gle ga

Poštnina plačana pri pošti
6104 KOPER – CAPODISTRIA
NDP

Samuel Beckett
Čakajoč Godota

Jaka Ivanc
Ko čakanje postane aktivna oblika delovanja



› Občasnik Gledališča Koper
› Letnik XXIV › Številka 5
› November 2026 › Brezplačni izvod
› ISSN 1854–0449

Samuel Beckett

Čakajoč Godota

(En attendant Godot)

Prevajalec
Aleš Berger
Režiser
Jaka Ivanc
Scenografa in avtorja videa
Damijan Kracina, Jaka Ivanc
Kostumograf
Andrej Vrhovnik
Avtor zvoka
Davor Herceg
Oblikovalec svetlobe
Jaka Varmuž
Lektor
Martin Vrtačnik

Estragon
Mak Tepšić
Vladimir
Francesco Borchi
Pozzo
Blaž Popovski
Lucky
Igor Štamulak
Deček
Leonardo Borchi (na posnetku)

Tonski tehnik **Alen Kump**, lučni tehnik **Vid Prinčič**, šepetalka **Blažka Šifrar**. Tehnični vodja **Ivo Štokovič**. Rekviziter in odrski tehnik **Anton Nesmiianov**. Maskerka **Tina Lovrič/Suzana Srdić**. Garderoberka **Anja Ukovič**. Sceno so izdelali **Franc Kramperšek**, **Damijan Kracina** in **Marco Juratovec**.

Premiera
6. novembra 2026 v Gledališču Koper

Predstava ima odmor.

Sezona 2026/2027
Uprizoritev 3



Ko čakanje postane aktivna oblika delovanja

Pogovor z režiserjem Jako Ivancem pred premiero Beckettove igre Čakajoč Godota

Po Pinterjevem *Jašku* in Jovanovićevi igri *Znamke, nakar še Emilija*, obe ste režirali v Gledališču Koper, se znova srečujete z gledališčem absurda, tokrat z njegovim najpomembnejšim predstavnikom – Beckettom. Je bila režija njegove igre *Čakajoč Godota* vaša pobuda ali jo je narekovala odločitev umetniškega vodstva gledališča?

Z Beckettovo igro *Čakajoč Godota* sem se prvič srečal pred tremi desetletji, ko sem se pripravljal na sprejemne izpite za študij gledališke in radijske režije, znova leto pozneje, ko sem v drugem semestru akademije skupaj z igralcema Vladom Vlaškaličem in Juretom Zrnecem režiral njeno drugo dejanje. Tisto študijsko leto je v ljubljanski Drami *Godota* režiral tudi Dušan Jovanović, moj tedanji profesor in mentor za režijo, in vse od takrat to besedilo zame ostaja eno boljših in eno od mojih najljubših, z njim pa tudi želja, da ga nekega dne režiram na profesionalnem gledališkem odru. Želja se mi je uresničila v pravem trenutku – ob 20-letnici dela v Gledališču Koper in 30-letnici prvega srečanja z *Godotom*, ki jo bom »praznoval« prihodnjo sezono.

Je res, da je takrat vašega *Godota* v objektiv ujel tudi kultni francoski fotograf Jeanloup Sieff?

Res je! Sieff se je prav takrat mudil v Ljubljani, si skupaj z Jovanovićem ogledal produkcijo in predstavo tudi fotografiral. Še danes sem ponosen na te fotografije, saj dvomim, da se lahko katero koli slovensko gledališče pohvali s takšnim fotografskim podpisom (smeh). Na to obdobje imam zelo prijetne spomine. Z vaj za *Godota* se spominjam neskončnega Dušanovega smeha, saj smo se znali nasmejati lastnim slabostim, spominjam pa se tudi, kako smo Vlaškalič, Zrnec in jaz po ogledu njegovega *Godota* ugotavljali, kaj vse si je »izposodil« iz naše produkcije in kaj mi iz njegove. (Smeh)

Tri desetletja pozneje igro *Čakajoč Godota* znova režirate v Kopru. Ste besedilo sprva res nameravali uprizoriti z lutkami?

Po vzoru prejšnjih uspešnih sodelovanj Gledališča Koper in Lutkovnega gledališča Ljubljana so tudi tokrat stekli pogovori za novo koprodukcijsko uprizoritev, toda se na koncu ni izšlo. Ker rad ustvarjam z lutkami – priredbe besedil za lutkovni oder omogočajo več svobode, lutka prenese marsikaj, lutkovni medij pa vedno dopušča še drugačno vizuro – sem potreboval kar nekaj časa, da sem pozabil na koncept lutkovne uprizoritve in začel brati *Godota* takega, kot je, in spoznal, da ga je najbolje uprizarjati tako, kot je – napisan.

Uprizarjati ga tako zvesto besedilu, kot ga je Beckett uprizoril leta 1975 v berlinskem Schiller-Theatru?

Berlinska uprizoritev je eden najpomembnejših virov za razumevanje, kako je Beckett želel, da se njegovo besedilo uresniči na odru. Zvesto je sledil besedilu, predvsem številnim in natančnim didaskalijam, režijskim napotkom torej, ki pri doslednem upoštevanju – delujejo. Ker sem zelo spoštljiv do dramskih besedil in si je pri *Godotu* težko zamisliti boljše didaskalije od zapisanih, tudi naš *Godot* ostaja zvest besedilu: še vedno smo ob podeželski cesti, še vedno pod golim drevesom, glavna lika še vedno nosita klobuke-melone … Uprizoritev ostaja klasična.

