

Vesna Jurca Tadel

Shakespeare, naš sodobnik ...

27. septembra 2008, SNG Drama Ljubljana, Mala Drama – Jean-Luc Lagarce: Samo konec sveta

Prva premiera sezone v Mali Drami je nastala v koprodukciji z Mini teatrom Ljubljana in CIE Philippe Calvario. Če na hitro popredalčkam, odločitev za uprizoritev tega besedila sodi v kategorijo predstavitev sodobne tuje dramatike. Gre namreč za avtorja, čigar usoda je v nekaterih točkah, zlasti pa v splošnem tonu, podobna življenjski in literarni usodi Bernarda Marie Koltesa, ki smo ga pri nas "odkrili" že dosti prej. In zdi se, da je to – se pravi samo predstavitev do zdaj prezrtega avtorja – tudi poglobitni namen uprizoritve pod vodstvom francoskega režiserja Philippa Calvaria; s tem merim predvsem na spoštljivost režiserja do avtorjevih besed, ki je v svoji doslednosti in nekritičnosti v končni fazi škodovala predstavi.

Dejstvo je, da sta poglobitni značilnosti Lagarceove pisave, kot lahko razberemo iz drame *Samo konec sveta*, prav poseben jezik, ki valuje in zastaja hkrati, ter njen končni učinek – frustrirajoči občutek, da kljub vsej poplavi besed ni prave komunikacije. Lagarce z nenehnim ponavljanjem in popravljanjem pomožnih fraz à la: "hotel sem reči"... "sem mislil povedati"... "tako vsaj mislim", z nenehnim popravljanjem odtenkov v besedah in drobcev stavkov s spremenjenimi sopomenkami, daje vedeti, da njegovi junaki s težavo iščejo način, kako bi najprimerneje izrazili svoje misli, občutke, čustva, mnenja. Ta svojevrstna logoreja naj bi bil hkrati tudi najprimernejši način, ki prizanaša tako sogovorniku (da ga ne bi prizadel) kot samemu govorcu (da ne bi samega sebe spravil v položaj, v katerem se ne bi mogel več obvladovati). S tem inflatornim govoričenjem in hkratnim (ne)povedanjem bistvenih stvari, s tem občutkom popolne nemoči in strahotnega krča medosebnih odnosov ter začaranega kroga nesporazumov, zamolkov itn., ki so bolj ali manj doma v

vsaki družini, bi lahko Lagarceovo pisanje na trenutke in zelo od daleč spomnilo na podobne motive v igrach Čehova.

Zgodba družinske drame *Samo konec sveta* je preprosta. Louis, 34-letni sin, se zaradi svoje skorajšnje smrti odloči, da se bo po dolgih letih odsotnosti in ne prav rednega ali intenzivnega vzdrževanja stikov z mamo, mlajšim bratom Antoinom in s še mlajšo sestro Suzanne vrnil domov, v provincialno mesto, in družini povedal, kaj ga čaka. A njegov prihod sproži val zatajevanih očitkov, let in let zadrževanih frustracij zaradi amputiranih medosebnih odnosov in okrnjene družinske dinamike. Tako Louis deluje kot katalizator, ob katerem se navidezni mir te v vseh pogledih povprečne družine sesuje v nič; njeni člani drug za drugim razkrijejo, kakšne travme jim je povzročil njegov odhod. A v tem dnevu, polnem mučnih poskusov razčiščevanja, se izkaže, da so družine oziroma njihovi posamezni člani tako zelo ujeti v vloge, ki jih igrajo, da jih preprosto ne morejo preseči in da prave komunikacije ne more biti. Pri tem Lagarce mnoge druge teme, ki so v tekstu latentne – med njimi vsaj socialna –, pusti ob strani in se osredotoči samo na najranljivejše in najtežje dosegljivo področje človekove intimne. Gre mu za prikaz osnovne potrebe po občutku ljubljenosti v družini in na videz drobne, a globoke posledice nepotešenosti te potrebe.

“Sporočilo” (če uporabim ta neljubi izraz) Lagarceovega besedila je seveda na najgloblji ravni pretresljivo in ozaveščajoče – pa vendar se njegovi prvi uprizoritvi pri nas ni posrečilo, da bi gledalce zadela v živo. Poglavitna šibkost predstave je predvsem preveliko spoštovanje do avtorjevih besed, katerega posledica je nepotreben občutek razvlečenosti, govorjenje pa doseže nasproten namen, kot naj bi ga. Če se ob branju razpirajo nove in nove plasti ter boleči odtenki odnosov, se to na odru izkaže za dolgovezno in moteče ter – paradoksalno – nekako poučno. Druga šibkost so nekateri režiserjevi prijemi, ki dogajanje v nekaterih trenutkih prestavijo z ravni realnosti. To je še posebno očitno v drugem delu, ko se dejansko irealni “feeling” iz – tako ali tako nekam okorno – uprizorjenih sanj vleče še naprej, tako da imamo naenkrat občutek, da gledamo le moraste sanje. Takšnih detajlov je preveč in preveč ilustrativni so – koliko učinkovitejša bi bila npr. domislica s snegom, ki začne proti koncu prekrivati to čustveno invalidno družino, če bi bila v predstavo umeščena le kot tih klicaj.

