



VESNA JURCA TADEL

## Umetnost gre svojo pot

12. februar 2002

*Mestno gledališče ljubljansko – Hrošč*

Umetnost gre svojo pot in včasih celo utira prostor politiki. Tako so na Mali sceni Mestnega gledališča ljubljanskega uprizorili tekst sodobnega jugoslovanskega dramatika le nekaj dni zatem, ko se je ljubljanska Drama vrnila s triumfalnega gostovanja v Beogradu. Da so bile vse predstave do zadnjega kotička razprodane, da so igralci doživljali ovacije na odprti sceni, da so kritiki v en glas pisali hvalnice slovenskemu gledališču – vse to je bilo pričakovano. Manj logičen pa je bil odsev tega fenomena pri nas, saj nihče od tistih, ki so o njem pisali, tega uspeha ni skušal iz polja absolutnega postaviti na trdna tla relativnosti oz. ga umestiti v širši kontekst. Nas informirati o trenutnem stanju v jugoslovanskem gledališču. Kaj tam igrajo? Kako so mogli skandirati po otvoritveni predstavi *Kassandra*, ki naj bi – po avtorjevem mnenju – govorila prav o pošastnosti njihovega zatiskanja oči pred resnico? Ali to pomeni, da so spregledali zmotnost svojega početja in doživeli katarzo? Ali pa je bilo skandiranje le poklon grandiozni estetskosti predstave, katere (sicer preveč in preslabo zakodiranega) bistva niso hoteli prepoznati?

Dejstvo je, da vsakršen stik z našo nekdanjo širšo domovino vzbuja mešane občutke in (kot je zapisal Jovanovič v svoji kolumni v Sobotni prilogi) se ne more začeti drugače kot s tipajočim obojestranskim preverjanjem stališč in početja v srednje

oddaljeni preteklosti. Tega se očitno zaveda tudi avtor igre *Hrošč*, Mladen Popović. V članku v gledališkem listu namreč počne prav to: odgovarja na naša neizrečena, a predvidljiva vprašanja: "Kaj si pa ti počel v Beogradu takrat, ko je Bosna doživljala katastrofo? Zakaj nisi protestiral? Ali pa zbežal in vsaj tako izrazil svoj odpor? Kako to, da so tvoje tekste igrali v Beogradu v letih, ko je bilo najhuje? Ali to pomeni, da si režimski pisec?"

Popović se poskuša "oprati" in ovreči taka zamolčana namigovanja. Opiše nemogoče razmere v Srbiji, pove, da je bil vedno "proti". Opisuje katastrofalne okoliščine, v katerih živi srbska mladina, tisti mladi, ki so bili še otroci, ko se je vse začelo. Čas se je zanje ustavil. Informacij o svetu izven Srbije imajo zdaj sicer več kot prej, toda to so virtualne informacije z interneta, ne pa dejanske življenjske izkušnje; v tujino ne morejo, ker je predrago. Edina perspektiva je preživeti današnji dan, kajti jutrišnji je predaleč, da bi se o njem splačalo razmišljati. A Popovićevo pojasnjevanje okoliščin, ki so pripeljale do usodnih dogodkov in dejanj, ki naj bi vsaj njega kot posameznika razbremenile kolektivne krivde (ki je sicer ne priznava), je dejansko le ena od osebnih zgodb – in kot taka lahko da odgovor samo na vprašanja, ki so bila potihem namenjena njemu. In če ni kolektivne krivde, nas vsa ostala tipanja še čakajo ...

