas in naše okolje ...

Matjaž Pograjc: Po pogodbi z imetniki avtorskih pravic se moramo držati izvirnika, ampak na neki način je to zame izziv. Ponavadi ogromno sčrtam in premečem. Tu pa imam nekaj, kar me malce ustavi. Res si kdaj zaželiš, da bi kaj sčrtal. Ampak ne. Ker je dobro. Ko premišliš, drži. Je pametno postavljeno. Kar je najbrž tisti vidik, ki ga v tujini vedno občudujem. Tam obstaja zelo dobra scenaristika. Pri nas pa smo s pisanjem za film še vedno bolj v vrtcu. Scenarij, skratka, drži. Stoji. Ključni problem, ki izhaja iz tega, je, da bo predstava precej dolga. Sam nisem ravno znan po dolgih predstavah. Tako da me je strah edinole tega – dolžine. Ne želim si odmora, da se ne bi vse skupaj sprevrglo v družabni večer. Mislim, da mora biti to angažiran večer. In od ljudi zahtevam, da mislijo. Da bodo večkrat odprli okna in se izkričali na ulico.

Tina Malič: Kaj pa nam tematika iz srede sedemdesetih let prejšnjega stoletja lahko pove o današnjem trenutku? Kako jo poskušate povezati s sodobnostjo?

Matjaž Pograjc: Nismo se odločili za popolno preslikavo sedemdesetih. Ampak smo preko besedila iz tega časa sodobni. Ključna je sodobna igra. Zelo se posvečamo temu, da bi bila čim bolj filmska, naravna. Poskušamo doseči, da bi igralci vse tehnike, s katerimi so se seznanili med šolanjem, ne vem, Stanislavskega, Strasberga, pozabili in samega sebe odkrili na novo, sploh v tem kaosu, ki ga mi tu ustvarjamo z vso to tehniko. Zelo konkretno pa hočem reči: vsa čast tej igralski ekipi, da to prenese, da prenese nas tri.

Tomo Brejc: Ja. Tudi zato, ker je toliko gibljivih delov ... Imamo tri snemalce, ki so v bistvu ...

Matjaž Pograjc: ... koreografirani.

Tomo Brejc: Tako je, koreografirani. Ampak reči hočem tudi, da so ljudje, zato je vsakič drugače. Skoraj nemogoče je, da bi dvakrat naredili povsem enako. Ob vsem tem pa poskušamo najti kadriranje in svetlobo, ki bi nas kot gledalce postavila v močnejša čustvena stanja in bi bila poleg tega opora igralcem in zgodbi, vendar se vseskozi zavedamo nevarnosti, da se lahko ti filmski elementi obrnejo tudi proti nam. Poleg tega gre prav za to, kar je rekel Matjaž: izogibanje preveliki teatralnosti. Z določenimi kadri lahko igro ... mehčamo, igralci se lahko bolj zlijejo s svojim likom in prostorom.

Matjaž Pograjc: Teatrsko igro na neki način sodomiziramo. V bistvu smo tu, da podpremo igralce; da jim omogočimo, da se izrazijo kar najbolj naravno, recimo tako, da precej uporabljamo velike plane.

Luka Dekleva: Televizijska tehnika v gledališču je v določenih situacijah kot povečevalno steklo, ki čustva ojača.

Matjaž Pograjc: Ja, točno tako.

Luka Dekleva: In s tem lahko igro oplemenitimo in igralcem delo olajšamo. Je pa res, da je proces, ki vodi do tega rezultata, kakor je rekel Matjaž, zamuden. In smo igralcem hvaležni, da v njem sodelujejo, čeprav terja veliko več časa kot običajna gledališka produkcija.

Tina Malič: Je še kakšen vidik, ki se vam zdi zanimiv, pa se ga nismo dotaknili?

Luka Dekleva: Zdi se mi, da v vlogah, ki smo si jih zadali tu kot televizijski delavci v gledališču, postajamo vse bolj podobni našemu protagonistu Howardu Bealu, ki je na začetku predstave z impulzivno odločitvijo po nekem uvidu dramatično spremenil tok svoje kariere; tudi mi, ko raziskujemo ta praktično novi medij, vsak dan doživljamo razodetja, presenečenja, vzporednica med tema dvema zgodbama se mi zdi prav zanimiva.

Matjaž Pograjc: Spreminjamo sami sebe in morda bomo s tem spremenili tudi občinstvo, da bo manj verjelo ekranu in več sebi in svojim cenzuriranim mislim.

Jezni beli moški vseh dežel, razbesnite se!