In tako se kot glavna kakovost predstave (kot sicer nemalokrat) vzpostavijo igralske kreacije. Vse po vrsti. Marko Mandić, sprva kot smehljajoči se, obotavljajoči se, negotovi “izgubljeni sin”, čigar smehljaj ob vedno bridkejših očitkih nekako zamrzne, njegova lastna frustracija in

bolečina pa se zanesljivo za vedno skrijeta v njegovo notranjost; najprej je odprt, pripravljen na komunikacijo, a se zaradi blodnjaka nespremenjenih družinskih travm kot zapredek zapre vase. Veronika Drolc kot sestra Suzanne, sprva skoraj pretirano otroško razigrana, potem pa vedno zahtevnejša do velikega brata, čigar odsotnost je (verjetno) zavozila njeno priložnost za samostojnost. Milena Zupančič, na trenutke strahovito pretresljiva v vlogi na videz vseodpuščajoče, vserazumevajoče, spore gladeče in prijetne spomine obujajoče matere, ki pa ravno s to perfidno navideznostjo pri otrocih vzbuja nenehen občutek nedoločene krivde in neizpolnjenih obveznosti. Valter Dragan kot "solidni" mlajši brat, ki je za vedno zaznamovan z občutkom neuspešnega zapolnjevanja bratovega mesta v družini in ga bo vedno neuspešno poskušal zapolniti, kot po drobcih prihaja na dan ob kratkih stikih z ženo, mamo in sestro, z vso silo pa izbruhne v končnem soočenju z bratom. In še Petra Govc kot Louisova svakinja, na katere mnenje vpliva to, kar ve o Louisu od preostale družine, in katere odnos do njega je režiser pretiral do nepričakovanega (in nepotrebne?) klimaksa.

Škoda. Tako odlično ponotranjene bi Lagarceove besede še kako zadele v srce, možgane in jetra – če ne bi bile po nepotrebem ilustrirane z nekaterimi domisleki in če bi bile primerno reducirane.

* * *

30. septembra 2008, SNG Drama Maribor/SSG Trst/Slovensko mladinsko gledališče – William Shakespeare: Vihar (premiera 17. septembra v Mariboru; ogled ponovitve v Cankarjevem domu)

Čeprav tole pišem le nekaj dni po ogledu, imam težave s spominom. Kar nekam hitro drsi v pozabo predstava, ki naj bi po vseh pravilih "razburkala" slovensko sceno. Poleg tega, da je *Vihar* nastal v režiji Vita Tauferja, čigar videnje *Sna kresne noči* pred skoraj desetimi leti se je kar kresalo od duhovitih redefinicij osnovnih elementov gledališkega jezika, je ne nazadnje tudi produkcijsko precejšen zalogaj: združuje sile kar treh gledališč, v njem nastopajo tudi člani mariborskega baletnega zbora, na odru je nenehno navzoč pianist itn.

Kako se *Viharja* lotiti? Nekaj razmišljanj lahko najdemo v gledališkem listu – vendar se zdi, da po večini dvigujejo roke od konkretnjših, zavezujočih definicij. Tako npr. Tomaž Toporišič, eden izmed dramaturgov predstave, pove, da naj bi bila nova uprizoritev "gledališče, ki misli, ki je razmestitev skrajno raznoterih materialnih in idejnih sestavnih

delov, katerih obstoj je predstava. Ti sestavni deli (besedilo, kraj, telesa, glasovi, kostumi, luči, občinstvo ...) so združeni v neki dogodek – predstavo – ki je kljub svojemu ponavljanju iz večera v večer nekaj posebnega. Kot razmestitev sestavnih delov neposredno proizvaja ideje – gledališče. In teh idej ni mogoče proizvesti na nobenem drugem kraju, z nobenim drugim sredstvom.” (...) In še: “Ideja Shakespeara in Viharja se zgodi v predstavi in z njo. Je neizvedljivo gledališka in ne obstaja pred svojim prihodom ,na sceno’”. In še: “Nikakor ne smemo pozabiti, da je Vihar, verjetno zadnja Shakespearova romantična igra, ki povezuje elemente tragedije in romantične komedije oziroma pravljične igre, ob tem pa tudi različne odrske taktike, v zgodovini XX. stoletja, ki ga je Badiou označil kot stoletje poetike čakanja, zaradi svoje intimnosti in ,pravljичnosti’ pisana na kožo sodobnemu času, ki rad konzumira realnost skozi simulacijske odbleske.” Bolj zavezujoč in konkreten je naslednji citat, ki ga Toporišič navaja: “Vihar je igra, ki vedno znova najde načine, da odzvanja sodobne politične, družbene in kulturne spremembe, da jih odzvanja z vso močjo (Christine Dymkowski).” – Pa vendar: kako je tole videti na odru, ki ga je s svojo vizijo poselil Taufer?