Beckettologe ob vprašanju, kdo ali kaj je *Godot*, najbolj zaposluje vprašanje čakanja. Je čakanje obeh glavnih prota-

gonistov – Estragona in Vladimirja – na Godota, ki jima je obljubil, da ju bo nahranil in prenočil, pasivno dejanje ali oblika delovanja?
Zelo, zelo aktivna oblika delovanja! Estragon in Vladimir sta zelo pasivna v svojem življenju, vendar zelo aktivna v svojem čakanju. Težko je bolj aktivno čakati kot čakata prav ta dva! Čeprav ne vemo, kdo je Godot, ki ga čakata, kako dolgo že čakata, kolikokrat sta se na podvečer že srečala, kaj počneta in kje sta, ko nista pod drevesom, je Beckettu v besedilu uspelo izluščiti nekakšno univezalno človeško lastnost, esenco, ki jo v bolj ali manj intenzivni obliki pri samem sebi lahko opazi vsakdo. To je nezmožnost premika z mesta, nezmožnost storiti korak naprej in zato raje čakati, da se situacija, v kateri smo se znašli, obrne na bolje. Če igro beremo tako, se lahko prepoznamo v likih Estragona in Vladimirja, ki se nenehno odločata, kje bi začela, in ugotavljata, da je morda res treba narediti le korak z mesta naprej. Beckett nam tako posredno sugerira, da prenehamo stopicati na mestu in čakati na boljše čase, treba je nekaj storiti in začeti živeti to, kar imamo. Vesel bom, če si bo gledalec po ogledu predstave rekel: »Samo odločit se je treba.«

Za dramska besedila pogosto pravimo, da živijo, če korespondirajo s sodobnostjo; kje so vzporednice med današnjim občutenjem, razumevanjem sveta in Beckettovim svetom z začetka petdesetih let prejšnjega stoletja?
Omenjeno človekovo esenco danes spretno izkoriščajo kreatorji socialnih omrežij in vsebin, po katerih radi brskamo, zato osemdeset let po nastanku *Godot* ni prav nič drugega kot vrsta čezmernega in obsesivnega prebiranja ter brskanja po spletnih novicah. Če poenostavim: to, da je človek sposoben sedeti in čakati, da se bo zgodilo nekaj, kar bo obstoječe stanje spremenilo na bolje, ni prav nič drugega kot sedeti, topo zreti v zaslon telefona, gledati posnetek za posnetkom in pričakovati, da bo vsak naslednji posnetek boljši ali zanimivejši. To našo lastnost spretno izrabljajo algoritmi, ki nam ponujajo različne vsebine, za katere smo prepričani, da jih potrebujemo in verjamemo, da bo vsaka naslednja boljša. Na vajah se zato radi šalimo, da uprizarjamo *Čačkajoč Godota*, pri čemer se besedna zveza navezuje na »čačkanje« oziroma brskanje po zaslonu telefona.

Se je v Vladimirjevem in v Estragonovem čakanju v letih od vaše akademijske produkcije kar koli spremenilo?
Bistvena sprememba je ta, da sem takrat verjel, da bo tisto, kar bo prišlo, res boljše, danes pa vem, da se ne bo nič spremenilo. V človekovi naravi je, da čaka in upa, četudi ve, da se ne bo nič spremenilo.

Kaj pomeni čakati, ko ni nobenega dokaza, da bo pričakovana prihodnost prišla?
Čakanje je v tem primeru edina možna rešitev, kar je hkrati absurd in ironija.

Beckettovo igro zaznamuje odsotnost zgodbe in posledično dramskega dogajanja, psihologije likov, dramskega trikotnika in vsega tistega, kar je igralcem in režiserju na vajah sprva lahko v pomoč …
Ne bi se strinjal z vami, dogajanja je veliko – je čakanje! Rad imam besedila brez klasične dramske zgradbe, kjer bi zapletu moral slediti vrh, nato razplet, gledalec pa bi moral doživeti katarzo. Tega v *Godotu* ni! Najbrž se ne motim, če rečem, da radi beremo ali gledamo velike zgodbe, gledamo, kaj se dogaja drugim in radi bi, da se to zgodi tudi nam. Toda resnično življenje teče drugače; *Godota* beremo ali gledamo in vidimo, da so naša življenja enako absurdna kot Vladimirjevo, Estragonovo, Pozzovo ali Luckyjevo. Morda zveni nenavadno, absurd v gledališču in tudi v življenju imam rad, saj se ljudje pogosto znajdemo v povsem absurdnih in zato komičnih situacijah.

Kdo sta Vladimir in Estragon; slehernika ali potepuha, socialno izključena človeka?
Proti koncu igre Vladimir pove, da sta v danem trenutku in na danem mestu človeštvo samo onadva, če jima je prav ali ne. In prav zato lahko samo onadva pomagata drugima dvema – Pozzu in Luckyju. V tej perspektivi sta lahko slehernika, lahko pa sta tudi klošarja, ki nimata ničesar in čakata, da bo kdo prišel mimo. Tako ne bosta več sama in večer bo rešen.

Omenili ste že, da poleg Vladimirja in Estragona v igro vstopata še Pozzo in Lucky. Zdi se, da sta le epizoda v dnevu Vladimirja in Estragona; bi se zanju dan ali dnevi brez Pozza in Luckyja iztekli enako?
To bi morali vprašati Becketta, verjamem pa, da je Vladimir v trenutku, ko v drugem dejanju znova uzre Pozza in Luckyja, zares srečen in zato »konec večernega programa ni več v nevarnosti«. Če Pozzo in Lucky ne bi prišla, bi Vladimir in Estragon svojo igro nadaljevala, vzšla bi luna in znova jima ne bi uspelo oditi. Prepričan pa sem, da bi njuno čakanje znova postalo neusahljiv vir domislic, kaj početi med tem, ko čakamo.