Howard Beale ni vzor, Howard Beale je svarilo

*An angry man, an angry man
Nothing is more fatal than an angry man*

The Knife, Neverland

Zveni kot kakšen roman Michela Houellebecqa: starosta določenega področja se odloči, da bo brez filtra govoril vse, kar mu pride na misel. Tako nenadoma doseže največjo priljubljenost v vsej karieri, zaradi česar dobiva samo še več možnosti za izražanje svojega besa. Šefi so srečni – dobiček zmeraj nadvlada nad morebitnimi etičnimi pomisleki –, toda na določeni točki reče preveč, čemur sledi zaton. Pri tem moramo poudariti, da je treba o tej osebi že vnaprej razmišljati kot o jeznem belem moškem. Zamenjajmo človeku v tej hipotetični zgodbi spol ali raso in ugotovili bomo, da bi se vse skupaj končalo že precej prej.

TV-mreža govori o takem besnem belcu, tj. Howardu Bealu, voditelju poročil, človeku, ki se odloči, da bo svojo stisko obelodanil z napovedjo javnega samomora. Sprva se vse nagiba k temu, da bo ta eksces postal še ena od reminiscenc za pogovore ob pivu, ampak Beale še naprej goni svoje, zato naleti na vrzel, ki je mediji ne zaznajo, vendar njegovim delodajalcem prinaša ogromen profit. Pri vsem tem je velikokrat implicitno nakazana voditeljeva norost – npr. njegova povezava z višjimi silami služi kot namig na neimenovano duševno motnjo –, toda Chayefsky, avtor scenarija, hkrati ostaja slep za svojevrstno privilegiranost svojega junaka. Bealu je dovoljeno

vse, ker ima prave kromosome in polt prave barve.

Seveda je treba na tej točki omeniti čas, v katerem se *TV-mreža* dogaja, čas, ko je bil Howard Beale še eden v množici anti-junakov, ki so se pridružili težnjam po rušenju idealov, kar je bil *modus operandi* sveta v šestdesetih in sedemdesetih minulega stoletja. Za obe desetletji so bile značilne krize, v katerih se je pokazalo, da so vedenjski vzorci, povzeti iz obdobja takoj po drugi svetovni vojni, za nepričakovane izzive pomanjkljivi. Kljub temu se generacije na oblasti – dostikrat je šlo za pomembne zmagovalne osebnosti v (za zdaj) zadnjem planetarnem vojaškem spopadu – stvari niso bile pripravljene lotiti drugače, ostajale so pri svojih formulah, zaradi česar so se morale pogosto soočiti z upiranjem.

Vsekakor je tole precej popreproščen pogled na spekter dogajanj tistega časa, a z njim vseeno lahko zajamemo srž takratnih problemov. Ne nazadnje iz vseh pričevanj in gradiva, ki ga imamo o obdobju na voljo, med drugim tudi prek sočasne kulture, razbiramo dvom o starih vrednotah in njihovo rušenje z različnimi metodami. Ena od njih je bilo besnenje nad vsesplošnim stanjem, ki je pripeljalo do določene katarze; ta je bila v družbeni konstelaciji obeh desetletij nujna. Včasih se je treba razjeziti in reči bobu bob, vendar

to ne sme biti cilj, postati mora izhodišče, saj se je žal pokazalo, kako takšna jeza kaj malo reši, če ostane na ravni prvega, čeprav je bil razlog za to sila preprost.

Če se je v šestdesetih in sedemdesetih govorilo o željah po spremembah in če so bile te namenjene ljudem vseh barv, spolov in narodnosti, jih je bilo pozneje moč razumeti kot domeno besnih belcev. Zahodna zgodovina je namreč uzurpirala celoten kolaž obdobja, o katerem govorimo, in to tako, da ga je pobelila, tj. prisvojila si je formo in vsebino upora, s čimer je *de facto* obdržala svoj primat. Šestdeseta se tako v glasbi kažejo kot nenehno čislanje Beatlov in Rolling Stonesov, zaradi česar velikokrat pozabljamo na Chucka Berryja ali Little Richarda. Vsi poznamo klasike tipa *Boter* iz sedemdesetih, kdo pa se spomni filma *Killer of Sheep (Klavec ovac)* afroameriškega filmskega mojstra Charlesa Burnetta ali koliko izmed nas ga je sploh videlo? Nadalje, atentat na Kennedyja je sprožil ogromno teorij zarote, pri Martinu Luthru Kingu mlajšem pa te medijsko niso bile tako odmevne oziroma se zaradi njih ni vzpostavila industrija alternativnih mnenj kot v zvezi z zadnjim ameriškim predsednikom, katerega mandat je predčasno končala nasilna smrt.

Drži, tukaj moramo stopiti malenkost nazaj in Zahodu priznati, da je manjšinam

priznaval upor – tega ne moremo zanikati –, hkrati pa ga je redkokdaj kanoniziral tako, kakor je to počel s podobnimi dosežki belih moških. *TV-mreža* je še eden od številnih dokazov za to, kajti navkljub subverzivnosti gre za propagiranje samo enega tipa uporniškega diskurza – tistega, ki je povezan z vladajočo družbeno skupino.

