

*Vesna Jurca Tadel*



### **Vrnitev Magellija – drugič**

**30. december 2009, Slovensko mladinsko gledališče –  
Anthony Burgess: Peklenska pomaranča (ogled ponovitve; premiera  
je bila 11. decembra 2009)**

*Peklenska pomaranča*, kot jo igrajo v Slovenskem mladinskem gledališču, je narejena po igri, ki jo je Burgess leta 1986 po svojem razvpitem romanu iz leta 1962 sam napisal, baje zato, da bi dal tudi dramatizaciji avtorski pečat. V današnji ciljni publiki je verjetno bolj malo takih, ki so videli znameniti Kubrickov film iz leta 1971 ali ki vejo za kulturni status, ki ga je nekoč imel oziroma ga je najbrž dobil tudi zaradi režiserjeve nepreklicne prepovedi njegovega predvajanja. Iz napovedi je bilo razbrati, da naj bi Burgessovo igro, ki se dogaja v futuristično totalitarni varianti Londona, Pograjc prestavil v naš čas in s tem današnji ciljni publiki približal njeno temeljno problematiko – namreč, problem možnosti človekove svobode v totalitarni družbi. Zgodba o nasilnem petnajstletnem Alexu naj bi nagovarjala tudi današnjega gledalca. S čim?

Alex s svojo tolpo na začetku brez pravega vzroka pretepa, izsiljuje in ubija, potem zapade v mline državnih institucij, ki ga poskušajo na razne načine prevzgojiti (najprej v poboljševalnici z nasilnim vbijanem discipline kot z religijo; potem z vprašljivo metodo prevzgoje srca režimskega zdravnika Brodskega, ki mu s prikazom najstrahotnejših prizorov nasilja vzbudi gnus in posledično kesanje ter pokoro), a se ta prevzgoja precej neposrečeno konča, saj poskuša ozdravljeni Alex narediti samomor, zato ga država spet spremeni v starega nasilnega Alexa. V romanu in drami se (za razliko od filma) Alex na koncu le pokesa in poskuša zaživeti drugačno življenje.

Zanimivo je, da Pograjčev pristop precej hitro razkrije temeljni problem Burgessovega teksta: s tem ko mu je, logično, odvzet naboj šokantne

radikalnosti, zaradi katere je v času svojega nastanka morda res predstavljal določen premik, se zdaj zdi komaj kaj več kot nizanje prizorov nasilja, ki so posejani v ne preveč spretno strukturirano zgodbo in začinjani z didaktičnimi in moralističnimi ideološkimi parolami. Pograjčeva aktualizacija ostane precej na površju; potem ko v prologu na platno projicira sliko Bleda, ob čemer zadoni slovenska himna, kar naj bi gledalcem dalo vedeti, da bi se dogajanje, ki sledi, lahko odigralo tudi pri nas, sledi v nadaljevanju stilizirano, napol mehanicistično preigravanje Burgessovega teksta, z mnogimi značilno "pograjčevskimi" režijskimi prijemi; najbolj značilni so predvsem elementi lutkovnega gledališča in cirkusantskega artizma, a brez kakršnekoli refleksije. S tem nas zaziblje v nekakšen delirično onirični, povsem nerealni svet, ki z našo sedanjostjo nima prav nobene zveze. Morebitne družbene kritike – huligani na eni strani in represivni družbeni aparati na drugi strani ter vprašanje dobrote oziroma svobode izbire – ni zaslediti. Česa drugega razen idejno neobveznega, čeprav formalno inventivnega poigravanja z možnostmi uprizarjanja nasilja, tudi ni.

S prvim prizorom nasilja, ko Alex in njegovi pajdaši posilijo in ubijejo pisateljovo ženo, njega pa pohabijo, v nekakšnih odvodih gejevskih kostumov, Pograjc sicer zastavi predstavo na visoki napetosti, a ta kaj hitro popusti. V predstavi namreč niso tematizirani ne morebitni zunanji/družbeni ne notranji/intimni vzroki za Alexovo nasilnost, ampak je prikazan kot nekakšen avtomatiziran pajac – in taki so tudi vsi drugi liki: tako vzgojitelj kot sotrpini v poboljševalnici, tako zdravnik, ki ga operira, kot sestra, ki mu pomaga, pa njegova družina itd. – vsi, razen pisatelja, s katerim se na koncu spet sooči. In s tem – s to mešanico karikiranja in grotesknega pretiravanja, začinjeno z dobršno mero igralskega artizma – se vse skupaj zvede na raven in domet risanke. Liki, ki jih gledamo na odru, so kot naviti pajaci, in vse strahote, ki se jim dogajajo, nas ne zaskrbijo nič bolj, kot kadar se v risanki dva lika pretepeta do neprepoznavnosti.