Za izhodišče svoje igre *Hrošč*, ki je prazvedbo sicer doživela v Beogradu, v gledališču Zvezdara, vzame Popović prav izgubljenost štirih mladih – Sestre, Brata, Kocke, Baja. Brat (19 let) in Sestra (22 let) nimata več staršev in živita v nekdanjem družinskem stanovanju. Iz svojega življenja nista naredila ničesar. Sestra hodi s Kocko, mafijašem, ki je ime dobil po kockasto postrizjenih pretepačih "velikega vodje". Njen "poklic" je pravzaprav boljše vrste "kešpička"; kot pa sama ugotovi, ima Kocko pravzaprav rada, zato se razlikuje od tistih, ki igrajo punce bogatim mačotom samo zaradi denarja. Minljivosti in krhkosti svojega položaja v družbi se dobro zaveda. Ve, da je pred njo največ nekaj let, ko jo bo Kocka ali kak drug tip z denarjem še pripravljen plačevati. Kaj bo potem, ne ve, a v zvezi s tem tudi nič ne ukrene. Če je ona neke vrste Kockin parazit, je Brat njen. V glavnem živi od njenega denarja, sam pa nekaj zasluži z občasnim prostituiranjem – moškimi. Ko se igra začne, je sveže zaljubljen v Baja, tridesetletnega bogataša. Brat je vsemu navkljub ohranil nekakšno "čisto" dušo, saj se vedno iskreno in globoko zaljubi v tipe, ki pa njegovo otroško naivnost navadno izkoristijo in ga hitro zapustijo. Z Bajem naj bi bilo drugače; po strastni noči mu obljubi, da ga bo poklical, in Brat ves nestrpen pričakuje ta klic. Sestra pa medtem enako nestrpno pričakuje Kockinega, saj ji je prejšnji dan zaupal, da ga je pajdaš spravil v težave, ker je hotel za majhen denar prevarati glavnega šefa mafije.

Igra se odvija napol v realnem času (ko Brat in Sestra čakata vsak na svoj klic in drug drugega tolažita), ki pa je prepleten s flashbacki, v katerih spoznavamo odnose med Sestro in Kocko ter med Bratom in Bajem. Odnos med prvima dvema je skrajno tipiziran: Kocka je tipičen balkanski mačo in ona je zanj samo lep kos mesa, ki mu dviguje ugled pri kolegih, z njo pa temu primerno tudi ravna. Po drugi strani se izkaže, da ima tudi on srce; globoko pod

grobo fasado jo ima najbrž celo rad, saj ji je za rojstni dan pravkar izpolnil največjo željo – kupil ji je volkswagnovega “hrošča”. Še bolj grob kot do Sestre pa je Kocka do Brata, saj so za njegovo balkansko mentaliteto “pedri” nižja bitja in ga vsake toliko časa malo pretepe. Ko se Brat potoži Baju, mu ta obljubi, da bo problem uredil.

V razpletu pa se izkaže, da je Bajo mislil smrtno resno: prav on je namreč tisti glavni šef, ki ga je Kockin pajdaš hotel prevarati. Maščevanje med mafijci ima eno samo obliko – Kocko naslednjič vidimo šele v mrtvašnici. Brat tako namesto telefonskega klica dočaka Baja v živo; prišel je povedat, da je izpolnil svojo obljubo glede Kocke ... in hkrati Sestri prinese ključ “hrošča”, ki ji ga je Kocka hotel podariti. Brat podivja in Baja ubije.

*Hrošč* je na prvi pogled dovolj spretno napisana igra, ki pa kljub nekaterim presenetljivim zasukom v zgodbi deluje preveč klišejsko. Avtorju je treba priznati naravno voden in speljan dialog, a tudi ta na trenutke zazveni nekoliko preveč preračunan na učinek. Taki so predvsem trenutki nežnosti med Sestro in Bratom, ki sta medsebojno zelo navezana in si očitno poskušata nadomestiti manjkajoča starša. Njuno ponavljanje, da nista nikdar nikjer bila in da bosta nekam odpotovala, čim dobita avto (prizori, v katerih se očitno vračata v otroštvo) izpade poceni sentimentalno.