Poznamo uprizoritve *Godota*, v katerih Pozzo in Lucky ne nastopita, takšna je bila na primer tudi prva slovenska uprizoritev *Godota* v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu v sezoni 1965/66.
Seveda bi igro lahko uprizarjali tudi brez omenjene dvojice, vendar imata Pozzo in Lucky v igri tudi dramaturško funkcijo, saj sta nekakšni preslikavi, zrcalni podobi ali podaljška obeh glavnih likov; Vladimirja lahko prepoznamo v Luckyju, Estragona v Pozzu. Če je v prvem dejanju odnos med Pozzom in Luckyjem odnos med gospodarjem in sužnjem – Pozzo pelje Luckyja prodat na nedeljski sejem

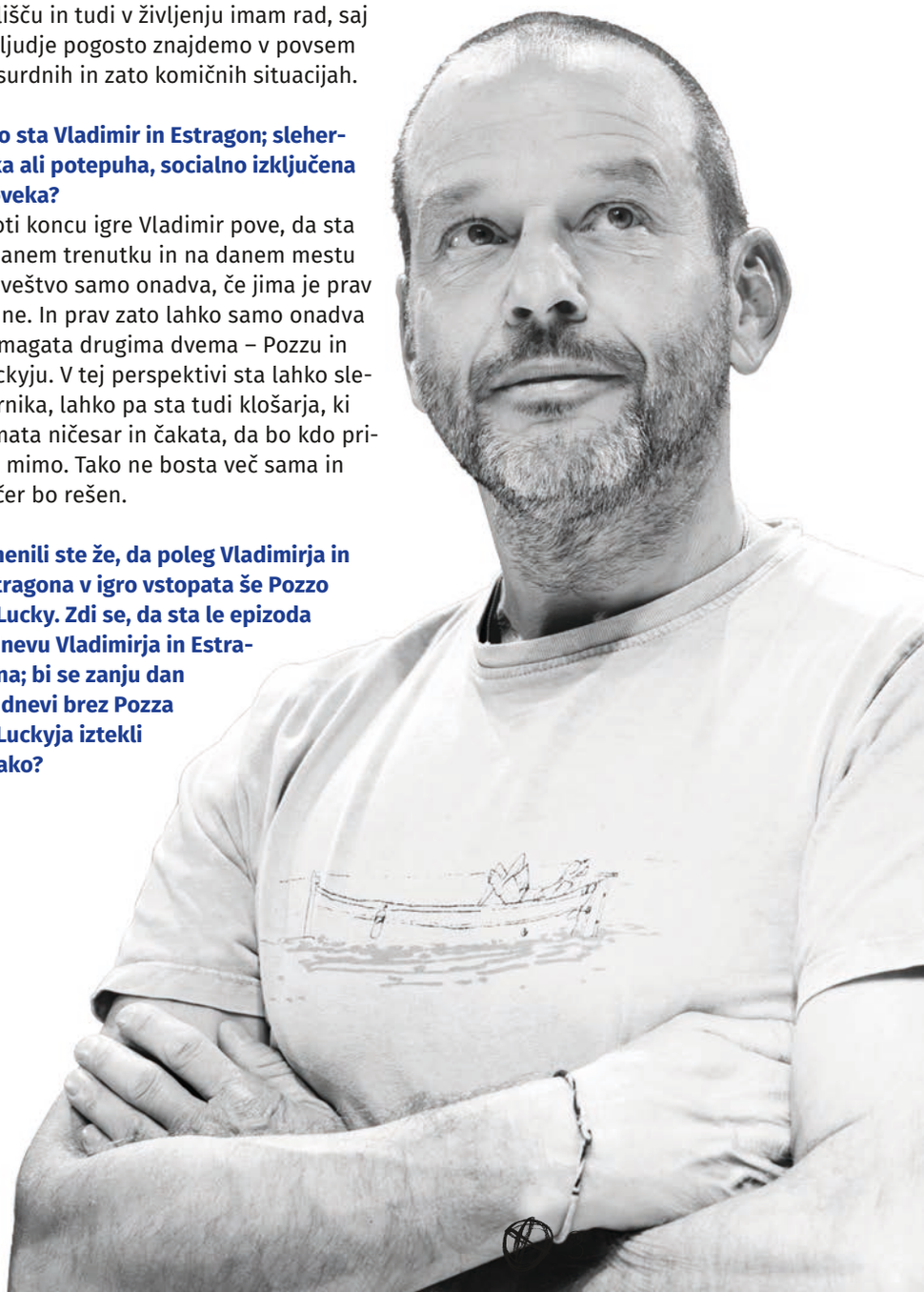

Foto: Dean Grgurica, Studio d'Or



Foto: Dean Grgurica, Studio d'Or

in pove, da se takih ljudi, kot je Lucky, ne da izgnati, lahko se jih samo ubije – se v drugem dejanju situacija obrne; Pozzo oslepi, Lucky onemi, nekdanji suženj zdaj vodi gospodarja skozi prostor in čas. Omenjena dvojica seveda poživi odrsko dogajanje, prav tako pa bi bilo zanimivo slišati, o čem se pogovarjata Estragon in Vladimir, ko na podvečer slišita le neskončno tišino podeželske ceste.