Po predstavi sicer so posejane posamezne replike, ki naj nam bi dale misliti, na primer: "človek je sad – hočejo ga spremeniti v robota"; "glasba so nebesa onkraj zla"; "dobrota je svoboda izbire"; "verjel sem, da je religija nad politiko" – vendar v tovrstni uprizoritvi izzvenijo v prazno oziroma zazvenijo precej naivno in didaktično.

Kot vedno pri Pograjcu je seveda tudi tu ogromno formalnih režijskih domislic, npr: gojenci v poboljševalnici priplešejo kot nekakšni roboti/lutke; ministra se pojavita oblečena kot Indijanec in pirat na hoduljah; najbolj značilen (in gledališko vznemirljiv) je prizor, ko Alex ozdravljen pride domov, kjer ga pričaka miza, obložena s košarami sadja, za katere

se izkaže, da so njegovi domači, oče, mama in novi podnajemnik, ki je tačas zasedel njegovo sobo – igralci namreč sedijo pod mizo, na glavi pa imajo klobuke v obliki košar.

Pa vendar se zdi, da je predstava v celoti en velik nesporazum – ki izvira iz tega, da se Pograjc zadovolji oziroma očitno izgubi prav v tej svoji izjemni invenciji in igrivosti, pri iskanju in iznajdevanju vedno novih form in domislic, pri čemer pa pozablja na vsebino. Pograjčeva *Peklenska pomaranča* ni usmerjena ne proti kateremukoli represivnemu elementu v današnji družbi; niti ne problematizira nasilja kot takega (na kar nakazuje začetnih nekaj prizorov); niti ne problematizira osnovnega vprašanja svobode izbire posameznika.

In če se taki temi, kot je nasilje na eni strani in svoboda posameznika na drugi strani, izgubita v množici artističnih mizanscenskih rešitev, gledalca pa pri tem niti za hip ne spreleti srh, potem se tovrstni artizem nevarno približa meji nenevarnega, izpraznjenega – kiča.

\* \* \*

## **8. januar 2010, Zagrebačko kazalište mladih – Filip Šovagović/Igor Rajki/Nina Mitrović/Damir Karakaš/Ivan Vidić: Zagrebški pentagram (gostovanje v Slovenskem mladinskem gledališču)**

Povsem drugi občutki so me prevevali, ko sem ob gostovanju zagrebškega Ze-ka-ema v isti dvorani sedela čez deset dni. In če sem se pri prvi od petih enodejank za hip sama pri sebi še začudeno in skoraj malo zaskrbljeno spraševala: “In tole naj bi bila najboljša predstava lanske sezone na Hrvaškem?”, sem se pri drugi že popolnoma vživela. Izhodiščna Magellijeva ideja je res odlična (mimogrede, zakaj se tega ne spomni tudi kdo pri nas?): petim avtorjem mlade generacije je namreč naročil enodejanke iz sodobnega življenja v Zagrebu – in nastal je *Zagrebski pentagram*.

Teksti so povsem raznovrstni, dejansko je njihova edina skupna lastnost ta, da se dogajajo tukaj in zdaj – in da neverjetno zabavno, hkrati pa na zavezujoč način spregovarjajo o nekaterih perečih problemih našega (oziroma zagrebškega) vsakdana: brezposelnosti, pomanjkanju, nasilju, nerazčiščenemu odnosu do zgodovine, ranljivosti medosebnih odnosov, pa seveda o nikoli izpeti odtujenosti in grozljivi osamljenosti današnjega človeka itd. Tudi niso vsi teksti enako močni; še najšibkejši se najprej zdi prvi, nekakšen umetnikov credo, čeprav se za nazaj izkaže, da pravzaprav daje celotni predstavi več kot primeren ton, enigmatičen in v isti sapi zelo preprost in učinkovit predtakt. In čeprav je vsak tekst v celoti svet zase, polno zaživi šele v kombinaciji z vsemi drugimi, tudi in predvsem zaradi

inteligentne, premišljene, do konca osmišljene režije Paola Magellija in dramaturgije Željke Udovičić.