Tauferjev odgovor je preprostejši: *Vihar* je uprizoril kot nenavadno pravljično. Nenavadno zato, ker nekateri momenti v njej omogočajo veliko bolj angažiran premislek in pristop; a ker so ti v predstavi premalo izkoriščeni, se zgolj pravljičnost večkrat zalomi. S tem mislim predvsem na okvirno zgodbo te pravljičnice, na lik Prospera, katerega interpretacija močno določa ton in vodi (ali pa ne) k poanti celotne igre. Kako razumeti Prospera, nekdanjega milanskega kneza, ki ga je njegov lastni brat vrgel s prestola in ga je usoda s hčerko Mirando vred zanesla na samotni otok, zdaj pa, po šestnajstih letih, s pomočjo nadnaravnih sil izkoristi priložnost, ko pripluje mimo bratova ladja, uprizori vihar in tako dobi v svoje roke usodo svojih nasprotnikov? Kako ga zastaviti? Je Prospero veliki maščevalec? Je *Vihar* prikaz načinov prevzema oblasti? Kako razumeti njegovo ukvarjanje s “svetom skrivnostnih ved”, s knjigami, zaradi katerih je prvenstveno izgubil oblast v Milanu – ker se je preveč odtujil ljudstvu, realnim problemom? Kako interpretirati njegov nasilni prevzem oblasti na otoku, na katerem je brezobzirno obračunal s prejšnjo kraljico Sikorakso, Kalibanovo mamo, prebivalce (sicer enega samega) pa zasušnil? Kako razumeti njegovo končno milostno odločitev, da svojim nasprotnikom odpusti?

Prospero v upodobitvi Roberta Prebila je skrivnosten lik, ki z nekakšnim odsotnim umikom v tuhtanje vzbuja videz zaskrbljenosti, pri tem pa ni razvidno, zakaj pravzaprav vse to počne: ali res samo zaradi maščevanja, ali

zaradi užitka, da se lahko igra boga, ali zato, da bi pravočasno poskrbel za prihodnost svojega zaroda? Zase? Za državo? Za hčerko? Prebilov Prospero kot da se zateka v intimizem (z igralske plati čist, dosleden in intenziven), vendar je s tem v predstavi zamujena priložnost za aktualnejši premislek o današnjih Prosperih. Taufer ga na trenutke sicer postavlja v zanimive mizanscenske rešitve "božjega" namestnika, vendar se zdi, da dosti premalo, da bi bila njegova dejanja relevantneje motivirana ali problematizirana; tako se tudi znameniti končni monolog o želji po ugajanju nekako ne usede na to, kar sta nam Prospero in Taufer pokazala do takrat.

Podobno nedorečena je npr. tudi interpretacija Kalibana, ki je tu pač pravljichen, a ne ravno zelo zanimiv lik, čeprav ga Boris Kos odigra s posebno vehemenco – pa vendar ponuja priložnosti za primerjanje odnosa obeh slug (Ariela – Uroš Maček – in Kalibana) do gospodarja, za zrcaljenje njunih zgodb itn.

In tako naprej ... Na primer prizori med pijanimi Kalibanom, strežnikom Vinkom (Ivan Peternej) in kuharjem Štefanom (Dario Varga) so le pogojno smešni – lahko pa bi bili nesramno razbrzdani ali pa bi v svoji latentni nevarnosti lahko pomenili le pogojno zabavno odslikavo tega, kako ljudstvo prevzema oblast? Tudi prizori med kraljem in mornarji so brez poante, spletko – o še enem prevzemu oblasti (!) – med Antoniom (Prosperovim bratom – Matej Recer) in Sebastianom (Kristijan Ostanek) je nepregledna in nenevarna. Popolnoma neinventivno je zasnovan začetni prizor med Prosperom in Mirando (Maša Tiselj, k. g.), v katerem ji (pa tudi gledalcem) razloži celotno predzgodbo. Odnos med Mirando in Ferdinandom (Matevž Biber) je čisto papirnat – ali naj se ne bi med njima kresale iskre? Igralsko je predstava tako ali tako v glavnem na meji med realizmom in stilizacijo, pogosto je nejasna tudi zaradi slabe slišnosti v veliki dvorani Cankarjevega doma.

Bolj posrečeni so dodatki s songi – zlasti ljubezenski Ferdinandov in pijanski Vinkov ali Kalibanov, sicer pa uokvirjenost celotne predstave v živo klavirsko spremljavo (atmosfersko ilustrativna glasba Andreja Goričarja) kmalu zvedeni. Zakaj je Taufer povečal vlogo "Arielke" oziroma Junone, ni jasno. Prizor, ko pridejo vse boginje, je sicer lepo koreografiran, a je vse kot položeno z nekakšno distancirano estetizacijo, gledalci smo bolj ali manj neprizadeti voajerji čudnega/čarobnega dogajanja na odru. Odlični in obetavni začetni prizor z velikanskim razpetim belim jadrom (koreografija Branka Potočana) in zanimivim nebom v ozadju (dovolj primeren scenografski domislek enega izmed treh Janezov Janš tudi za preostale pravljичne prizore) nerodno preide v naslednjega – in sploh so prehodi med dejanji kar preveč poenostavljeno shematizirani.