Če Godot obstaja … Obstaja predvsem v besedilu ali šele v uprizoritvi?
Ni se dobro spraševati, ali Godot obstaja. Vsakdo mora najti svojega Godota, ga najprej prepoznati, da ve, kdaj čakati in kdaj si lahko reče: Godot naj počaka, jaz grem naprej lahko tudi sam. Koga oziroma kaj čakamo je v tem primeru zelo osebna odločitev, naša uprizoritev ne sugerira ničesar, vsak gledalec si bo moral sam odgovoriti na to vprašanje. Dečku, ki ga je Beckett zelo premišljeno vpeljal na koncu obeh dejanj, seveda verjamemo. Le kdo ne bi verjel tako nedolžnemu bitju kot je otrok! Izvrstna Beckettova domislica!

Podeželska cesta in drevo, ki iz prvega v drugo dejanje ozeleni, ne govori le o časovnem preskoku v igri, morda govori tudi o tem, da je drevo edina živa narava daleč naokoli. V kakšen prostor pravzaprav umeščate Beckettove like?
Osnova za scenografijo, ki sva si jo zamislila skupaj s scenografom Damijanom Kracino, spominja na betonske monolite podrtih, bombardiranih poslopij. Veliko je prahu in peska, ki prekrivata ruševine. Dramski prostor *Godota* razumem kot postapokaliptično prizorišče, prostor, ki ga je prizadela vojna ali naravna nesreča. V tem prostoru ni veliko preživelih, vsi pa čakajo, da bo nekdo prišel in jih rešil. Naša uprizoritev ima pridih tega, kar se dogaja v naš bližini.

So Vladimir in Estragon, Pozzo in Lucky lahko zadnji preživeli?
Lahko! Še posebej v času, ko se vsi sprašujemo, kaj bo z umetno inteligenco; bo delovala ali nas bo povozila, bo namesto nas pisala dramska besedila in odrsko glasbo? Postopoma se bomo začeli utapljali v poplavi z umetno inteligenco ustvarjenih produktov, zato ras verjamem, da bo gledališče postalo nekakšno zatočišče, kjer bomo na odru še lahko videli živega človeka in mu – kljub temu, da igra lik, ki je že po dogovoru nekaj izmišljenega, nekakšna laž – verjeli bolj kot verjamemo igralcu na televiziji ali na spletu. Verjeli bolj, ker je pred nami človek iz krvi in mesa! Če so Vladimir in Estragon, Pozzo in Lucky res zadnji štirje prebivalci sveta, počnejo točno to, kar bi zadnji štirje prebivalci sveta sicer počeli – igrajo drug pred drugim, igrajo drug drugemu, nenehno, brez odmora. Estragon in Vladimir poskušata čakanje na Godota premostiti aktivno, vendar hkrati lahkotno in igrivo, sicer bi bila situacija nevzdržna. Nenehno gre za igranje, in četudi bi v realnem svetu po koncu katastrofe ostala le dva človeka, bi eden drugemu ves čas nekaj igrala in drug drugemu poskušala kar koli prodati.

Ne igra, komičnost in humor sta torej tisto, kar naredi Estragonovo in Vladimir-

Samuel Beckett

Čeprav je irski dramatik, romanopisec, pesnik in esejist ter danes ena ključnih osebnosti književnosti 20. stoletja, predvsem pa eden najpomembnejših predstavnikov gledališča absurda, vsem, ki so hoteli napisati njegovo biografijo, zatrjeval, da je njegovo življenje »nezanimivo«, saj je živel precej odmaknjeno, ni želel govoriti o svojem delu in je odklanjal vsakršno analizo, celo razlago, pa je bil po pričevanju njegovih bližnjih zelo duhovit in sočuten človek. Ko je leta 1969 prejel Nobelovo nagrado za književnost, je zavrnil povabilo na slovesnost, denar od nagrade pa menda podaril revnim umetnikom.

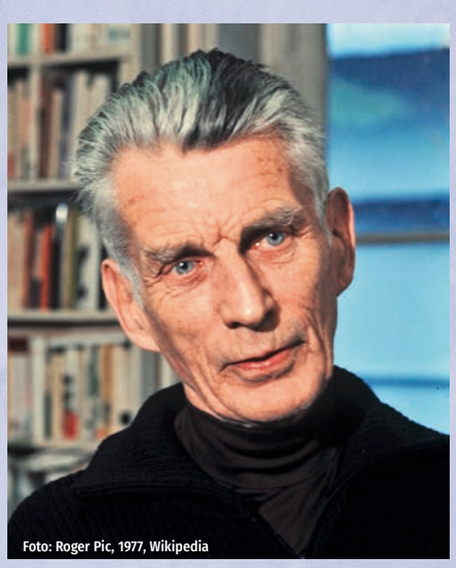

Foto: Roger Pic, 1977, Wikipedia

Samuel (Barclay) Beckett se je rodil na veliki petek 13. aprila 1906 v Foxrocku, Južnem predmestju Dublina kot drugi sin v premožni protestantski družini. Po študiju francoščine in italijanščine na Trinity College v Dublinu, kjer je kot najboljši v svojem letniku diplomiral konec leta 1927, je za dve leti prevzel mesto lektorja na École Normale Supérieure v Parizu. Takrat je spoznal tudi Jamesa Joycea in njegov krog, ki je pomembno vplival na njegovo zgodnje ustvarjanje. Leta 1929 je za zbornik, posvečen Joyceu napisal svoj prvi esej *Dante … Bruno … Vico … Joyce*, objavil svojo prvo novelo, leto pozneje tudi svojo prvo pesem, *Whoroscope*, za katero je na natečaju prejel prvo nagrado.