A bolj kot to je moteče nekaj drugega. Kar da misliti šele naknadno, je dejstvo, da opisuje Popović to brezizhodno in tragično situacijo današnje srbske mlade generacije povsem nereflektirano. *Hrošč* je napisan splošno, brez kakršnega koli družbenega konteksta; lahko bi se dogajal v Izoli, Berlinu ali Londonu. Popović se ne sprašuje, zakaj je mladina tako brez perspektive. Na to vprašanje si namreč odgovori s precej preprosto razlago v gledališkem listu: "Potem se je porušilo tisto zlo v Berlinu. Zid. Za njim pa še komunistični režimi po Evropi. Ki so prepustili prostor nacionalističnim. Ugriz komunizma je na telesih držav zapustil vampirske sledi. Novi vampirji čakajo polno luno. V Srbiji s stavkom "Niko ne sme da vas bije!" en človek skoči v sedlo nacionalizma, da bi tako prikril svoj komunistični perpetuum mobile. Dovolj, da v ogledalu sveta tudi moj obraz postane grd ... Ne kriv ne dolžen ...". Zato je *Hrošč* očitno le avtorjev poskus, da bi si povrnil lep obraz – a z napačnimi sredstvi. Namesto s prodiranjem v bistvo problematike to poskuša z vzbujanjem sočutja.

Uprizoritev v Mestnem gledališču ljubljanskem je gradila predvsem na močnem generacijskem igralskem naboju in pri tem imela kar srečno roko. Zlasti Lotos Šparovec kot navzven skrajno nasilen, a globoko v srcu čuteč mafijec Kocka, in Gašper Tič kot Bajo, blazirano distanciran, srhljivo hladnokrven in vsemogočen človek v ozadju, sta dala predstavi ustrezno energijo in prepričljivost. Bolj na noto pretresljivosti sta igrala Iva Kranjc kot Sestra in Aljoša Ternovšek kot Brat. Jaka Ivanc – ki je doživel svoj debi v profesionalnem gledališču – je igro režiral zanesljivo in čisto, z občutkom za atmosfero in notranji ritem prizorov, kar je pravzaprav tudi domet tovrstnega teksta. Nekoliko nerodne so bile le nekatere predolge zatemnitve med prizori, ki so nekoliko spominjale na akademjske produkcije.

Uprizoritev ni v ničemer presegla teksta. Je pa dala lepo priložnost mladi generaciji igralcev (in zunanjih ustvarjalcev) in ta jo je s pridom izkoristila.

28. februar 2002

*Primorsko dramsko gledališče – Popcorn*

Najave zadnje premiere v Novi Gorici so bile dokaj obetavne. Da je dramatik Ben Elton, ki se bo tokrat prvič predstavil v Sloveniji, sicer koscenarist kulturne in za moj okus zelo duhovite TV-serije *Črni gad*, je pač dobro znamenje. In da se za igro, ki so jo izbrali v Primorskem dramskem gledališču, zanima znameniti filmski režiser Ridley Scott, je še dodaten plus ...

*Popcorn* je bil najprej roman, ki se je leta 1996 v Angliji takoj uvrstil visoko na lestvico najbolje prodajanih knjig, avtor pa ga je še istega leta spremenil v gledališko igro. Že po prvih stvkih je očitno, da ga je navdihnil film Oliverja Stonea *Rojena morilca*. Gre namreč za prikaz fiktivnega ozadja Stonovega filma in izpeljavo ene njegovih možnih fiktivnih posledic. V ospredju je znan hollywoodski režiser Bruce Delamitri (oziroma Stone), čigar sporni film *Navadna*

*Američana* (oziroma *Natural Born Killers*) je nominiran za Oskarja. Film naturalistično prikazuje uničevalni pohod dveh serijskih morilcev in je začinjen z distancirano tarantinovsko lahkotnim odnosom do nasilja in smrti. Naključje je nanese, da prav v času, ko se Akademija odloča o zmagovalcu, po Ameriki dejansko sejeta smrt dva podobna mlada izgubljenca, Wayne Hudson in njegovo dekle Scout, tako rekoč na enak način, kot to prikazuje Delamitri, zato ga del javnosti krivi, da ju je na to napeljal njegov film.