Howard Beale sicer ostaja lik, katerega jeza je razumljiva. Ni Fred Durst – upornik brez razloga, ki ima za seboj celoten medijski aparat, četudi bo sam še naprej vztrajal v občutju *underdoga* –, je Kurt Cobain, toda za razliko od pevca Nirvane ni pri njem nikjer opaziti, da bi se zavedal svojega položaja. Gospod Beale ima na veliko mestih še kako prav, vendar s svojim izrekanjem ne postavi pod vprašaj lastne odgovornosti za položaj, v katerem se je znašel svet. Tudi če bi ga v določenih ozirih lahko imeli za žvižgača, njegove izjave ostajajo na ravni stvari, ki so varno transgresivne, kajti dostikrat omenja težave, ki jih lahko opazi vsak in na katere zaradi njihove samoumevnosti sploh ne opozarjamo, četudi bi bilo to kdaj treba storiti. Poleg tega sam ne naredi nič drugega, kakor da jih zapakira v medijsko prebavljivo formo. V bistvu je marketinški pravljicar, kar ga kasneje, ko se vda korporacijski kreaturi na vrhu podjetja, pripelje do propada.

Omenjeni preobrat v zgodbi nakaže še en velikanski problem ljudi, kakršen je Beale. Dosti t. i. prerokov s pravimi atributi – dovolimo si te vrste sarkazem – se slej ali prej spremeni v blago za vzdrževanje prevladujočih družbenih razmerij. Seveda, Howard v drami po srečanju s šefom izreka močne nihilistične poante – kar bi težko imeli za komercialno vabljuje vsebine –, a ne pozabimo, kako gospod Beale s tem pritrjuje diktatu svojega delodajalca. Dosti njemu podobnih upornikov se iz kričačev spremeni v sluge, vendar v njih ne pride do ozaveščenosti o tej preobrazbi, še naprej se vidijo kot borci, proti katerim je ves svet, čeravno je takšna trditve vsaj od določene točke naprej samoprevara. Ta beseda bi lahko opisala celoten diapazon ljudi Bealovega kova.

Že na začetku smo Beala označili kot jeznega belega moškega. S tem bi radi opozorili na njegovo posebno pravico, pravico, ki mu je dana zaradi bioloških lastnosti, zaradi katerih je zaščiten. Naj še enkrat poudarimo: njegove trditve so smotrne, toda do stopnje, do katere jih prižene v drami, mu jih je dovoljeno prignati zgolj zavoljo osebnih okoliščin. Ne nazadnje, spomnimo se le Donalda Trumpa. Besen je, barva njegove polti je svetla, hodi pa na WC s pisoarji. Vsekakor je res, da je Howard precej drugačen od nekdanjega ameriškega predsednika, toda v bistvu sta si podobna.

Seveda je treba biti v tem pogledu iskren in priznati, da se *TV-mreža* nikdar ni imela namena ukvarjati s to temo. Howard Beale je bil mišljen kot izraz obupa generacije, obremenjene zaradi uvida o postopnem sesuvanju vseh idealov, na temelju katerih se je oblikovala. V sedemdesetih je postalo vprašljivih ogromno dotlej samoumevnih stvari – Watergate in Vietnam sta bila le vrhova ledene gore –, zato je bil njen impulz za upor povsem razumljiv. Težava je nastala, ker se je omenjeni poriv sprevrgel v stopicanje na mestu oziroma ker se je kmalu pretvoril v željo po potovanju v čas idealizirane preteklosti. Ne nazadnje jo Howard ves čas glorificira, spominja se svojih zgodnjih dni na televiziji, omenja nekdanje legende, ki jih ni moč preseči, in je nasploh kritičen do številnih pridobitev sodobnega sveta. Iz tega se nam danes razkriva Bealova ambivalentnost. Ne čudimo se torej, ko izvemo, da se je Glenn Beck, ameriški konservativni politični komentator, na določeni točki imel za modernega Howarda Beala, pri čemer je treba poudariti še eno pomembno dejstvo glede *TV-mreže*, tj. da zgodba nikoli ne določi položaja svojega najbolj znanega protagonista v političnem spektru. Chayefsky se je najbrž – težko je najti pričanje o tem – hotel tako izogniti morebitnim kritikam o pristranskosti, a je Beala zaradi te odločitve spremenil v lakmusov papir, s pomočjo katerega vsakdo vidi, kar hoče. Po določeni plati nam potemtakem odpira veliko interpretativnih možnosti, hkrati pa lahko kaj hitro postane orodje za politično manipulacijo, kot v primeru gospoda Becka, enega od arhitektov kasnejšega obrata stranke Abrahama Lincolna v nacionalistični populizem.