V tridesetih letih je potoval po Evropi, živel v Parizu in Londonu, pisal je prozo in poezijo ter se spopadal z osebnimi (smrt očeta) in ustvarjalnimi krizami. Leta 1936 je namreč dokončal roman *Murphy*, ki ga je zavrnil niz londonskih založnikov. Roman je izšel šele marca leta 1938, le dva meseca po tem, ko je Becketta na Montparnassu zabodel zvodnik. V bolnišnici ga ja takrat obiskala tudi pianistka Suzanne Deschevaux-Dumesnil, ki je dve desetletji in pol pozneje tudi uradno postala njegova življenjska sopotnica.

jevo čakanje znosnejše? Naj ju razumemo kot potepuha-klovna v maniri Chaplina, Keatona, Stana ali Olia?

Francoski igralec in režiser Roger Blin, ki je režiral praizvedbo *Godota*, je ob premieri izrekel pozneje pogosto citirano misel, da ni tragičnega brez komičnega in komičnega brez tragičnega. Te besede me spremljajo vse od akademijskega *Godota* in v tem duhu režiram večino svojih predstav. Komično je tudi gonilna sila uprizoritve, hkrati pa uprizoritvi podeli človeško noto; zanikati komičnost situacije bi pomenilo predati se, vdati se v usodo, s tem pa bi tudi čakanje izgubilo ves smisel. Estragon in Vladimir morata zato v čakanju najti zadovoljstvo, igrivost, lahkotnost in humornost, čakanje mora postati znosno. Neprijetne situacije je treba reševati s smehom, pa čeprav Pozzo v prvem dejanju pove, da za »vsakogar, ki zajoče, nekje nekdo preneha jokati.« In s smehom je enako. Med smehom in jokom, med komičnim in tragičnim je vedno treba najti nekakšno ravnovesje! Komičnost, ki izhaja iz bizarne situacije, je najboljša: neskončni nesporazumi, kaj je kdo rekel, kaj si je kdo zapomnil, česa sploh se kdo spomni, sva prišla včeraj, je bila res sobota ...

Koprski igralci se le redko srečajo z gledališčem absurda. Je zato *Godot* zanje predstavljal večji izziv?

Pri postavljanju *Godota* je najpomembnejša zasedba, med režijo in zasedbo stoji enačaj. Nekdo je lahko odličen igralec, toda to še ne pomeni, da bo dober, ko gre za gledališče absurda. Glede na zasedenost igralcev se je dobro izšlo, sam sem k projektu povabil samo še Francesca Borchija, s katerim rad sodelujem. Igralci so veliko količino besedila hitro osvojili, zato nam na vajah ni bilo treba korak za korakom sestavljati prizorov, ampak smo posamezni dejanji izdelovali v enem kosu. Za igralce je bilo to še kako pomembno, saj se na odru, kjer ni scenskih sprememb, kjer se zgodba nenehno ponavlja, igralec lahko hitro izgubi.

Omenili ste igralca Francesca Borchija, ki v predstavi govori tudi italijansko.

Kako dramaturško utemeljujete odločitev za vpeljavo italijanščine v besedilo?

Vse uprizoritve, ki sem jih pripravil skupaj s Francescom so bile dvojezične in vesel sem, da *je* igralec, ki lahko stopi tudi v Vladimirjeve čevlje. Nekaj njegovih uvodnih replik je v italijanščini, nato postopoma preide v njegovo slovenščino, vendar ga še vedno dojemamo kot Italijana. Če najboljša prijatelja postaneta Slovenec in Italijan, s postapokaliptičnim branjem igre ostajamo na našem dvojezičnem območju, v čemer najdem tudi dodano vrednost uprizoritve. ▮ **Miha Trefalt**



Foto: Dean Grgurica, Studio d'Or

Ob izbruhu druge svetovne vojne je Beckett živel v Franciji. Pridružil se je francoskemu odporniškemu gibanju, po razkritju njegove skupine pa se je leta 1942 s Suzanne Deschevaux-Dumesnil iz Pariza umaknil na jug Francije, v Provanso, kjer je začel pisati roman *Watt*, zadnje prozno delo v angleščini. Vojna izkušnja, soočenje z nasiljem in človekovo ranljivostjo so pomembno zaznamovali njegovo poznejše delo.

Povojna leta veljajo za Beckettovo najbolj ustvarjalno obdobje. Odločilno prelomnico je pomenilo pisanje v francoščini. Leta 1946 je izšla njegova prva povest v francoskem jeziku, istega leta začne v francoščini pisati tudi roman *Mercier et Camier* (*Mercier in Camier*), sledi mu prva igra v francoskem jeziku *Eleuthéria* (*Elevterija*), prva igra v francoskem jeziku, in romaneskna trilogija *Molloy*, *Malone meurt* (*Malone umira*) in *L'Innommable* (*Neimenljivi*). Jeseni leta 1949 je začel pisati igro *Čakajoč Godota* (*En attendant Godot*), ki so jo krstno uprizorili leta 1953 v Parizu, z njo se je Beckett uveljavil kot eden najizvirnejših dramatikov svojega časa.

Leta 1953 je Beckett začel svoja dela (*Čakajoč Godota*, *Molloy*) prevajati v angleščino. Leta 1956 je dokončal igro *Konec igre* (*Fin de partie*) in do konca šestdesetih let med drugim napisal več radijskih iger, prozno delo *Comment c'est* (*Kakšno je*), dramska besedila *Acte sans paroles* (*Igra brez besed*), *Krapp's Last Tape* (*Krappov zadnji trak*), *Acte sans paroles II* (*Igra brez besed II*), *Happy Days* (*Krasni dnevi*) in scenarija za filma *Film,* ki ga je v ZDA z Busterjem Keatonom posnel Alan Schneider, ter film *Igra*.