Prva igra, *Območje sanj* Filipa Šovagovića, je sicer mišljena kot samo-spraševanje umetnice, pesnice, o svojem početju, o smislu vsega skupaj, med drugim pove zgodbo o babici, ki je naredila samomor, niza bolj ali manj izpraznjene floskule o življenju in gledališču; in ko ugotovi, da vse skupaj, umetnost pa še sploh, nima smisla, se odloči, da bo odšla; a še ko odhaja, se sprašuje, ali je bolje živeti kot človek in umreti kot umetnik ali nasprotno; in ko končno odide, objubi, da ne bo napisala niti vrstice več. To skrajno resignirano gesto umetnika v današnjem svetu Magelli olajša s tem, da dà te težke besede govoriti paru glumačev, dvema klovnoma, ki lahko priskakljata na oder, z nekakšnim svetniškim sijem nad glavo, vsake toliko odrecitirata kako pesmico, skupaj skandirata in se lahko poigravata s pezzantnimi mislimi – s tem se vse skupaj zrelativizira, teže besed pa na koncu odnese v zrak kot balon.

In že smo pripravljeni na naslednji prizor, *Rop* Igorja Rajkija. Zdaj se predstava šele prav začne. Na oder se nakaplja družina: mama – vsa nabrita, seksi, podjetna, obsedena s slovnico; oče – rahlo mačističen, neutruđen kovač slabih rim; babica – kadar ne spi, zagnana partizanka; pa sinček in še pravi dojenček (oba otroka igrata odrasla igralca). Avtor jih na hitro in učinkovito, krokijsko naslika, po uvodnih običajnih družinskih banalnostih hitro prodremo v srž problema: družina je brez denarja. Rešitev? Podjetna mama ima revolucionarno idejo: s plastično pištolo grejo oropat samopostrežno trgovino. Vsi so za akcijo, še babica se zbudi. Naredijo seznam, kaj vse bodo kupili, vmes babica od nekod privleče partizanske kape, ki jih bodo potrebovali za akcijo. Dogajanje se preseli na film, ki se predvaja na platno, veselo se vozijo v avtu in zapojejo nekakšno hiphop himno o vsemogočnosti samopostrežnih trgovin. A ko pridejo do prve, se izkaže, da jih je nekdo že prehitel – je že izropana. Poklapani se vrnejo domov in ne preostane jim drugega, kot da izkopljejo dedka, saj nimajo več denarja za vzdrževanje njegovega groba. Nenavadna kombinacija čistega absurda s skoraj buñuelovsko nadrealističnimi elementi –ko/če pa se kak detajl zazdi problematičen (npr. očetove rime), avtor akcijo hitro požene naprej, dà v višjo prestavo, vse skupaj pa lepo zaokroži v vrtoglavo parodijo.

V naslednjem prizoru (*Javier* Nine Mitrović) imamo dve prijateljici in sestro ene od njiju, ki se skoraj ves prizor kuja pod kupom blazin, ker jo je pustil fant; prijateljici se odpravljata v kino, gledat gresta film, s Javierjem Bardemom seveda, a ne vesta, ali lahko pustita sestro samo v takem stanju. V ospredju je izključno erotična problematika; medtem

ko je prva v zvezi s poročenim moškim in ji je bolj ali manj jasno, da to ne pelje nikamor, je imela druga po dolgih letih samote končno bežno afero z natakarnjem; potem pride še sosedo, vsa prekipevajoče erotična, skoraj jo raznaša od ponosa, saj dejansko gre s tipom v kino. In ko se tudi prijateljici odločita, da vseeno gresta ven, se sestra, gala oblečena, prikaže izpod kupa blazin, brca balon, sede v banjo – in si prereže žile. Besedilo Nine Mitrović je edino ultrarealistično, a neusmiljeno: skozi izrazito klišejske in banalne ženske pogovore v stilu razočaranih gospodinj ali še česa slabšega prikazuje vso strahoto in brezizhodnost osamljenosti.

Ta pa je na povsem drugačen način izpostavljena tudi v tekstu *Skoraj nikoli ne zaklepamo* Damirja Karakaša, v katerem realizem na trenutke že skoraj prestopa bregove. V ospredju je klavstrofobična situacija med mamo in sinom, ki živita v bedi, on se je ravno vrnil iz norišnice, ona mu cele dneve najeda z banalnimi zahtevami (naj nastavi mišolovko, naj prilepi nazaj odlomljeno roko na kipec Jezusa). On vidi priložnost za izhod, ko spozna punco, ki jo v avtobusu reši pred bando nasilnežev, a ko pride k njej na obisk, se izkaže, da je njen brat, sicer policaj, še hujši nasilnež in tiran. Izhoda ni; niti ne more on ubiti mame niti ne more ona zbežati izpod bratove oblasti in spolnih zlorab. Začaranega kroga osamljenosti, nasilja, revščine se ne da prekiniti.