Takšna manipulacija je postala toliko bolj mogoča, ker se je lik Howarda Beala pozneje sprevrgel v arhetip jeznega belega moškega. Izoblikoval se je tudi iz samokritike, drži, toda sčasoma je prerasel v orožje za napad na drugačne. Če bi bil Howard Beale uprizorjen kot karkoli drugega, če ne bi bil tipičen ameriški beli moški visokega srednjega razreda, bi stvari lahko brali drugače. Videti je, da se je avtor gledališke priredbe tega zavedal. Čeprav je scenarij pustil skoraj nedotaknjen, je Howardu na koncu dodal naslednji monolog:

»Ampak resnica je takale: prava resnica, tisto, česar se moramo najbolj bat, je uničujoča moč absolutnega prepričanja – tega, da lahko dokončno, absolutno vemo karkoli – pa naj nas sili v to bes, strah, pravičnost, krivica, ogorčenje. Kakor hitro si zabetonirate tako prepričanje, kakor hitro začnete verjet v absolutno, nehate verjet v človeška

bitja, še tako nora in tragična ... v vsej njihovi kompleksnosti, njihovi drugosti, njihovi neukrotljivi resničnosti ... Vsak od nas je lahko popolnoma predan samo drugim.«

Zveni kot nauk, a v njem tiči vse, kar je bilo, roko na srce, subtilno nakazano v filmu in kar je v njegovih interpretacijah dostikrat prezrto – zavedati se moramo meja svojih izrekanj. Nihče od nas nikoli ne pozna vsega, vsakdo se mora pogosto spomniti na znamenito reklo starogrške filozofije, ki nas opominja na to, da ne vemo ničesar. Howard Beale je sicer naletel na določeno srž, vendar je ni zmozel povsem doumeti, ker je bila zaradi njegovega družbenega položaja onkraj njegovega razumevanja. Ljudje so ga žal videli kot rešitev, toda v resnici je ponujal zgolj vprašanja, odgovorov ni zmozel. Težko bi jih, razen če bi bil sam pripravljen pogledati prek svojih danosti. V bistvu bi moral biti zmožen v določenem trenutku ugotoviti, da njegov pogled izhaja iz samoumevnosti, kakršno so si lahko privoščili beli moški, ki so se v tistem času navkljub vsem škandalom, ki so jih povzročili, še naprej imeli za arbitre glede dobrega in zlega. Po pravici povedano so okoliščine še vedno enake, oziroma so trenutno še precej slabše. Hegemonija belih moških se sesuva izjemno počasi, samo Howardi Beali našega časa še vztrajajo v svojem prav, četudi jim je predočena zmotnost njihovih misli. Še vedno se pretvarjajo, da so Davidi, čeprav so že dolgo Goljati.

TV-mreža kljub temu dejstvu še naprej govori smiselne reči. Mediji zgrabijo vse, kar jim prinaša dobiček, in sem sodijo tudi izbruhi jeze tipa Howard Beale, vendar taki uporniki tisti trenutek prenehajo biti glasniki zatiranih in postanejo njihovi izkoriščevalci. Moderni populist – Howard Beale jim je prek osmoze vzor – ponujajo odgovore, pri čemer v žepu držijo figo. Postavljajo se nad občinstvo, imajo ga zgolj za orodje. Seveda nas ne preseneča, da gre v večini primerov za bele moške, polne gneva. Vidijo se kot glas resnice, toda v glavnem samo ponavljajo želje po preteklosti v dobi, ki jo je prerasla. Če najdejo določene univerzalne vzpodbude, ne pridejo do njihovega bistva, ostajajo na ravni rečenic. Nekoč so takšni ljudje na položajih končali osramočeni, danes jim, ironično, ob vsem napredku na številnih področjih nič več ne more do živega. Posledica je bila anatema, zdaj pa je tu samo še nebrzdana jeza, ki nikoli ne doseže skrajne točke. Beli moški sami sebe še naprej vidijo kot žrtve, četudi so ljubljenci sistema, ki se mu »upirajo« in ki se jim za to zahvali s še več slave. Howard Beale je imel samo to nesrečo, da je besnel ob napačnem času.