Leta 1969 je Beckett prejel Nobelovo nagrado za književnost, in sicer »za pisanje, ki v novih oblikah romana in drame v razčlovečenosti sodobnega človeka dosega svojo vzvišenost«, in je, kot je zapisano v uvodu, ni prevzel. Slava ga ni zmotila nič bolj, kot so ga pred tem leta »anonimnosti«, ko je bil le v ozkih krogih znan in cenjen avtor skrivnostnih in malo branih romanov. Njegove igre in proza so v sedemdesetih letih postajale vse bolj kratke in bolj zgoščene; takšne so na primer igre *Not I* (*Ne jaz*), *That Time* (*Takrat*), *Foot-falls* (*Koraki*) in *Ghost Trio* (*Trio duhov)* ter dve prozni besedili – *Compagnie* (*Družba*) in *Worstward Ho.*

V poznih letih je stanoval v Parizu na Bulvarju St. Jacques. Vsak dan se je ustavil v bližnji kavarni, kjer je srečeval prijatelje, popil kavo in pokadil nekaj tankih črnih cigar. Leta 1995 je v svojem stanovanju padel in se nato preselil v bližnji dom za ostarele. Zadnje leto je preživel v majhni, skromno opremljeni sobi, s televizorjem, na katerem je lahko še naprej spremljal nogometne tekme in teniške turnirje. Poleti leta 1996 je umrla njegova žena, pozneje je zbolel tudi sam; preselili so ga v bolnišnico, kjer je umrl še tisto leto, le nekaj dni pred božičem. Pokopan je ob svoji ženi na montparnaškem pokopališču. Njun skupni nagrobnik je preprost, graniten, in sledi Beckettovemu navodilu, naj bo »katere koli barve, samo da je siv«. ▮ **Miha Trefalt**



Foto: Dean Grgurica, Studio d'Or

Zakaj je včasih težje oditi kot ostati

Govoriti o posameznem umetniškem delu ali opusu avtorja največkrat pomeni govoriti o času, prostoru, družbi in odnosih, ki so zaznamovali ali vplivali na posamezno delo, predvsem pa pomeni govoriti o avtorjevih osebnih izkušnjah, razumevanju in umevanju sveta v času, ko je delo nastajalo. Povojno literarno ustvarjanje tudi v francoščini pišočega irskega romanopisca, dramatika, pesnika in esejista Samuela Becketta – takrat je napisal morda svojo najbolj znamenito igro *Čakajoč Godota* – bi zato lahko povezali z njegovimi vtisi o strahotah druge svetovne vojne ali prav takrat rojene atomske dobe, vendar je Beckett pozneje večkrat poudaril, da je njegovo povojno pisanje v prvi vrsti zaznamovalo »razodetje« in odločitev, da začne pisati v francoščini.

Pogosto omenjano in nekoliko skrivnostno »razodetje« (beseda je močna, vendar jo je Beckett sam večkrat uporabil), naj bi ta doživel v hiši svoje matere med kratkim obiskom Dublina leta 1945. Dotlej je namreč menil, da bo za vedno ostal v Joyceovi senci in da ga nikoli ne bo presegel, toda razodetje ga je nagovorilo, da je v literarnem ustvarjanju poiskal lastno pot. »Spoznal sem«, je zapisal, »da je Joyce šel tako daleč, kolikor je bilo sploh mogoče, v smeri vse večjega védenja in obvladovanja lastnega gradiva. Nenehno ga je dopolnjeval; dovolj je pogledati njegove korekture, da se o tem prepričamo. Ugotovil sem, da je moja lastna pot v osiromašenju, v pomanjkanju znanja in v odvzemanju, v odštevanju namesto v dodajanju.« Beckett je tako zavrnil Joyceovo načelo, po katerem je vse večje znanje pot do ustvarjalnega razumevanja sveta in njegovega obvladovanja, ter se oredotočil na revščino, neuspeh, izgnanstvo in izgubo – na človeka kot nekoga, ki ne ve in ne zmore.

Druga pomembna prelomnica za nastanek igre *Čakajoč Godota* je bila Beckettova odločitev, da začne pisati v francoščini. To je od njega zahtevalo več discipline, distanco, zgoščenost in slogovno zadržanost, odstranil je odvečno okrasje in dosegel minimalistično neposrednost. Leta 1946 je v francoščini napisal kratko zgodbo *La Fin* (*Konec*) ter začel ustvarjati svoj četrti roman *Mercier et Camier,* prvo obsežnejše delo v francoščini, v kateri je nato nastalo tudi delo *Čakajoč Godota* (1949).

Igro je Beckett napisal med 9. oktobrom 1948 in 29. januarjem 1949. Pisanje je označil za nekakšen oddih od ustvarjanja zahtevne, »grozljive proze«. Pisal je hitro in tekoče, kar je bilo v nasprotju z njegovim običajnim, pogosto mučnim ustvarjalnim procesom, in presenetljivo je, da je to, kar je sprva razumel kot sprostitev, postalo njegovo najbolj znano. Igra je izšla pri pariški založbi Les Éditions de Minuit (1952), krstno pa je bila uprizorjena 5. januarja 1953 v pariškem Théâtre de Babylone, v režiji francoskega igralca in režiserja Rogerja Blina, ki je slovel kot ljubitelj avantgarde in je prevzel vlogo Pozza.