Zato pa se zdi začetek pete epizode, *Zoo* Ivana Vidića, najprej iz čisto drugega vica. Tu je par, verjetno in bolj ali manj sveže zaljubljen, ki se ponoči vrača domov mimo zagrebškega parka Maksimir. Najprej se poljubljata, morda se bosta spustila še v kaj več. Nenadoma pa zgodba skrene s polja realnosti in zaide v gozd, kjer poskuša pokazati, kaj se skriva za stvarmi: najprej pride mimo punčka z balonom, izkaže se, da je sama Metka, ki išče bratca Janka; potem se prikaže govoreči volk, nato ljubosumna govoreča volkulja, vse skupaj pa zaokroži kip na piedestalu, z rdečimi slušalkami – izkaže se, da je to duh škofa, ki je dal zgraditi Maksimir in ga je zapustil Zagrebčanom; zdaj pa se škandalizira nad tem, kako bedni in prazni ljudje hodijo naokrog, zato predstavo sklene z razočarano izjavo, da jim danes parka že ne bi dal.

Magelli je po principu omnibusa vse skupaj povezal z nekaterimi skoraj neopaznimi, a dobro premišljenimi elementi – eden od likov npr. nenehno teka s čevlji naokrog, kar se vsebinsko zaokroži in osmisli v tretji epizodi; element žoge/balona, ki prehaja iz ene epizode v drugo; duhovita, učinkovita in verzatilna scenografija Lorenza Bancija, ki postavi igralce na mehka, vdirajoča se tla nekakšnih starih modrecev znotraj okvira, ki spominja na peskovnik (po radikalnosti in učinkovitosti izhodiščne ideje spominja na poševnino v novogoriških *Letoviščarjih* istega scenografa).

Bistvo pa je, da je z lahkoto izbežal iz vsakega besedila najboljše, poiskal njegovo bistvo, potem pa s prefinjenim občutkom za detajle, za psihologijo, za igralce (prav vsi so ustvarili izjemne vloge), za poanto, za pravo mero, za vsako epizodo posebej iznašel poseben stil. *Zagrebski pentagram* je neulovljiva mešanica absurda, socialne drame, romantične komedije, poceni soap opere, parodije in pravljice. Ta nenavadna, iskriča, pravzaprav večinoma zabavna in duhovita, na trenutke pa neskončno žalostna in frustrirajoča mešanica žanrov ustvarja izjemno močno predstavo, ki se gledalca zlahka dotakne in mu odpre oči za dogajanje okrog sebe.

\* \* \*

### **9. januar 2010, SNG Drama Ljubljana – William Shakespeare: Julij Cezar**

Ko zadnje čase poskušam odkriti, kje je katera predstava zašla, se mi največkrat zazdi, da režiser preprosto pred sabo ni imel celotne slike – in to, ali je ni imel že od vsega začetka in je to pač njegova metoda ali pa se je to zgodilo šele proti koncu in je nekje na sredi zašel, niti ni tako pomembno, saj je končni učinek enak. Vse prevečkrat se soočam s predstavo, v kateri razbiram samo posamezne drobce, končna slika pa se nikakor ne sestavi.

Tako je bilo tudi pri novi postavitvi *Julija Cezarja* v ljubljanski Drami, predstavi, pri kateri sem zaradi besedila, ki je lahko ali “večno” aktualno ali dejansko aktualno, saj se ga dà aplicirati na katerokoli politično situacijo, in pa zaradi zares vrhunske zasedbe imela velika pričakovanja. Kaj gre sploh lahko narobe?

Na začetku niti ni kazalo, da veliko. Spraševala sem se, s katerega konca bo režiser de Brea besedilo zagrabil: bo v ospredju politični boj za oblast – zgodba o tem, kako se zaradi premočnih ambicij vladajočega Cezarja družba njegovih nekdanjih prijateljev in somišljenikov pod vodstvom zavistnega Kasija in s soglasjem Cezarjevega ljubljenca Bruta počasi prelevi v skupino zarotnikov, ki v imenu, oziroma v dobro ljudstva, seveda, Cezarja ubijejo; in kako se potem to isto ljudstvo pod vplivom Cezarju zvestega Antonija obrne proti njim, da morajo zbežati; in kako je potem ta isti Antonij enako neskrupulozen in oblastniški, kot je bil prej Cezar; in kako se Brut in Kasij skregata, potem pa vseeno združita v boju proti Antoniju in Oktaviju; in kako na koncu oba naredita samomor. Bo torej v ospredju mehanizem vzpona in padca z oblasti, ki je že od rimskih časov, če že ne od vekomaj enak? In kako bo prikazal ljudstvo: kot zlahka vodljivo drhal, ki s tem problematizira tudi visokoleteče floskule njenih voditeljev, ki

delujejo v njegovem imenu? Ali kot nejeverni, nezaupljivi, nepredvidljivi element, s katerim je treba nenehno računati ali pa ga vzeti v zakup?