Igra se dogaja na večer podelitve oskarjev v Delamitrijevi razkošni vili. Elton nas na hitro uvede v osnovno situacijo in zaplet: Delamitri v dialogu s prijateljem in producentom Karlom, ki se zaveda, kako malo možnosti je, da bi tako kontroverzen film (in v taki situaciji) zmagal, trdno stoji za svojimi stališči, ki so logična in preprosta: fikcija je fikcija, realnost pa realnost. Trditi, da je lahko filmska fikcija kriva za umore v realnosti, je po njegovem pač manipulacija konzervativne politike, ki hoče imeti grešnega kozla za družbeno krizo in nespoštovanje zakonov. Delamitri ima poleg tega tudi osebne težave, saj se ločuje od žene Farrah, s katero ima najstniško hčer Velvet. Farrah in Velvet sta na ravni karikatur: žena je pohlepna hollywoodska trapa, ki jo zanima samo to, da bi od ločitve čim več iztržila, hči pa je njena razvajena, a seveda še ne enako zdolgočasena kopija. (Eltonu se je tu odprla zanimiva možnost za kontrastiranje, ki pa je očitno ni opazil – kako je možno, da človek, ki živi s takimi ljudmi in v takem okolju, sploh zna delati filme, ki naj bi govorili o “resničnem življenju”; ali ni ravno višek perversnosti, da iz tarantinovsko parodiranega pristopa h krvi, nasilju in bedi ustvarja svoje bogastvo?)

Ko gre Delamitri na podelitev oskarjev, v njegovo vilo vdreta njegova “produktka” iz resničnosti, serijska morilca Wayne in Scout. Delamitri se s prireditve vrne z dvojnimi pleni: kipcem ter znamenito Playboyevo “duplerico” in nesoje-no igralko Brooke Daniels. Ko hoče zmago proslaviti tudi v postelji, se izkaže, da ga je hotela Brooke samo izkoristiti in od njega izsiliti vlogo v njegovem naslednjem filmu. V tem trenutku se v sobi prikazeta Wayne in Scout, kar situacijo obrne na glavo.

Wayne in Scout sta povsem tipizirana: njun dialog je mešanica banalnih krutosti in nenavadnih sentimentalnih prebliskov, v svoji eksaltiranosti delujeta hkrati odštekano, naivno in seveda smrtno nevarno. Z njima se ni za hecat: ena napačna beseda in Delamitri in Brooke bosta postala trupli. Koga bosta mlada dva ubila in koga ne, še sama ne ve, zaradi te nepredvidljivosti pa sta toliko bolj nevarna. (Da mislita resno, dokazuje glava Delamitrijevega varnostnika, ki sta ga “pospravila” ob vdoru v vilo in jo zdaj hladnokrvno nosita v potovalki.)

Počasi postaja jasno, da sta Wayne in Scout tu z načrtom, ki pa ga zmotijo naključni obiskovalci, in tako mimogrede, zaradi napačne besede, ubijeta producenta Karla. Ko prideta še žena in hči, Wayne razkrije svoj načrt: z vdorom v Delamitrijevo vilo naj bi rešil sebe in Scout. O tem je namreč obvestil medije, ki so zdaj zbrani pred vrati vile. Wayne hoče, da televizija v živo prenaša dogajanje,

ki bi ga tako lahko spremljala cela Amerika: v prenosu naj bi Delamitri po Waynovem diktatu pred vesoljno Ameriko (oziroma svetom) priznal, da so za njune zločine krivi njegovi filmi; to naj bi po Waynovem naivnem prepričanju zadoščalo, da bi ju porota oprostila.

Delamitri na to sprva ne pristane, čeprav se zaveda, da s tem tvega lastno življenje in življenje svoje družine. Potem pa se odloči, da ju bo poskušal prelisičiti: Wayne prepričuje, da bi bilo bolje, če bi namesto izjave o pogubnem vplivu njegovih filmov televizija raje prenašala njun pogovor na to temo. V njem naj bi se razkrilo, na kako trhlih tleh stoji Waynova teorija. Ko ta začuti, da se stvari ne odvijajo po njegovem načrtu, postavi ultimat. Občinstvo, ki je tisti hip pred ekrani, pozove, naj aktivno posežejo v usodo talcev: če bodo vsi hkrati ugasnili televizorje, se bo predal policiji, v nasprotnem primeru pa bo vse talce pred njihovimi očmi postrelil.