Skratka – namesto da bi nas *Vihar* posrkal vase s svojo fantastično energijo in nas na koncu izpljunil, polne vprašanj, se iz prizora v prizor vleče. V lep, pisan celofanski papirček zavita, estetsko brezhibna predstava, ki pa ji manjka žara, energije, fantazije, drznosti in duhovitosti, ki je iz *Sna kresne noči* pred devetimi leti ustvarila magičen gledališki dogodek, zaradi katerega je bil Shakespeare zares naš sodobnik.

* * *

4. oktobra 2008, SNG Drama Ljubljana – William Shakespeare: Kralj Lear

Kralj Lear v Kranju, *Tit Andronik* v ljubljanski Drami, *Milo za drago* v Mestnem gledališču ljubljanskem, zgoraj opisani *Vihar* v trojni koprodukciji in zdaj še enkrat *Kralj Lear*: Tokrat v režiji Mileta Koruna, čigar ustvarjalnost ostaja zavidljivo provokativna, prodorna in konsistentna. Pa vendar: pet uprizoritev Shakespearjevih dram v nekaj mesecih. Je to res, kot je mimogrede omenil Korun v intervjuju v Delu, nekakšna blagovna znamka, ki režiserju omogoči, da predstavi predvsem samega sebe? Ali je teh pet uprizoritev znamenje, da so Shakespearjeve igre naenkrat izrazito aktualne? Ali pa govorijo o stiski ali “ziheraštvu” režiserjev in umetniških vodij, ki se, v pomanjkanju boljših idej, zatečejo v klasiko, ki jim je nihče ne more očitati, saj je “večno aktualna”?

Korun v tem intervjuju pove tudi, da ga je prejšnji ravnatelj Drame Janez Pipan že nekaj let nagovarjal k režiji *Leara* – predstave, s katero se je sicer pred petinštiridesetimi leti uveljavil kot prinašalec nove poetike v slovensko gledališče, predstave, ki je očitno radikalno zarezala v dotedanje slovenske standarde uprizarjanja Shakespearja.

Pri novi postavitvi, pravi Korun, sta ga vznemirjali predvsem dve liniji, erotičnost (v Learovem odnosu do hčera) in norost kot instrument za izrekanje resnice.

Druga je očitno predvsem interpretacija samega Leara, ki ga je Korun že na začetku zaznamoval z nenavadnim kostumom – rdeč kombinezon in zaobljen trebušček, prava karikatura pravljničnega kralja v spalni srajci ali kaj – in ga na njegovi poti drsenja v “norost” zanesljivo vodi od prizora do prizora. V natančno razčlenjeni in svojevrstni notranji logiki sledeči interpretaciji fenomenalnega Jerneja Šugmana je Lear najprej muhast starec, nevaren v svoji impulzivnosti, a v svoji prostodušnosti skoraj simpatičen; potem počasi začne izgubljati tla pod nogami in se zavedati posledic svoje odločitve, da bo oddal oblast. Izdajstvo hčera

dojema le po kapljicah. Korun najodločneje poseže na pot njegovega spoznanja, ko dà Šugmanu znameniti monolog med viharjem govoriti kar v navzočnosti obeh hčera – kot da bi hotel nad svojo in vse preostale glave priklicati vihar, kot da bi sam želel izzvati vse sile sveta v trenutku, ko se ruši red, ki ga je vzpostavil človek. Poznejši odklop Leara v norost ni pretresljiv – je bolj odvezujoč in pomirjujoč kot kaj drugega, njegov končni obup ob Kordelijini smrti pa pomeni hiter in pričakovan uvid v končne zakonitosti sveta. S tega vidika je Korunov konec nenavadno spravljen; čeprav ta tragedija (na to opozori tudi dramaturginja Darja Dominkuš v gledališkem listu) ne prinaša fortinbrasovske katarze v smislu vzpostavitve novega reda, Šugmanov Lear na koncu vendarle ponuja nekaj pomembno drugačnega – katarzo v smislu dokončnega propada nekega reda, ki se je razgradil do neprepoznavnosti. In temu so podrejene vse preostale niti dogodkov v igri.

Sprva se zdi, da se je Korun z zanj značilno preciznostjo in lucidnostjo lotil tudi analize vseh drugih zapletenih odnosov, replik in spletk, korak za korakom. Vendar se kmalu izkaže, da (zanalašč?) ne vzpostavlja hierarhije prizorov.