Ali bo v ospredju kak poskus navezave na današnji čas, na katerega od sodobnih lokalnih ali pa tudi globalnih voditeljev in na zvestobo/zavist njegovih sodelavcev; tako kot naj bi Shakespeare v rimsko preobleko v resnici zavil dvomljiv status kraljice Elizabete in ambicije grofa Essexja?

Ali pa bo težišče prestaval na bolj intimno raven? Se bo posvetil notranjim bojem Bruta, "najboljšega" Cezarjevega prijatelja, kot se sam imenuje, ki se odloči, da vseeno bolj kot Cezarja ljubi Rim; bo raziskal, kakšni so dejansko Kasijevi motivi? Kako bo interpretiral nenavadni prizor prepira med dvema nekdanjima zaveznikoma, Brutom in Kasijem, v četrtem dejanju: kot zunanjo manifestacijo njunega kesanja, spoznanja, da sta ravnala napak? Kako bo vodil lik Antonija? Kako naj razumemo njegovo slepo zvestobo Cezarju, manipulacijo z množicami, cinično obravnavanje zaveznika Lepida in hladnokrven prihod na oblast preko trupel; naj nam v končni fazi vzbudi odpor? In kakšen bo Cezar? Ohol tiran, simpatični vladar, človeški zaradi svojih napak – eno ali drugo ali oboje hkrati?

In: ali bo de Brea pri branju Julija Cezarja probleme le razpiral ali se bo mogoče postavil na katero od strani?

Kup vprašanj, odgovora pa v predstavi skoraj nobenega. Če se na začetku zazdi, da bo šla linija morda v smer razkrivanja absurdnega mehanizma politike (z začetnim resnobnim ozračjem, temnim odrom in ritualiziranim pompozim Cezarjevim prihodom v spremljavi godbe na pihala), je takoj po tem v poudarjenem in počasi razčlenjenem prizoru prvega Kasijevega prepričevanja Bruta videti, da se bo de Brea posvetil psihološkemu utemeljevanju junakov. Tudi prav. A potem se začne nit vedno bolj vozlati in cikcakati, na odru pa se vrstijo in kopičijo prizori, ki so vsebinsko slabo razčlenjeni, začinjeni pa z nekaterimi bizarnimi (bolj zunanji kot interpretativnimi) elementi – in na tem principu je zgrajena vsa predstava.

De Brea na praznem črnem odru z bombastičnim nastopom Cezarja (Ivo Ban) vzpostavi svet blišča in sijaja (kostumi so iz ne tako oddaljene preteklosti, najbrž tam nekje izmed obeh vojn), svet nekakšnih dvorskih ritualov, ki očitno služijo vzdrževanju Cezarjeve veličine; ob srečanju z ženo Kalpurnijo (Silva Čušin) Cezar takoj izrazi željo po potomcu, k čemur naj bi pripomogel njemu najbolj vdani Antonij (Igor Samobor); sledi napol lasciven ples Kalpurnije in Antonija. Je med njima kaj? Ne vemo. Potem se prikaže videc, bolj v zrak izreče znamenito prerokbo: "boj se marčevih id" in dvor odide slaviti Cezarjevo zmago.