V tem trenutku je zatemnitev in na odru vidimo le še posneti epilog, v katerem vsak junak zase pove, kaj se je zgodilo. Izkaže se, da je v tistem trenutku v vilo vdrla policija in med splošnim streljanjem je večina nastradala. Preživela sta le Scout, ki je v psihiatrični bolnišnici kasneje doživela religiozno razsvetljenje, in Delamitri, ki se je umaknil v Evropo, kjer snema neambiciozne dokumentarce. Svojci žrtev pa skušajo tolažbo najti v tem, da tožijo eni policijo, drugi državo in tretji televizijo.

*Popcorn* je igra, ki skuša na relativno lahkoten in čisto zabaven način spregovoriti o resni temi nasilja v sodobni družbi oziroma o vplivu množičnih medijev na resničnost. Avtor osnovno problematiko rešuje na dveh ravneh: najprej v dialoškem izmenjavanju diametralno nasprotnih stališč med Waynom (in delno producentom Karlom) in Delamitrijem, potem pa v zaključnem preobratu, kjer občinstvo postavi v situacijo, ko samo stoji pred fiktivno odločitvijo, ki naj bi pokazala, kolikšna je dejansko moč medijev. Zaključni prizor oziroma zgostitev zgodbe, ko se fikcija in realnost srečata v usodni točki, je pravzaprav edini trenutek v celi igri, ki preseže nivo nezahtevnega in do te točke občutno premalo ambicioznega in angažiranega diskurza.

Eltonovo izhajanje iz motiva Stonovega filma je na trenutke skoraj preveč prozorno in skorajda moteče – kot da si ne bi izmislil nič kaj novega in je pač znameniti film postavil v nekakšen okvir. To, kar naj bi izpadlo kot ostra družbena satira, deluje kot vse preveč lahkotna in neobvezna novodobna *piece bien faite*. Vprašanja, ki naj bi si jih gledalci zastavljali – o tem, kakšen je dejansko vpliv pop kulture (in morda širše umetnosti nasploh) na vsakdanje življenje – se tako porazgubijo v sicer povsem gledljivi, a premalo ostro izpeljani zgodbi. Dejstvo, da je igra doživela tak uspeh v Angliji, seveda ne preseneča; zanjo je Elton dobil celo nagrado Laurence Olivier Award za najboljšo novo komedijo (angleška definicija komedije me vedno znova fascinira; nikakor se ne morem navaditi na to, da je za angleško teorijo drame komedija pravzaprav bolj ali manj vse, razen elizabetinskih in morda Eliotovih dram) in še eno nagrado za najboljšo novo igro. Dejansko je namreč povsem spretno napisana,

na trenutke duhovita, obravnava pa temo, ki se – od Tarantinovega *Šunda* naprej – očitno ne more in ne more povsem izpeti, čeprav se je že začela izgubljati v ponavljanju prazne forme. Škoda, da ni avtor cele igre zastavil tako zares, kot zadnjih pet minut.

Prvo gledališko srečanje z Eltonom v Sloveniji je v Primorskem dramskem gledališču zrežiral gost iz Nemčije, Andreas Ingenhaag, ki je do zdaj večinoma ustvarjal v gledališču v Wuppertalu (kjer sicer deluje tudi nam znani režiser Paolo Magelli) in se je s *Popcornom* v Novi Gorici srečal že drugič. Čeprav je vedno produktivno srečati se z drugačnimi estetikami, pa Ingenhaagov prispevek pri tej uprizoritvi ni izrazito razviden. Predstava je povsem solidno narejena, a nič več; je povsem konvencionalna in neizrazita. Zato pa so priložnost izkoristili nekateri igralci, zlasti Marjuta Slamič in Gorazd Jakomini kot "natural born killers"; prva je Scout zastavila kot izgubljeno punco, ki svojo negotovost rešuje s slepim zaupanjem v Waynovo modrost in otroškim navduševanjem nad banalnostmi ter nevarnostjo, drugi pa je premišljeno doziral različne stopnje agresivnosti. Janez Starina je Delamitrija odigral kot do konca samozavestnega in nekoliko samovšečnega zvezdnika, ki po eni strani s svojo zdravo logiko in brezkompromisnostjo vzbuja simpatije, po drugi pa odbija z oholostjo.