Predstava se sicer začne durovsko, s skoraj krvavo delitvijo kraljestva, dvoumno karakterizacijo, ostro vzpostavitvijo konfliktov; nadaljuje se z intrigantno režiranim Edmundovim spletkarjenjem (samo v luči reflektorja, s projekcijo sveta v ozadju); Shakespeare pripelje motiv Gloucestrovega nezakonskega sina Edmunda, ki se sprva bojuje proti zakonskemu bratu Edgarju in pozneje še proti očetu, kot dodatno ilustracijo iztirjenega sveta, s tem pa vzpostavi vzporedno linijo, izkrivljeno zrcalno sliko osnovne intrige. – A tu se predstava začne razprševati.

Korun sicer še nekajkrat odločneje poseže vmes: poleg že omenjenega premika Learovega monologa naredi proti koncu nekaj opaznejših potez, ki dogajanje pospešijo. Vendar se vedno bolj zdi, kot da posameznim prizorom manjkajo naslovi, fokus, poantiranje – in tako kar nekaj temeljnih prizorov nekako zdrsi mimo. Na primer, znameniti prizor v viharju, ko se znajdejo skupaj Lear, Kent in Norec ter uprizorijo "sodbo" nad Goneril in Regan, je skoraj nerazumljiv in nerazviden. Korun reducira vihar na minimum – scensko (Janja Korun) ga nekajkrat nakaže z močnim bliskanjem – a tu gre tako ali tako za skladanje loma zunanjega in notranjega sveta. Prizor vnovičnega srečanja z Gloucestrom v Dovru je dosti močnejši kot blodnja v viharju. In pa preobrazba Edgarja v Revčka Toma (v subtilni, presunljivi, občuteni interpretaciji Saše Tabakovića, kakršne do zdaj še nismo videli) ... Ob nizanju prizorov umanjka tisto nekaj – presežek, poanta, raison? Kot da se Korun preprosto ni odločil za

vodilno misel, ki bi gledalca vodila skozi ta vedno manj pregledni gozd spletk, osebnih spoznanj, intimnih uvidov, brezobzirnih motivov itn.

“Duhovni svet ni več piramidalno zgrajen, ampak je ravnina, v kateri je razpršenih več resnic kot zvezd, ki okoli sebe zbirajo določena ozvezdja, med katerimi se človek nekako giblje. Prav zaradi teh možnosti, ki so široko razprte in ponujajo več danosti, nas navdaja generalni občutek določenega relativizma, to pa pomeni, da ni več mogoče računati na pomoč idej, ampak da moraš sam zase najti neko vodilo (filozofsko, socialno ipd). Zdi se, kot da mora vsak človek zase zgraditi svoj svet,” lucidno ugotavlja Korun v prej omenjenem intervjuju. In tako torej na odru ne uprizarja koherentnega in konsistentnega sveta, ampak pusti, da se mu razsuje na koščke? Lear sicer res govori predvsem o propadu nekega sveta. A pri tem se je Korunu zgodilo to, kar pomeni nevarnost fragmentizacije: da se ob tem izgubi “big picture”; da tako predstava (p)ostane niz bolj ali manj prepričljivih/uspešnih/vznemirljivih/učinkovitih/relevantnih itn. prizorov, ki pa se ne zlepijo v celoto – in še tako domišljena podoba Leara (to Šugman vsekakor je) ni dovolj močno vezivo. Prepustiti to gledalcu? Lahko. Pa vendar je režiser tisti, ki naj bi po predstavi previdno in s pravo mero posejal nekaj kompasov.

Zato pa se Korun posveti igralcem. Poleg Leara in Revčka Toma sta potencialno najbolj polno zastavljena lika Goneril in Regan, ki s svojimi neizprosno racionalnimi argumenti pomenita izziv tradicionalnemu razumevanju obeh “hudobnih” hčerk. Korun spretno poskrbi, da je njuna hudobija kar nekaj časa vprašljiva; in tako sta Nataša Barbara Gračner in Saša Pavček dosti bolj zanimivi in intrigantni v trenutkih, ko njuni argumenti zazvenijo prepričljiveje kot očetovi, kot pa pozneje, v drugem delu, ko se (zlasti prva) spremenita v skoraj groteskno pohotni kači. V spomin se zarežejo vsaj še Jure Zrnec kot Edmund, Gregor Baković kot norec, Bojan Emeršič kot vojvoda Albany, Uroš Fürst kot vojvoda Cornwall, Zvone Hribar kot blagi Kent, Janez Škof kot Gloucester, Vanja Plut kot Kordelija (ni pa jasno, zakaj je bilo treba imeti toliko stranskih likov in zanje uporabiti igralce namesto študentov?).

Kaj je torej z vsemi temi uprizoritvami Shakespearja? *Kralju Learu* v Kranju sem očitala samozadostno eksperimentalnost; Diegu de Brei, da pri režiji *Tita Andronika* v ljubljanski Drami v svoji radikalni viziji nasilja kot burleske ni šel do konca; Sebastijanu Horvatu nejasnost in poljubnost pri branju komedije *Milo za drago* v Mestnem gledališču ljubljanskem; in Tauferju presenetljivo prazno estetizacijo pri *Viharju* v trojni koprodukciji ...