Zdaj ostaneta na odru sama Brut (Jernej Šugman) in Kasij (Gregor Baković). Kasij je naslonjen na portal, kadi, počasi in previdno se loteva (videti je) precej prostodušnega in iskrenega Bruta; ugotovi, da je tudi Brut nezadovoljen z očitnimi Cezarjevimi ambicijami. Cezar se vrne, in ko se pritoži, da je Kasij nevaren, ga zvesti Antonij takoj tako rekoč s pogledom prežene. V naslednjem prizoru stopimo, očitno, v svet mafije: ko Kasij poizveduje pri Kaski (Bojan Emeršič) in Cini (Janez Škof), ki – oblečena v značilne črne obleke in s klobukom na glavi – jesta špagete, kako se je Cezar vedel na slavju, je nasilen; tudi pozneje med novačenjem novih zarotnikov malo izsiljuje, malo poplesuje na sicilijanske napeve. In ko na svojo stran pridobi Kasko in Cicera (Rok Vihar), je zarota zapečatenata – prepričati morajo le še Bruta. Oder se zatemni, zarotniki se obrnejo, od zadaj se zasliši glasno dihanje, v snopu svetlobe zagledamo Bruta, kako se muči s slabimi sanjami. Bruta ni več treba prepričevati; in njegovo prizadevanje, da bi sam pred sabo in pred drugimi opravičil svojo odločitev (“smo zdravniki, ne morilci”) je pretresljivo; a ta psihološko logični element se izgubi takoj v naslednjem prizoru med Brutom in Porcijo (Maja Sever), njegovo ženo, ki je – namesto normalnega dialoga med ljubečim možem in ženo, v katerem poskuša žena izvedeti, kaj moža teži – odigran v nekakšni nenavadni, počasni, skoraj ritualno privzdignjeni stilizaciji. Enako počasno in slovesno se potem začne tretje dejanje, ko Cezar naslednje jutro pove, da je imel slabe sanje, si skuha kavo, tiho zapleše z ženo, kar se vse odigra tako rekoč v “slow-motionu”. In ko Cezarja pozneje oblačijo za usoden odhod na Kapitol, njegov sluga, medtem ko ga brije, prepeva arijo “Vesti la Giubba” iz opere *Glumači* (s katero si v operi tenorist v vlogi glumača Cania daje pogum, da si nadene Harlekinovo belo masko – asociacija na brivsko peno? – in veselo nastopi pred publiko, čeprav se mu trže srce zaradi ženine nezvestobe – le kakšno zvezo ima to s Cezarjevo situacijo?). In tako dalje.

De Breovo branje *Julija Cezarja* je povsem nekonsistentno, sestavljeno iz raznovrstnih elementov, ki nimajo skupne niti, so pa tu in tam zanimivi in učinkoviti. Tako je npr. potencialno zanimiv lik Kaske kot tipičnega mafijca; učinkovit je prizor Brutovih morastih sanj (s težkim dihanjem v offu); ali prizor, v katerem eden od zarotnikov (Gaj) plane k Brutu kot nekakšna prikazen in pred zrcalom odigra/vadi umor.

A to so posamezni prebliski in domisleki. Predstava v celoti pa se vedno bolj ruši in postaja na eni strani preobložena z detajli, ki so tako poudarjeni, da si gledalec zaman prizadeva najti njihov skriti pomen, na drugi strani pa, vsaj tako učinkuje, povsem nepremišljena.



Največji lapsus pa je prav najznamenitejši prizor te igre, namreč govor Marka Antonija “in Brutus res je častivreden mož”, s katerim Antonij množico, ki je bila prej naklonjena Brutu in zarotnikom, neopazno obrne proti njim. Pri de Brei Antonij te besede namesto razjarjenemu ljudstvu govori Cezarjevim morilcem – in ti se torej obrnejo sami proti sebi – ali kaj? Če naj bi igralci v tem prizoru prestopili v druge vloge, to ni bilo dovolj razvidno; če pa ne, potem pa tako ali tako ne zdrži logika dramske strukture do konca in je vloga zarotnikov proti Cezarju vsaj v tem prizoru povsem nelogična in pri gledalcu sproža napačna in povsem nepotrebna vprašanja. Govor, ki se iskri od retorične briljance, je tu moten in prekinjan z zrežiranimi dodatki (pljuvanje, polivanje z vodo) – njegova poanta pa se povsem izgubi.

De Brea potem prikaže še nekaj umorov na odru, vendar ni povsem razvidno, kdo, koga in zakaj ubije (liki treh zarotnikov, ki jih igra Janez Škof, se med sabo pomešajo); medtem ko pri Shakespearju razbesnjeno ljudstvo pesnika Cino ubije samo zato, ker se imenuje enako kot eden od zarotnikov, se tu trupla nizajo kar tako, zaradi dramatičnega učinka. Zarotniki vedno bolj dobivajo poteze plačanih mafijskih morilcev, a le navzven, zaradi kostumov in ponavljajočih se sicilijanskih napevov.

In kolikor se de Brea pretirano posveča nerazumljivim detajlom v prvi polovici igre, za katere porabi nesorazmerno veliko časa, toliko hitreje opravi z zadnjima dvema dejanjema, saj sta zreducirani na minimum. Ne zmeni se za zanimive možnosti za interpretacijo Antonijevega vzpona ali za pogubne posledice izdajstva, ki razsajajo po Brutu in zastrupljajo odnos med nekdanjimi zavezniki. Shakespearjev veliki finale, v katerem se posveti končnim mukam vsakega junaka posebej, uprizori de Brea kot bliskovit strelski obračun. V zaključnem prizoru Antonij in Oktavijan, oblečena v nacistične uniforme, obesita na kavljje trupli Bruta in Kasija.