Svetovno dogajanje med septembrom in novembrom 1975, omenjeno v TV-mreži

»Patty Hearst, Bližnji vzhod, zapiranje tovarn v Starem industrijskem pasu, Opec [...] Drugi del začnemo z Iranom pa prispevkom o terorizmu [...]. Aretacija Patty Hearst, vnukinje založnika Williama Randolpha Hearsta, na Morse Streetu v San Franciscu: policija je objavila posnetke prijeteja Williama in Emily Harris, ugrabiteljev Hearstove, ki se je po ugrabitvi pridružila tako imenovani Vojski simbiotične osvoboditve in se devetnajst mesecev izogibala aretaciji. [...] Vemo, da Arabci obvladujejo pri nas več kot 16 milijard dolarjev. In večinski delež javnega dolga. Obvladujejo Aramco, zato so tudi v Exxonu, Texacu in Mobil Oilu.«

Patty Hearst (Patricia Campbell Hearst, roj. 1954) je pisateljica in igralka, vnukinja založniškega magnata Williama Randolpha Hearsta (ki je Orsonu Wellsu med drugim služil kot navdih za film *Državljan Kane*). William Randolph Hearst (1863–1951) je svoj medijski imperij zgradil na rumenem žurnalizmu, senzacionalizmu, pa tudi na praktičiranju čustvenega novinarstva; politično se je obračal po vetru, najprej je bil levičar, potem protikomunist, nato desničar. Med drugim je ustanovil revijo *Cosmopolitan*. Bil je tekmeč Josepha Pulitzerja, speljal mu je urednike in novinarke, veljal pa je za zelo uglajenega, mirnega in nekonfliktnega. Leta 1929 so njegovi mediji spremljali Zeppelinovo potovanje okrog sveta, bil je tudi sponzor tega podviga, o katerem je prvič poročala novinarka Patty Hearst so februarja leta 1974 ugrabili in pozneje pridobili na svojo stran pripadniki Vojske simbiotične osvoboditve. Upali so, da bodo lahko izkoristili politični vpliv njene družine za osvoboditev dveh svojih aretiranih članov. Po devetnajstih mesecih so jo državni organi našli in aretirali, ker je sodelovala pri zločinih skupine. Najbolj je odmeval posnetek Patty Hearst, ki z Vojsko simbiotične osvoboditve ropala banko Hibernia v San Franciscu. Svojo obrambo pred sodiščem je utemeljevala na stockholmskem sindromu, saj je trdila, da so jo po ugrabitvi posilili in da je morala izbrati med smrtjo ali indoktrinacijo. Leta 1976 je bila obsojena najprej na petintrideset, nato na sedem let zapora. Kazen ji je predsednik Carter skrajšal na že odsluženih 22 mesecev, leta 2001 pa jo je predsednik Clinton rehabilitiral.

Vojska simbiotične osvoboditve (*Symbionese Liberation Army* ali *SLA*) je bila ameriška levičarska gverilska organizacija, dejavna med letoma 1973 in 1975; po tem, ko ni dosegla, da bi ugrabljeno Patty Hearst zamenjali za svoja zaprta člana, ki sta bila

zaradi umora obsojena na dosmrtno ječo, je zahtevala, naj družina Hearstove za odkupnino nahrani lačne v Kaliforniji. Njena ideologija je bila preplet levičarskih, feminističnih, protirasističnih in protikapitalističnih idej. FBI je SLA obravnaval kot teroristično organizacijo in njene članice in člani (tiste, ki jih policija maja leta 1974 v enem največjih oboroženih spopadov ni uspelo pobiti) preganjali vse do leta 2003. V treh letih nasilnega delovanja so ropali banke, morili policiste in civiliste, podtikali bombe. V svetu so postali znani prav zaradi ugrabitve devetnajstletne Patty Hearst. Ugrabitev jim je olajšala malomarnost časopisa *San Francisco Chronicle*, ki je ob novici, da se bo Hearst poročila, objavil njen naslov. SLA je Hearst izbrala tudi zato, ker se je nadejala obsežne medijske kampanje in poročanja o dogodku.

William in Emily Harris (roj. 1945 in 1947) sta bila vidna člana Vojske simbiotične osvoboditve; ugrabila sta Patty Hearst, za kar sta dobila osemletno zaporno kazen. Obsojena sta bila tudi za več umorov, od leta 2007 pa sta oba na prostosti.

OPEC (kratica za *Organization of the Petroleum Exporting Countries* ali Organizacija držav izvoznic nafte) je naftni kartel oziroma mednarodno interesno združenje najpomembnejših izvoznic nafte, ustanovljeno leta 1960 v Bagdadu (ustanovne članice so Iran, Irak, Kuvajt, Savdska Arabija in Venezuela), sedež pa ima na Dunaju. Danes jo sestavlja trinajst držav, ki obvladujejo svetovni naftni trg, naftne rezerve in cene ter usklajujejo politiko črpanja in izvoza nafte. Sem sodijo savdski Aramco (še danes največji proizvajalec nafte), ruski Gazprom, kitajska in iranska državna naftna družba, venezuelska PDVSA, brazilska Petrobras, malezijska Petronas. Oktobra 1973 so arabske države izvoznice nafte, Savdska Arabija, Kuvajt, Libija, Alžirija, Irak, Egipt in Sirija, združene pod imenom OAPEC, uvedle embargo na črpanje nafte, kar je povzročilo skok cen. Kriza je Opecu prinesla ogromne dobičke in povzročila globalno gospodarsko recesijo ob hkratni rasti brezposelnosti in inflacije, padec vrednosti delnic in obveznic, skratka dramatičen konec gospodarskega razcveta po drugi svetovni vojni. Pred Opecom je globalno naftno industrijo obvladovalo »sedem sester«, sedem transnacionalnih naftnih družb: Anglo-iranska (najprej Anglo-perzijska, danes BP) naftna družba, Royal Dutch Shell, Standard Oil of California (danes Chevron), Gulf Oil (danes del Chevrona), Texaco (danes del Chevrona), Standard Oil of New Jersey (Esso, kasneje Exxon, danes del ExxonMobil), Standard Oil of New York (Socony, kasneje Mobil, danes del ExxonMobil).