Ena bolj svetlih točk uprizoritve ostaja duhovit epilog, v katerem so igralci izstopili iz vlog in na video posnetku povedali usodo svojega lika. Če bi bil preplet fikcije in realnega tako zastavljen v celotni igri, bi se gledalci morda celo res vprašali, ali bi sami v taki situaciji ugasnili televizor ali bi si raje v živo ogledali končni obračun. Tako pa se verjetno raje zabavajo ob ogledovanju Playboyeve duplerice ...

"*Popcorn* je dobro napisana, inteligentna igra z elementi trilerja in komedije, ki ne poučuje in ne analizira vzrokov, dejstev, statistike; Elton se poigrava z žanrom trilerja in nas skozi humor in razvedrilo skuša napeljati k razmišljanju, to je vse," pravi v gledališkem listu režiser. Avtorjeve ambicije očitno niso segle čez to, da bi igra uspela v West Endu; režiser pa ni znal najti primernega načina, da bi problematiko izpostavil do mere, ki bi malo bolj preseгла prav tisto raven zabave, ki naj bi jo problematizirala.

8. februar 2002

*Slovensko mladinsko gledališče – Poljaki (Ubu I)*

Fenomen Jarryjevega *Kraja Ubuja* mi je vedno predstavljal posebno uganko. Medtem ko je po eni strani prav neverjetno, kako do skrajnosti iskreno, otročje, butasto in naivno to delce je, pa se po drugi strani nanj sklicujejo in ga jemljejo kot matrico predstavniki nekaterih pomembnih avantgardnih struj prejšnjega stoletja, kar je seveda razumljivo znotraj historičnega estetskega konteksta. Odločitev za njegovo uprizoritev v modernem času si lahko razlagamo na dva

načina: kot poskus iskanja neke njegove univerzalne sporočilnosti ali kot poskus aktualizacije.

Dramaturško je *Kralj Ubu* nedvomno polizdelek, ki kar kliče po črtah, ki bi zgostile in nekako spravile v red to maso prizorčkov s ponavljajočo se in predvidljivo strukturo. Čeprav v njem mrgoli asociacij na prizore iz drugih znamenitih tekstov (vsaj na *Macbetha* in *Hamleta*), te seveda živijo le v pogledu opazovalca. Igrica, ki jo je napisal petnajstletni deček na podlagi zafrkavanja, ki so si ga učenci v gimnaziji privoščili z nepriljubljeno in groteskno figuro učitelja fizike, mora biti podprta s presneto dobrim režijskim konceptom, da jo lahko prebavimo.

Na vprašanje, kaj v fenomenu *Ubuja* vidi Vito Taufer, ob uprizoritvi prvega dela z naslovom *Poljaki* (ki ga, mimogrede, baje celo sploh ni napisal Alfred Jarry, ampak brat njegovega sošolca), nismo dobili povsem jasnega odgovora. Ubral ni ne prve ne druge zgoraj omenjene možnosti, ampak se je oprl na čisto burkaško atmosfero, ki preveva tekst, in jo privedel do skrajnosti. Pred očmi gledalcev se zato vali enako nepregledna in zato na trenutke kar dolgočasna freska o prevzemu oblasti, o mehanizmu politike, ki je v tej optiki in oguljena do kosti zvedena na preprostost otroške igrice. *Ubuja* je najbrž tako težko brati, uprizoriti in gledati prav zato, ker je težko najti recept, ki bi lahko dve uri vzdrževal ravnotežje med neizmerno popreproščenimi in shematičnimi dramaturškimi situacijami ter nekaterimi briljantnimi replikami, ki s svojo naivno neizprosno logiko neusmiljeno razgaljajo mehanizem oblastništva.