Predstava poteka vedno bolj razvlečeno in solemno, premiki so poudarjeni in izvedeni v tišini, besede pridejo in padajo počasi, odnosi med osebami pa so večinoma medli in nerazdelani, zvedeni na dramatične zunanje geste. In Shakespearjeve besede se, namesto da bi vzbujale srh, v tej razvlečeni obliki preprosto izgubljajo. Predstava v celoti pa je brez repa in glave.

\* \* \*

## **21. januar 2010, Slovensko stalno gledališče Trst – Anton Pavlovič Čehov: Uh, ljubezen**

*O škodljivosti tobaka, Medved in Snubač*, tri besedila Čehova, napisana po načelu vodvila, povezana v en večer; kakršenkoli je pač že bil vsebinski

premislek, da so za nov začetek v tržaškem gledališču izbrali prav ta “večer s Čehovom” – v kombinaciji z režiserjem Magelijem in njegovo ekipo večinoma stalnih sodelavcev (dramaturginjo Željko Udovičić, scenografom Lorenzom Bancijem, kostumografom Leom Kulašem in avtorjem glasbe Arturom Annechinnom) je to bil zadetek v polno.

Prvi dramolet je en sam daljši monolog, v katerem mora Njuhin po navodilu žene, ki je lastnica nekakšnega zavoda, publiki predavati o škodljivosti tobaka, kar pa se kaj hitro sprevrže v vse kaj drugega: o tobaku je dejansko beseda samo na začetku in na koncu, ko se mož ustraši, da ga žena ne bi zasačila, vmes pa nam razkrije vso bedo svoje eksistence, vse kompromise, ki jih je moral do zdaj v zakonu sprejeti in vse že zdavnaj pokopane upe na drugačno življenje. Kar je tu potencialno smešno, je osnovna situacija – kontrast med tem, o čemer naj bi predaval, in tem, kar nam ubogi Njuhin na hitro pove; med njegovim nenadnim izbruhom poguma, ko se odloči, da bo pobegnil iz situacije, ki ga omejuje in duši, ter pohlevnim strahom, da ne bi žena odkrila, kako je ni ubogal ... V *Medvedu* imamo mlado vdovo Popovo, ki se je odločila, da se bo povsem izolirala, potem pa v njen mali urejeni svet nenadoma vdere Smirnov, upnik njenega pokojnega moža, ki od nje terja denar; njuna začetna vzajemna nenaklonjenost se kaj hitro sprevrže v, vsaj tako se zdi, ljubezen, in konec je srečen, pa tudi finančnih skrbi ne bo več ... V *Snubaču* pa pride družinski prijatelj Lomov (končno) k očetu zasnuti domačo hčer Natalijo; a čim se najdeta sama, se spričkata zaradi najbolj banalne stvari; na koncu se sicer pobotata in res zaročita – in konec je, najbrž, srečen ... Trije vodvili torej, ki pa so to le po obliki; dejansko pa iz vsake pore pronica značilna Čehovova brezkompromisnost pri neusmiljenem razgaljanju smešnosti in hkrati neizogibnosti človekovega stremljenja po sreči in banalnosti njegovih prizadevanj.

Magelli je izhajal prav iz tega: iz nasprotja med površinsko smešnostjo osnovnih situacij in jalovostjo v globini. Niso sicer vsi deli enako močni – a začetek je naravnost fascinanten. Oder, ki je ves obdan z belo prevleko, je najprej čisto prazen, na rampi stoji le več mikrofонов; pomislim: kaj pa če so pripravljene za kake slovesne govore, glede na to, da je danes po dolgotrajnem premoru na odru tržaškega gledališča končno spet predstava? Potem pa počasi pridejo na oder nastopajoči, nekaj je igralcev, nekaj je članov tehnike, kot nekako razberem iz kostumov. Postavijo se pred mikrofone in začnejo brati – najprej odrski delavci, potem igralci; prvi seveda brez interpretacije, suho, kot gola dejstva, drugi z občutkom. Berejo, izmenično, izseke najznamenitejših replik iz dram Čehova: odlomek o gozdovih in človekovem neusmiljenem uničevanju narave; o tem,

da je treba živeti; o tem, da je treba delati; o brezupni ljubezni; o zlagani umetnosti; o naveličanosti in utrujenosti – besede, ki jih je Čehov položil v usta junakov iz *Strička Vanje*, *Utve*, *Platonova* ... In ki vsaka posebej, vse skupaj pa sploh, učinkujejo kot najčistejši ekstrakt, kot najbolj natančna definicija človekove eksistence v svetu, predstavljajo tako močan uvod, da se predstava potem še nekaj časa kar ne more prav pobrati.