Blinovo poznavanje francoskega gledališča in uprizoritveni koncept ter Beckettovo jasno zavedanje, kaj želi z igro izraziti, sta pomembno prispevala k njenemu uspehu. Kritik Vivian Mercier je v pogosto citiranem članku zapisal, da je Beckettu »uspelo nekaj, kar je teoretično nemogoče – napisal je dramo, v kateri se ne zgodi nič, a občinstvo kljub temu priklene na sedeže. Še več, ker je drugo dejanje subtilno spremenjena ponovitev prvega, je napisal dramo, v kateri se nič ne zgodi – dvakrat«.

Prvi odzivi, tako laični kot kritiški, so bili deljeni, del gledalcev je celo zapustil dvorano, saj uprizoritev ni ustrezala predstavi o dramskem besedilu kot zaporedju dogodkov, ki vodijo do razpleta; gledalci so pričakovali Godota, pričakovali, da bo čakanje dobilo svojo razlago. Uprizoritev je zato podprl del tedanjih vplivnih intelektualcev, med njimi dramatik Jean Anouilh, ki je Beckettov spoj filozofske refleksije in komike primerjal s Pascalovimi *Mislimi*, ki jih kot skeč uprizarja klovnovska skupina Fratellini, s takšno formulacijo pa je ujel dvojnost Beckettove igre: človekova stiska je lahko hkrati tragična in smešna, njegovo vztrajanje pa obenem ganljivo in absurdno. Dve leti pozneje so *Godota* v Beckettovem prevodu uprizorili v Londonu, leta 1956 prvič v ZDA.

Do začetka šestdesetih let je Beckett napisal še tri pomembne celovečerne igre – *Konec igre* (1955–1957), *Krappov zadnji trak* (1958) in *Srečne dneve* (1961) – ki jim skupaj s *Čakajoč Godota* pogosto (upravičeno ali neupravičeno) pripisujejo ključno vlogo pri nastanku tako imenovanega gledališča absurda. Vse se namreč na temačno humoren način ukvarjajo s temami, sorodnimi tistim, ki so jih obravnavali tedanji eksistencialistični misleci. Martin Esslin, avtor skovanke in naslova knjige *Gledališče absurda*, je prepričan, da omenjene igre uresničujejo pojmovanje absurda Alberta Camusa, zaradi česar Becketta pogosto napačno označujejo za eksistencialista; ta oznaka namreč temelji na predpostavki, da je bil eksistencialist tudi Camus, ki pa se je od eksistencialističnega gibanja oddaljil in razvil lastno filozofijo absurda. Beckett se z eksistencializmom kot celoto ni posebej poistovetil, čeprav v svojih delih obravnava sorodne teme.

Na splošno se Beckettove igre ukvarjajo z obupom in voljo do preživetja, in to v svetu, ki ga ni mogoče razumeti in ki sam ne ponuja rešitve. Tudi *Godot* ne prinaša dokončnih odgovorov, zato je obveljal za eno najbolj enigmatičnih del sodobne književnosti, zaradi številnih tematskih razsežnosti pa tudi za delo, ki je podleglo najrazličnejšim interpretacijam.

Prevajalec Aleš Berger se v predgovoru k tiskani izdaji *Čakajoč Godota* (DZS, 1984) sklicuje na tri sklope razlag, s katerimi so poskušali pojasniti Beckett-

ovo delo, ki jih v svoji študiji razčlenjuje francoski teatrolog Jean-Pierre Ryngaert. Prvi sklop *Godota* postavlja v postkatastrofični čas, v katerem je delo nastalo, ko je evropski človek fizično izkusil grozo in nesmisel sveta brez vrednot. »Po tej razlagi je igra *Čakajoč Godota* tematsko nadaljevanje eksistencialistične dramatike, kakršno sta pisala zlasti Jean-Paul Sartre in Albert Camus, le da so se Beckettove postave znašle onstran obupa in upora, ki sta bila značilna za njune like, in so do svoje usode ravnodušne. V tem primeru sta Vladimir in Estragon (pa tudi Pozzo in Lucky) nekakšno človeštvo v malem /…/ Godot pa ponazarja odsotnost vrhovnega smisla, do katerega se človeku ni mogoče več prikopati,« je zapisal. Druga razlaga je religiozna in se opira na podobnost besed: imena Godot z angleškim poimenovanjem Boga *God*, na dečkov opis njegove zunanjosti ter na številne omembe *Svetega pisma*. Godot bi bil potemtakem vrhovni smisel, Vladimir in Estragon pa slehernika, »obtežena z izvirnim grehom in izgubljena v negostoljubnem svetu, kako čakata na božje znamenje, ki jima bo naznanilo, ali bosta odrešena ali pogubljena«. Tretji sklop ne išče razlag »zunaj besedila, temveč se ukvarja samó z njim in z načini, kako avtor iz osnovnega občutja praznine in niča ustvarja besedno umetnino«.