Taufer je to poskušal rešiti tako, da je v dogajanje na odru aktivno vključil gledalce, kar pa je tudi njegova edina opaznejša intervencija. Ta režiserski domislek se je na trenutke izkazal za precej posrečenega, zlasti takrat, ko poskuša Ubu publiko animirati, da bi mu pomagala ubiti kralja Venceslasa, in takrat, ko (že kot poljski kralj) priredi tekmovanje za rajo, v katerem bo zmagovalec dobil privlačno nagrado. V teh sekvencah (ki so do neke mere seveda odvisne od (ne)kooperativnosti občinstva) gre Taufer do konca: Ubujeva grotesknost, ki na odru vzbuja občutek varne distance, se v fizičnem kontaktu s publiko spremeni v grobi naturalizem, ki bi – če bi gledalec imel čas zajeti sapo – najbrž tudi dal misliti. Na primer o tem, kako zlahka se pustimo zmanipulirati. Ali kako radi imamo občutek, da je oblast do nas širokogrudna. In kako slepo nekritični smo pri tem. A te male poantice in bodičice so v Jarryjevem gozdu posejane preveč na redko in tako začne predstavi kmalu primanjkovati sape, publiko pa zanimanja in kondicije. Celoten vtis je zato precej neuravnotežen: iz kaotičnega prikaza vzpona in padca te bedne kreature, *Ubuja*, štrlijo lucidne Tauferjeve iskricke – od že omenjenega vključevanja publike do duhovitih prizorov z medvedom in krokodilom. Najbolj vznemirljivi so torej tisti momenti, v katerih je Taufer Jarryja "razumel" dobesedno.

Uprizoritev *Ubuja* pa seveda v veliki meri stoji na zasedbi glavne vloge; Janez Škof je z neverjetno energijo in domišljijo ustvaril vlogo besnečega, otročje odzivajočega se in brezkompromisno naivnega, abotnega in do konca škodljivega



Ubuja. Ob Škofovi vehemenci, ki je s svojo naturalistično fizično nagravžnostjo impulzivno vzbujala odpor, je bila mama Ubu v interpretaciji Rosane Hribar povsem bleda in neizrazita figura. Ostali nastopajoči – Taufer je za vso nepregledno množico oseb ekonomično uporabil samo devet igralcev – so večinoma nastopali v več vlogah, vendar ob tovrstnem uprizoritvenem konceptu niso imeli priložnosti za kaj več kot uspešno menjavanje funkcij. V spominu je ostal Uroš Maček kot poljski princ Bourgelas, ko se je precej nesrečen in poklapan kot mali karikirani Hamlet soočal z grozo nuje, da maščuje umorjenega očeta.

Nejasno je tudi, kaj je Taufer hotel doseči z živo glasbo na odru – v ozadju namreč skozi celo predstavo stoji klavir, na katerega Bojan Gorišek preigrava Satieja – razen dejstva, da je Satie pač sodil v isti boemski krog kot Jarry.

14. februar 2002

Prešernovo gledališče Kranj – *Županova Micka*

Zakaj je Linhartov *Ta veseli dan* ali *Matiček se ženi* uprizorjen precej večkrat kot *Županova Micka* – o teh dveh tekstih se zaradi njunega zgodovinskega pomena vedno govori v tandemu – postane jasno takoj, ko se po dolgem času spet soočimo s tem nadvse preprostim in v dramaturškem smislu skoraj skiciranim izdelkom našega razsvetljenstva. Če se katero od profesionalnih gledališč odloči to delo dandanes “gor na oder postaviti”, mora imeti za to presneto dober razlog, ne samo kake nadvse pomembne narodove ali avtorjeve obletnice. In Prešernovo gledališče Kranj ga je v sezoni 2001/2002 še kako imelo: zanj se je namreč zagrel režiser Vito Taufer. (Predstavo sem si ogledala šele ob gostovanju PG Kranj v ljubljanski Drami.)