Zdi se namreč, da Magelli s prvo "šalo", *O škodljivosti tobaka*, ni imel prevelike sreče: Luka Cimprič je pri svoji interpretaciji Njuhina nekam zaletav, ne povsem natančen v menjavi tem in razpoloženj, morda preveč durovski; zaključek te epizode, ko se Njuhin do konca razgali (in tudi res sleče do nagega) in nemočno zmeče biljardne žogice, s katerimi se poigrava, v mehko belo steno, kjer se kar izgubijo, pusti gledalca v negotovem spraševanju, kako se bo predstava od tu naprej razvila. (Šele potem se namreč izkaže, da je ta epizoda tobaku pravzaprav poseben komentar obeh naslednjih, saj je lik Njuhina zlahka kateri od obeh ženinov iz *Medveda* ali *Snubača* – dvajset let pozneje.)

A k sreči gre potem v vedno večjo globino, v vedno večjo natančnost in inventivnost pri uprizarjanju osnovnih situacij pri dvorjenju oziroma parjenju, kar je glavna tema drugih dveh enodejank. Predstava je polna prebliskov, s katerimi Magelli premišljeno ilustrira dvojno naravo "ljubezni", vsak detajl v njej je osmišljen. Spretno uporabi elemente situacijske komedije, vse gre v smer pretiranega, eksaltiranega stila igre, ki ga danes poznamo le še iz filmskih burlesk – geste so pretirane, mimika tudi. Lari Komar, ki se kot Popova pretirano poudarjeno zavija v patetiko žalovanja, stoji nasproti Danijel Malalan kot vehementni upnik Smirnov, z bebavo samozadovoljnim in neizbrisno širokim nasmeškom na obrazu, med njima pa Rafael Vončina kot njej vdani služabnik. Magelli uporabi tudi več duhovitih gagov, tudi z uporabo več planov: ko na primer Popova publiki kaže fotografijo svojega nekdanjega moža, v ozadju vidimo, kako se Smirnov kot kak petelinček bojuje s služabnikom, ker bi rad vdrl k Popovi; ko Popova pleše s slugo, se Smirnov v ozadju priplazi nazaj kot kuža. Pri tem pa pazi, da bi dal vedeti, kako zelo dvomljiv je srečen konec, ki se mu dogajanje začne približevati. Zbližanje Popove in "medveda" Smirnova je izpeljano na meji nasilnosti, odnos moški/ženska pa je pravzaprav prignan do agresivnega in v osnovi bridko egoističnega daj-dama.

Ta princip je še bolj zaostren v *Snubaču*, ki sicer na besedni ravni nudi več komike, a dà na koncu še bolj jasno vedeti, kakšen bo zakon med Lomovom in Natašo. Zato pa je pred tem njun nenavadni ritual dvorjenja toliko bolj grotesken. Danijel Malalan se tu kot Lomov spremeni v neprepoznavno nasprotje Smirnova: namesto neuničljivega nasmeška in petelinje frizure

je tu popolna podoba do skrajnosti plahega, negotovega in poklapanega snubca, ki je nenehno na robu joka od groze pred morebitnim fiaskom svojih namer. Fascinantna in zelo natančna igralska preobrazba, ki jo je prav užitek opazovati in ostane v spominu. Iz takega koncepta in izpeljave njegovega lika izhajajo tudi več gagov (kako nespretno npr. izroči svojemu bodočemu tastu šopek rož). V vlogi Nataše je odlična Miriam Monica: muhasto nevesto zastavi kot lik kake štoraste princeske iz pravljice, s poudarjeno groteskno mimiko – pri čemer je precej učinkovitejši kontrast prizor, v katerem se zave, da si je po lastni neumnosti skoraj zapravila možnost poroke, zato se sleče do nagega, zaigra na pozavno in okrog svojega (skoraj nesojenega) snubca zapleše svojevrsten snubitveni ples, da bi ga spet osvojila.

Predstava, ki zaradi ambiciozne, ostre in natančne interpretacije Čehova noče in noče iti iz spomina in ki zaradi pronicljivih in presenetljivih vpogledov v skrite kotičke človeške duše opominja na nenehni preplet smešnega in žalostnega, banalnega in vzvišenega, upov in brezupov v vsakdanjem življenju. In ki predstavlja zelo uspešen začetek novega poglavja v tržaškem gledališču – ter sproža vprašanje, zakaj Magelli tako redko režira na slovenskih odrih.