Za Shakespearja je treba imeti jasno vizijo, *raison*, zakaj ga uprizarjati. Sicer se lahko izkaže za lepo zvenečo, a prazno postavko na repertoarju.

* * *

9. oktobra 2008, Mestno gledališče ljubljansko – Dragica Potočnjak: Za naše mlade dame

Uprizoritev drame, ki je lani dobila Grumovo nagrado za najboljše slovensko besedilo, sodi v repertoarno linijo, ki jo Mestno gledališče skrbno in vztrajno goji: uprizarjanje besedil, ki naj bi govorila o kočljivih temah, tudi o odpiranju tabujev, kot na primer lani *Lolita* ali *En dan v smrti Jožce Rožce*. Dramatičarka Dragica Potočnjak pa se v vsem svojem opusu ukvarja s temami in junaki, katerih problemi so sicer potisnjeni ob rob in o katerih se nerado in bolj malo govori. Njen glas je torej glas, ki naj bi na te probleme opozarjal, povečeval njihovo opaznost, morda tudi odpravljal predsodke, nagovarjal k spremembam.

Za naše mlade dame je igra, ki govori o zlorabi otroka, o zgrešenem zakonu, o zlorablajočem očetu, o zapiti materi, o (pozneje) zadrogirani hčerki, o uboju (neuspelem) in samomoru. Je kompleksno zgrajen mozaik prizorov, ki se dogajajo danes, pred 4 in pred 14 leti ter poskušajo v svojevrstni retrospektivi pojasniti, zakaj je hčerka ubila mamo (oziroma mislila, da jo je) in potem še sebe. Pred očmi bralca ali gledalca se tako dogajajo prizori iz ene izmed najbrž tipičnih disfunkcionalnih družin, prizori napačne vzgoje, nesporazumov, izkrivljenega odnosa med zakoncema, prizori prikrivanja, zatajevanja in skrivanja, prizori neprevzemanja odgovornosti in obtoževanja drugih v preteklosti, katerih posledica je, da se hčerka pri štirinajstih drogira in beži od doma, ko pa na 18. rojstni dan pride k mami na kosilo in spozna, da je ta vsa dolga leta vedela, da jo oče zlorablja, jo zabode. Pretresljiva zgodba.

A Potočnjakova se zadovolji s precej ploskovitim opisovanjem psiholoških vzrokov: prizori, ki naj bi prikazovali bistvo napačne vzgoje, ko je bila Brina stara 4 leta, so nekam neprepričljivi in neživljenjski (npr. prizor, ko Brina mamo zapre ven ali ko se ji skrije na drevo – to kaže, da med njima ni prave komunikacije, ne pa, zakaj je ni); dialog, ko Katarina (mama) obtoži moža, ker zlorablja hčerko, je papirnat (ko mu takoj zagrozi, da ga bo prijavila policiji, on najprej reče: "To so težke besede," kot da bi (seveda) vedel, za kaj gre, potem pa se čez deset replik začudeno spreneveda, česa ga ona sploh obtožuje). Takšnih nespretnosti

je kar nekaj. Na primer: ko hoče mama na policijski postaji edinkrat v življenju povedati policaju, da mož zlorablja njeno hčerko, zvonovi zadonijo tako glasno, da jo preglasijo – tak efekt je za v komedije in precej neprimerno banalen. Zaradi tega prizor ne učinkuje tako, kot bi moral: kot simptom brezbriznosti oblasti, ki bi lahko/morala posredovati, se bolj zavzeti, pa se ni.

Najtežja naloga praizvedbe je bila poskrbeti, da bo zgodba razvidna kljub razdrobljenosti na prizore, ki se dogajajo v treh oziroma štirih časovnih obdobjih. Režiserka Tijana Zinajić je to preprosto rešila tako, da je v nujno pomoč gledalcu na platno v globini projicirala podatke o času dogajanja. Prostor je prazen, oder skoraj gol, stanovanjski prostor zamejen le s 3 vrati, zadaj pa je drevo, na katero se je Brina kot otrok rada skrila. Mogoče bi se gledalci še lažje znašli, če bi bili prehodi naznačeni še s katerim drugim detajlom (morda s spremembo sloga igre, kadar je Brina stara 4/14/18 let, ali s kostumsko oznako?).

Pod natančnim vodstvom režiserke je igralcem na trenutke precej ohlapno ali okorno naznačene motive po večini uspevalo preliti v prepričljive like. Petra Veber Rojnik je bila kot Katarina obupno nesposobna za življenje (“Česar koli se lotim, propade.”), lik zapite, zavožene eksistence, učinkovito kontrastna v prizorih po hčerini smrti; Arna Hadžialjević, k. g., z izrazito in močno prezenco, pretresljiva zlasti v finalu, le z nekaj nenatančnosti (npr. prehod od tega, da pred mamom zanika, da jo je oče zlorabljal, do končne groze spoznanja, da jo je mama vse življenje izdajala, je premalo izraziti in tudi v besedilu premalo izkoriščen); Milan Štefe, ki mu besedilo ne daje kaj dosti več možnosti, kot da Boruta (očeta) predstavi kot perfidnega manipulatorja (in je zato v monologu, v katerem razlaga svojevrstno “logiko” pedofilije, toliko zanimivejši).