Na Bližnjem vzhodu je od 6. do 25. oktobra 1973 potekal konflikt, znan pod imenom jomkipurska vojna. Po začetnem uspehu Egipta in Sirije, ki sta napadla Izrael, je izraelska vojska prešla v ofenzivo, napadalce

potisnila nazaj, se približala Damasku, prekorčila Sueški prekop in začela prodirati proti Kairu. Po posredovanju ZDA (ki so podpirale Izrael) in Sovjetske zveze (ki je bila na strani arabskih držav) je bilo sklenjeno premirje in vzpostavljeno stanje kot pred vojno. Med marcem in septembrom 1975 ZDA niso sklenile novega sporazuma o dobavi orožja Izraelu in si tako prizadevale za ohranitev miru. Z omejitvijo črpanja nafte in embargom na njeno prodajo ZDA in drugim državam, ki so podpirale Izrael, je OAPEC pritisnil na Izrael, da bi svoje sile odstranil z arabskih ozemelj. To je bilo prvič, da so nafto uporabili kot gospodarsko orožje v politične namene. Medtem je v vzhodnem Sredozemlju Turčija izvedla invazijo na Ciper, kar je sprožilo konflikt med Turčijo in Grčijo, v katerega je bil vpleten NATO, ki je prekinil dobavo orožja Turčiji.

ZDA so bile v sedemdesetih tudi velika izvoznica orožja in druge vojaške opreme v Iran, kjer je potekalo nebrzdano oboroževanje in izobraževanje vojaških kadrov (leta 1967 so izdatki za obrambo znašali 6,8 odstotka BDP, leta 1975 pa že 15,2 odstotka), tako da so ZDA povpraševanje komaj dohajale, ameriško vojaško osebje (okoli 100.000 Američanov v Iranu) pa se je v Teheranu soočalo z vrtoglaviimi najemninami, pomanjkanjem medicinskih in vojaških objektov in varnostnimi grožnjami terorističnih skupin.

V Starem industrijskem pasu na severovzhodu ZDA, v okolici Velikih jezer, so od začetka sedemdesetih zapirali tovarne in tako imenovani *Factory Belt* (tovarniški pas) se je spremenil v *Rust Belt* (pas rje). Deindustrializacija je povzročila gospodarski padec, upad števila prebivalcev in propad mest na območju, kjer so bili nekoč močna jeklarska in avtomobilska industrija ter rudniki premoga.

»Danes so streljali na avtomobilsko povorko predsednika Forda v San Franciscu. Predsednik ni bil ranjen. Incident se je zgodil pozno popoldne le sedemnajst dni po poskusu atentata v Sacramentu. Na gospoda Forda so streljali, ko je odhajal iz hotela St Francis na letališče. Prvič so streljali na predsednika Forda pred sedemnajstimi dnevi, danes pa spet v San Franciscu. Gospod Ford je na novinarski konferenci povedal, da kljub dvema poskusoma atentata ne bo postal ujetnik Ovalne pisarne, talec nesojenih morilcev.«

Med letoma 1974 in 1977 je bil predsednik ZDA republikanec Gerald Ford (1913–2006), ki je funkcijo zasedel po odstopu Richarda Nixona zaradi afere Watergate. Njegovo predsedovanje so zaznamovali pomilostitev Nixona, huda inflacija, recesija in brezposelnost ter prizadevanja za otoplitev odnosov s Sovjetsko zvezo in Kitajsko. Prvi poskus atentata na predsednika Forda je 5. septembra 1975 v Sacramentu v Kaliforniji izvedla Lynette Squeaky Fromme (roj. 1948), članica kulta Charlesa Mansona. Obsojena je bila na dosmrtno ječo, odslužila pa je štiriintrideset let (do 2009). Hotela je opozoriti na nedejavnost odgovornih pri preprečevanju onesnaževanja okolja in na posledice, ki jih to pomeni za zrak, vodo, rastline in sploh vsa živa bitja. Strela ni sprožila. Drugič je slabe tri tedne kasneje, 22. septembra 1975, pred hotelom St Francis v San Franciscu, poskusila Sara Jane Moore (roj. 1930). Ustrelila je, vendar je predsednika zgrešila, ker je v naglici kupila pokvarjeno pištolo. Tudi ona je bila obsojena na dosmrtno ječo, odslužila je dvaintrideset let (do 2007). Sara je bila obsedena s Patty Hearst in je trdila, da je s tem dejanjem izrazila svojo jezo. Kasneje je izjavila, da je bila zaslepljena z radikalnimi političnimi pogledi.