Za interpretacijo je pomembno izhodišče, da igra nima ene same dokončne razlage. Njena posebnost je prav v tem, da ustvarja močno in prepoznavno gledališko situacijo, ne da bi pojasnjevala njen končni smisel. Dva človeka čakata nekoga, ki ne pride. Ne vesta zagotovo, zakaj čakata, ali sta se z Godotom res dogovorila za srečanje in kaj se bo zgodilo, če res pride. Beckett je zavračal poskuse, da bi igro pojasnil z enim samim simbolnim ključem; kot ugotavlja Michael Worton v *The Cambridge Companion to Beckett*, je pisatelj pri razlaganju lastnih del vztrajal pri njihovi pomenski odprtosti. Različne interpretacije zato niso nujno medsebojno izključujoče. Nekatere poudarjajo metafizično vprašanje človekovega bivanja, druge religiozno izkušnjo odsotnosti, tretje čakanje v (zgodovinskem) svetu nasilja in oblasti; nekatere prevprašujejo človeške odnose in odgovarjajo na vprašanja, ali lahko človek čaka sam, druge se sprašujejo o smislu čakanja, kljub odsotnosti zagotovila, in nenazadje – kot ena zanimivejših interpretacij je lahko tudi metagledališka, ki izhaja iz razmerja med dramskim časom in realnim časom gledalca, v katerem čas postane material, s katerim uprizoritev obikuje gledalčevo izkušnjo. Vprašanje zato ni zgolj, kaj lika počneta, temveč kaj se zgodi z občinstvom, ki mora skupaj z njima vztrajno čakati. Morda pa je za gledalca bolj kot vse naštete interpretacije pomembno to, da uprizoritev natančno pokaže, kaj se čakajočemu človeku lahko zgodi in zakaj je včasih težje oditi kot ostati. ▮ **Miha Trefalt**



Foto: Dean Grgurica, Studio d'Or

OD GLEDGE DO GLEDGE

Prvi vaji za novi uprizoritvi

Oktobra so se začele prve bralne vaje za novi uprizoritvi, krstno izvedbo mladinske igre Renate Vidič, tudi režiserke uprizoritve, ***Lepo je biti znanstvenik***, ter premiero ***Monologov za Paolo Borboni*** Alda Nicolaja v režiji Katja Pegan. Prva – interaktivna situacijska komedija v formi televizijskega kviza – nadaljuje uprizoritveni koncept uspešnice sezone 2018/2019 *Lepo je biti Koprčan* in v središče postavlja dva tekmovalca, ki se pomerita v znanju o znanstvenih dosežkih, zgodovini znanosti, povezovanju znanosti in umetnosti, vlogi žensk v znanosti idr. V predstavi, namenjeni osnovno- in srednješolcem bodo nastopili **Rok Matek**, **Luka Cimprič**, **Ilija Ota**, **Rok Ličen** in **Tina Skvarča**, premierno pa si jo boste lahko ogledali že konec novembra.

Monologi za Paolo Borboni združujejo izbor devetih monologov, ki jih je italijanski komediograf Aldo Nicolaj napisal za italijansko igralko. Devet monologov, devet (ne)navadnih žensk in prav toliko prostodušnih, humornih, vendar psihološko tankočutno izpisanih izpovedi, ki razkrivajo svoje notranje konflikte, strahove, hrepenenja in razočaranja, bo v enovit gledališki večer povezala režiserka Katja Pegan, nastopile pa bodo **Anja Drnovšek**, **Tjaša Hrovat** in **Patrizia Jurinčič Finžgar**. Premiera bo predvidoma januarja prihodnje leto. ▮

Gledališče Koper in slovenski dramski igralci ob svetovnem dnevu OZN

V okviru projekta ***Pet minut do miru*** in **praznovanja dneva Organizacije združenih narodov (OZN),** 24. oktobra, smo s predstavo ***Indijc hoče u Bronx***, ki odpira vprašanja rasizma, ksenofobije, nasilja in medkulturnega nerazumevanja, na predvečer praznika gostovali v Slovenj Gradcu; mestu, ki so mu Združeni narodi leta 1989 podelili naziv Mesto glasnik miru.

Pobudnik projekta *Pet minut do miru*, ki poteka v sodelovanju z **MO Slovenj Gradec** in **Koroškim radiom**, je dramski igralec koroških korenin **Igor Štamulak**. Prepričan, da je treba v svetu, ki ga vodijo kapital in grožnje z orožjem, storiti še veliko, da bi se vsaj malo poznalo, je pripravil maraton branja poezije, pri katerem so sodelovali igralci našega gledališča in igralci drugih slovenskih gledališč. Maraton je potekal na Koroškem radiu v četrtek, 22. oktobra, in v petek, 23. oktobra, pet minut pred vsako polno uro, ko je eden od sodelujočih igralcev prebral izbrano pesem (skupaj 42 pesmi). Sklenil se je po našem gostovanju na odru slovenjgraškega Kulturnega doma s Štamulakovo recitacijo Pavčkove pesmi *Dober dan, življenje*. Projekt se bo nadaljeval prihodnji mesec v **Sarajevu**, končal pa 23. oktobra prihodnje leto z **mirovnim shodom v Slovenj Gradcu**. ▮ **M. T.**

Gledga ▮ Letnik XXIV, številka 5 ▮ Izdajata Gledališče Koper in Obalne galerije Piran ▮ Za izdajatelja Katja Pegan in Mara Ambrožič Verderber ▮ Urednik Miha Trefalt ▮ Lektorica Alenka Juvan ▮ Oblikovalka Darja Vuga ▮ Tisk Tiskarna Vek Koper ▮ Naklada 1.300 izvodov ▮ Koper, november 2026 ▮ Izid so omogočili Ministrstvo za kulturo RS, MO Koper, Občina Ankaran in Občina Piran ▮ Na naslovnici prizor s predstave *Čakajoč Godota* (foto: Dean Grgurica, Studio d'Or)

REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

MESTNA OBČINA KOPER
COMUNE CITTÀ DI CAPODISTRIA

Občina Ankaran
Comune di Ancarano

OBČINA PIRAN
COMUNE DI PIRANO

IRWIN

FOTOGRAFSKA DELA
OPERE FOTOGRAFICHE
PHOTOGRAPHIC WORK



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

OBČINA PIRAN
COMUNE DI PIRANO

Mestna galerija Piran
Galleria civica Pirano
Civic Gallery Piran

6. 11. 2026—11. 4. 2027