Režiserka se je besedila bolje lotila skozi optiko matere: zgodbo ob njeni pomoči dodatno zaokroži. Tako so irealni prizori, ki so posejani po vsem besedilu in v poetičnem jeziku ubesedujejo materina občutja po hčerini smrti in končno ubranost njunih duš (nekakšna katarza), v predstavi postavljeni tako, da jih Katarina pripoveduje v kamero, ki jo vodi Borut. S tem Katarinina trpka spoznanja izzvenijo drugače, kot bi, če bi bila uprizorjena kot del irealnosti. Režiserka si tudi ni pomišljala krepko poseči v besedilo – najopaznejša sprememba je, da je črtala končni prizor med policistom, inšpektorjem in državnim tožilcem ter ugotovitev, da je mama preživela. Predstava se tako konča z nekakšno spravo v nebesih: mama in mrtva hčerka se objameta, na platnu v ozadju se odvrti film z deklico.

In? Seveda se lahko le vsi zjočemo nad Brinino usodo. In komu ne bi prišle solze v oči ob pretresljivem končnem videu z angelsko nedolžno

zlatolaso punčkico, ki se spreletava pred njim (mimogrede, tak konec kar malo preveč spomni na zadnji kader iz filma *Philadelphia*)? Lahko smo zgroženi nad nemočjo njene mame in pokvarjenostjo očeta ter malomarnostjo oblasti. A enako smo zgroženi, ko beremo (če beremo) črno kroniko v katerem koli časopisu.

Sicer pa tovrstni dramatik tudi ne gre za nič drugega, njen domet je precej omejen. Saj, kot je točno zapisal Jure Gantar v gledališkem listu, v njej "nadomešča objektivnost dramskega konflikta povsem odkrito subjektivna pristranskost in epistemološka enostranskost. (...) Medtem ko velja od Hegla za idealno dramatično situacijo tista, v kateri se spopadata dva enakovredna nasprotnika in pri kateri gre za nepomirljivo nasprotovanje dveh izključujočih se delovanj, ki pa obe temeljita na smiselnih naravnih zakonitostih, gre pri značilni retorični situaciji za prepričevanje o eni sami resnici. V dramatičnem gledališču je avtorjev cilj čim daljše vzdrževanje negotovosti, v retoričnem čim učinkovitejša prevlada pravice."

* * *

16. oktober 2008, SNG Nova Gorica – Miroslav Krleža: Leda

Da lahko Krleža deluje nekako neopredelljivo zaprašeno, sem ugotavljala že ob uprizoritvi njegove najbolj znane drame *Gospoda Glembajevi* v predlanski sezoni; pa tudi to, da odločitev za uprizoritev Krleževih tekstov predvideva tudi jasno odločitev, kako in zakaj ga znova brati zdaj. V *Ledi*, ki končuje trilogijo o Glembajevih (mimogrede, zakaj se niso v Novi Gorici lotili tudi srednje igre, *Vagoniji*?), je, kot namiguje že podnaslov – komedija o neki karnevalski noči – pa tudi lahkotnejši ton in bolj ali manj srečen konec (vsaj nihče ne umre!), družbena kritika v drugem planu, ovita v slastne pikantnosti erotičnega vidika razkroja meščanskega razreda.

Pa vendar je socialni dejavnik v besedilu imanentno navzoč: na eni strani imamo dva plemiča, viteza Oliverja in Melito, potomko plemiške družine, na drugi tipičnega parvenija, veleindustrijalca Klanfarja, čigar mama je bila še služkinja, nekje vmes pa pripadnika srednjega razreda, slikarja Aurela in njegovo ženo Klaro, propadlo pevko. Krleža je oster in neprizanesljiv, z veseljem pokaže nepričakovano plat teh nesrečnikov. Tako npr. Klanfarja spoznamo v trenutku, ko je s svojo preprosto logiko in moralno (vse, kar zahteva, je malo pietete na dan, ko mu je umrla mama) skoraj simpatičen in pošten (če seveda pustimo ob strani za prefinjeni meščanski okus nesprejemljiva zunanja znamenja parvenijstva,

kot je trebljenje zob z zobotrebcem ipd.), njegova zaostritev odnosa z Melito pa pravična in argumentirana ...