»Cia je končno priznala, da je odpirala pošto senatorja Humphreyja.«

Senator Hubert Humphrey (1911–1978) je bil nekdanji podpredsednik ZDA (od 1965 do 1969, pod predsednikom Lyndonom Johnsonom), ki mu je CIA nezakonito odprla pošto. CIA je med letoma 1952 in 1973 vodila tajno operacijo HTLINGUAL, ki je obsegala prestrezanje pošte, namenjene Sovjetski zvezi in Kitajski, da bi pridobila informacije o tujih obveščevalnih službah, hkrati pa je pod prste gledala mirovnim aktivistom in borcem za državljanske pravice. Med drugim je odpirala pošto znanih osebnosti, kot so feministka Bella Abzug, šahovski vele mojster Bobby Fischer, znanstvenik in mirovni aktivist Linus Pauling, pisatelj John Steinbeck, borec za državljanske pravice Martin Luther King mlajši, dramatik Edward Albee. Prestregli so 28 milijonov pisem in jih 215.000 odprli.

»[...] v Angoli je državljanska vojna – in v Bejrutu še ena. New York se spopada z recesijo.«

Državljsanska vojna v Angoli se je začela novembra leta 1975, nemudoma po odcepitvi od Portugalske, in je trajala do leta 2002. Šlo je za podaljšek hladne vojne, med katerim so se pod krinko nekdanjih gverilskih gibanj, komunističnega MPLA (*People's Movement for the Liberation of Angola* ali Ljudsko gibanje za osvoboditev Angole) in protikomunističnega UNITA (*National Union for the Total Independence of Angola* ali Nacionalna unija za popolno neodvisnost Angole) spopadale Sovjetska zveza, Kuba, Južna Afrika in ZDA.

Libanonska državljanska vojna se je začela leta 1975 in je trajala do leta 1990. Prišlo je do napetosti med različnimi verskimi (in političnimi) skupnostmi, suniti, šiiti, druzi in kristjani; te so bile med drugim posledica umika evropskih kolonialistov in povečanega priseljevanja Palestincev na jug Libanona po arabsko-izraelskih vojnah leta 1948 in 1967 in jordanski državljanski vojni. Vojno sta za širjenje ozemlja izkoristili tudi sosednja Izrael in Sirija. Gre za še en podaljšek hladne vojne, saj je bil Zahod na strani kristjanov, prosovjetsko usmerjene arabske države pa so podpirale levičarje, muslimane in panarabske skupine.

New York je sredi sedemdesetih prizadela fiskalna kriza. V začetku desetletja so namreč zaradi industrijskega prestrukturiranja ukinili veliko delovnih mest, zaradi česar se je mesto znašlo v gospodarskih težavah, povečal se je tudi delež kriminala (droge in prostitucija, ropi in posilstva). Velik del srednjega razreda, trgovcev in podjetnikov se je takrat preselil na obrobje, zato so bili dohodki od davkov v mestu prenizki. Dotlej je bilo mesto socialno usmerjeno, imelo je javno zdravstvo, brezplačne visoke šole, dobro javno infrastrukturo. Zaradi recesije je skoraj doživelo bankrot, predsednik Ford pa ga ni hotel rešiti z zveznim denarjem. Sledili so drastični rezi v mestne javne storitve in porabo, odpuščanje mestnih uslužbencev, zamrznitev plač, podražitev javnega prevoza, skrčili so delovanje socialnih služb, zaprli so nekatere bolnišnice, knjižnice, gasilske postaje, mestni sindikati pa so žrtvovali svoj pokojninski sklad, da bi mesto rešili pred bankrotom.



Katarina Stegnar, Matej Recer



Uroš Maček, Robert Prebil

Pripravila Urška Brodar



Lee Hall

se je leta 1966 rodil v Newcastleu. Leta 1995 je začel pisati za radio, a njegova nagrajena radijska dela *I Luv You Jimmy Spud* (*Lubme, Jimmy Spud*), *Spoonface Steinberg* (*Potučkana Steinberg*) in *Blood Sugar* (*Krvni sladkor*) so vsa našla pot še v druge medije. Za oskarja je bil nominiran njegov scenarij za film *Billy Elliot*, ki je nato želel uspehe in nagrade tudi kot odrski muzikal. Za dramo *The Pitmen Painters* (*Slikarji rudarji*) je prejel dve nagradi – *Evening Standarda* za najboljšo dramo in nagrado TMA (Theatrical Management Association) za najboljšo novo dramo. Za *Our Ladies of Perpetual Succour* (*Naše gospe neprestane pomoči*) je leta 2017 dobil nagrado olivier za najboljšo novo komedijo. Kot hišni avtor je delal za gledališči Live Theatre in Royal Shakespeare Company. Za uprizoritve v angleškem prostoru je prevedel in priredil več klasik: Goldonijevega *Slugo dveh gospodarjev*, Brechtovo igro *Gospod Puntila in njegov hlapec Matti* in Heijermansovo *Dobro nado*. Je tudi avtor scenarijev za filma *Victoria & Abdul* (po knjigi Shrabani Basu), ki je doživel premiero leta 2017, in *Rocketman*, filmske biografije Eltona Johna iz leta 2019.



Paddy Chayefsky

se je rodil 29. januarja 1923 kot Sidney Aaron Chayefsky. Njegov jasni glas se je prekalil v »zlatem obdobju« *ameriške televizije, pozneje je postal vpliven dramatik, filmski scenarist in romanopisec. Dobil je kar tri oskarje, kar je za scenarista, ki piše sam, rekord. Odrasel je v Bronxu in leta 1943 končal Newyorški mestni kolidž, nato pa na Univerzi Fordham študiral jezike. Sprva je nameraval postati komik, vendar se je usmeril v pisanje, ko je okreval po poškodbah, ki jih je zaradi pohodne mine utrpel kot vojak v drugi svetovni vojni. Po vojni je pisal kratke zgodbe, radijske igre, skeče za medijske zabavnike, kot je bil Robert Q. Lewis, in epizode za zgodnje televizijske šove, kakršna sta bila *Danger* (*Nevarnost*) in *Manhunt* (*Lov na glave*). V petdesetih letih dvajsetega stoletja je zaradi televizijskih iger, ki jih je mreža NBC v živo prenašala v okviru cikla *Goodyear-Philco Television Playhouse*, kot scenarist zaslovel po celotnih Združenih državah; med igrami, ki jih je napisal za cikel, so bile *Holiday Song* (*Počitniška pesem*, 1952), *Printer's Measure* (*Tiskarska merska enota*, 1953), *Marty* (1953), *The Bachelor Party* (*Fantovščina*, 1953), *The Mother* (*Mati*, 1954), *Middle of the Night* (*Sredi noči*, 1954), *The Catered Affair* (*Gala pogostitev*, 1955) in *The Great American Hoax* (*Velika ameriška potegavščina*, 1956). Med njegovimi filmi omenimo priredbo televizijske igre *Marty* (1955; oskarja za najboljši scenarij in za najboljši film), *The Goddess* (*Boginja*, 1958; nominacija za oskarja za najboljši scenarij), *Middle of the Night* (1959), *The Americanization of Emily* (*Amerikanizacija Emily*, 1964), *The Hospital* (*Bolnišnica* (*pazi da ostane ležeče*), 1971; oskar za najboljši scenarij), *Televizijsko mrežo* (1976; oskar za najboljši scenarij) in *Altered States* (*Spremenjena stanja*, 1980; priredba njegovega romana). Je tudi avtor dram *Middle of the Night* (1956), *The Tenth Man* (*Deseti mož*, 1959; nominacija za nagrado tony za najboljšo besedilo), *Gideon* (1961; nominacija za nagrado tony za najboljšo besedilo), *The Passion of Josef D.* (*Pasijon Josefa D.*, 1964; dramo je tudi režiral), *The Latent Heterosexual* (*Latentni heteroseksualec*, 1967) in drugih. Preminil je avgusta 1981.*



15 TV-MREŽA 15



Robert Prebil, Katarina Stegnar;
v ozadju Klara Kastelec, Ivan Peternelj



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,
Katarina Stegnar, Asta Vrečko, 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 Matajč
Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot, Sanja Spahić

Predstava je nastala s podporo
Ministrstva za kulturo RS.
Ustanoviteljica Slovenskega mladinskega gledališča je
Mestna občina Ljubljana.

 REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

 Mestna občina
Ljubljana

  Ljubljana
EUROPEAN
BEST
CITY OF CULTURE
2022

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
01 425 33 12
- pri gledališki blagajni
Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana
01 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 2021/2022
Številka 7
April 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
Foto: Tomo Brejc
Oblikovanje: Mina Fina, Damjan Ilič, Ivian K.
Mujezinović – Grupa Ee
Tisk: Fotoprospekt, d. o. o.
Naklada: 300 izvodov
Cena: 2 €

ISSN: 2232-2019



Tv-nreža



Tv-nreža



Tv-nreža