In zdaj so torej vsi pred nami, v bleščeče kičastem meščanskem salonu, in se grejo svoje erotične eskapade; vsi prizori razen zadnjega se začnejo ali končajo s spolnim aktom. Igra se začne s postkoitalnim dialogom med "nezainteresiranima" ljubimcema, Melito in Oliverjem, v katerem mu ona razkrije svojo namero, da se loči od Klanfarja, čigar prostaštva ne more preveč prenašati, in poroči s slikarjem Aurelom, s katerim (tudi) ljubimka že več kot leto; drugo dejanje v postelji končata Klara in Oliver, ki s tem uresničita že nekaj časa trajajoč prikrit flirt; tretje kaže stanje po tem, ko se je, kot slikovito opiše Oliver, njun flirt "raztopil kot kocka sladkorja v kavi", pozneje, v enem ključnih prizorov za uvid v Krležovo neusmiljeno razumevanje odnosa moški-ženska, pa Aurel Oliverju prizna, da je v resnici zaljubljen v Ledo, model, ki ga navdihuje. V četrtem dejanju se vse te štrene razpletejo: Aurel v bojazni, da se je Klara zastrupila, le spozna, da mu je nekaj do nje; Melita se spametuje in se bo predvidoma vrnila h Klanfarju; Oliver se, resigniran, nebogljen zviije v fetalni položaj in pusti, da nanj naletava sneg.

Režiserka Mateja Kolečnik je *Ledo* postavila na oder pregledno, a brez ostrine. Socialni moment je pustila ob strani in igro postavila v nekakšno brezčasje, tudi likovno, saj bi bili kostumi (Mirjana Zagorec) in scenografija (Ivo Knezović) lahko tudi današnji, prav tako tudi jazzovska glasba (Pavle Miholjevič in Jura Ferina), ki povezuje dejanja – oziroma po (ne)estetskosti nekam v 70. leta. Morebitna simbolika, ki bi jo lahko predstavljale neprepustne zavesa, ki obdajajo izpraznjen prostor meščanskega salona, zlasti pa izhod navzgor na levi in navzdol v sredini odra, ni bila izkoriščena, tudi mizansceni in igralcem je bolj malo pomagala. (Klanfarjevo pogrezanje v globino na koncu prvega dejanja je bilo, milo rečeno, čudno in iz čisto drugega vica.)

Režiserka se je očitno hotela posvetiti samo intimni sferi, torej vzponom in padcem erotičnega naboja ter njihovim predvidljivim in nepredvidljivim posledicam. Takšen koncept bi moral seveda temeljiti na izredno natančno razčlenjenih medsebojnih odnosih, psihološkem realizmu, jasno razberljivim motivom likov; pa vendar je bilo v predstavi, presenetljivo, prav (oziroma tudi) v teh momentih kar nekaj praznih mest in nerodnih rešitev.

Igralska ekipa je bila sicer idealno izbrana, zlasti seveda Bine Matoh, ki je Oliverja začinil s primerno dozo cinizma in ga zastavil kot od vsega, zlasti pa od ženskih nadležnosti utrujenega "pofuklja" (kot se je slikovito izrazil Andrej Inkret v gledališkem listu), do konca prodano dušo, ki se raje ne zazira v svoje prepade. Izvrsten je bil tudi Gorazd Jakomini, ki je

znal izkoristiti zanimivo dvoumnost svojega lika in je bil, čeprav seveda tudi ustrezno fizično odbijajoč, skoraj usmiljenja vreden lik. Primož Pirnat je polagoma razkrival vso bedo povprečnega modnega slikarja, čigar uspeh umetno podžigajo lažnive Oliverjeve hvalnice njegovega opusa; najintenzivnejši je seveda v osrednji pijanski izpovedi Oliverju, v kateri, opevaje svojo malo Ledo, mimogrede pove tudi, kaj si zares misli o ženskah na splošno: "Ne vem, ampak bolj ko premišlujem o ženskah, bolj se mi kaže, da so to absolutno inferiorni stvori! To so dejansko bitja nižje vrste! To so nekakšne čudne rastline, ki brez simbioze ne zdržijo niti štiriindvajset ur!" Nenehno popravljajoč si koder, ki mu leze na čelo, do skrajnosti živčen, se niti ne trudi odigrati kake večje katarze na koncu, ko se "skesan" vrne k ženi; vse ostane le na površini. Manj razvidna je interpretacija Klare; Helena Peršuh jo sicer, kot je predvideno, zastavi kot nervozno, nesrečno damo, vendar je prizor vzajemnega zapeljevanja z Oliverjem v drugem dejanju nekam neroden: kar naenkrat se sleče do perila in se potem pred njim preteguje ... S tem se subtilno in v končni fazi perfidno zapeljevanje Oliverja, ki jo dejansko "položi" s tem, ko verbalno sesuva njenega moža, spremeni v njeno nedoločno izzivanje; na koncu pa celo ona prevzame pobudo? Melita je preprostejša: Ana Facchini jo odigra manj kot razdraženo plemkinjo in bolj kot zdolgočaseno, vsega presito, razvajeno in nepotešeno žensko.

Okus, ki ostane po srečnem koncu, ko si (v zaves končno osvobojeni sceni) pijani ženski v snegu najprej vse zmečeta v obraz, potem pa se pobotata in se tudi erotična žogica za hip umiri, je seveda grenak; lahko se le prizanesljivo nasmehnemo zgrešenemu hlastanju vseh vpletenih ... in ga hitro pozabimo.