Zakaj lahko *Županova Micka* preživi samo zaradi svoje zgodovinske prelomnosti, je jasno, čim si jo malo pobjiže ogledamo. V primerjavi z *Matičkom*, ki ima precej bolj zapleteno in širše zastavljeno zgodbo z duhu časa primernim “družbenim angažmajem” (pretkanost in bistrost slovenskega kmečkega življa proti pokvarjenosti in topoumnosti tuje gospode), je *Županova Micka* pravzaprav povsem anekdotična. Še preden se zgodba dobro začne in zaplet zaplete, se tudi dokaj na hitro in nerodno odvozla, pa tudi liki so precej shematični. Čeprav bi osnovna situacija – preplet dveh ljubzenskih parov (Micke in njenega ženina Anžeta ter bogate vdove Šternfeldovke in žlahtnega gospoda Tulpenhajma) – omogočala precej zastranitev in vmesnih zapletov, zlasti pa bombastično srečen konec, se je Linhart zadovoljil s prostim prevodom Richterjeve veseloigre *Die Feldmuhle*, kar je bilo seveda za tiste čase samo po sebi dovolj revolucionarno in povsem legitimno dejanje.

Uvodni prizor prikaže uporno Micko, ki ima raje kot od očeta priporočenega ženina Anžeta žlahtnega gospoda Tulpenhajma, od katerega si obeta, da jo bo povzdignil v žlahtno gospo. Toda njena iluzija se kmalu razblini, saj ji bogata

vdova Šternfeldovka, sicer Tulpenhajmova zaročenka, razkrije njegove očitno nepoštene nakane. Od tu do razpleta, ko je Tulpenhajmova beda dokončno razkrinkana, streznjena Micka in pomirjeni Anže pa seveda združena, je le še nekaj kratkih korakov.

Taufer se je vseh šibkosti *Županove Micke* seveda več kot zavedal, a se jih nikakor ni ustrašil. Nasprotno: odločil se je, da jih bo vzel za osnovo svojega režijskega koncepta, jih še potenciral in spremenil v kvalitete. Iz teksta je namreč izluščil edine momente, ki so sploh še lahko blizu občutenju današnjega gledalca (momente, kjer se liki iztrgajo iz dogajanja na odru in spregovorijo publiki) in na njih gradil večino komike ter nepričakovano smešnih poant. V takih trenutkih torej liki vzpostavijo distanco do zgodbe, ki se odvija pred našimi očmi, s tem pa pridobijo prostor za (avto)refleksijo in poantiranje. Taufer pa je šel še korak naprej in aparteje praviloma uprizoril kot songe – na melodije znanih slovenskih ljudskih pesmi. Učinek je fenomenalen (čeprav so, resnici na ljubo, nekateri songi manj posrečeno izbrani kot drugi), saj gre pravzaprav za norčevanje na kvadrat. Eden od vrhuncev predstave je nedvomno prvi Anžetov song (*Kam je veselje šlo*), ki ga Rok Viher zapoje z nadvse inteligentnim doziranjem samoironije (in, kajpak, naraščajoče grožnje). Glasbeni dodatki so glavno sredstvo, s katerim Taufer na eni strani opozarja na večno in imanentno slovenskost (in hkrati, ironično, seveda tudi na "oberkrajnerstvo" tega besedila), po drugi strani pa jih izkorišča tudi za to, da brez skrupul opozori na prazen hod in dramaturške pomanjkljivosti. Tak je na primer prizor, v katerem glasbenika (ki se sicer pojavljata kot spremljava teh songov) namesto pavze opazno in moteče predolgo pred zaveso igrata harmoniko (da se ne bi slišalo razbijanje na odru ob menjavi scene), saj je preveč izpostavljen, da bi ga lahko razumeli kot režiserjev spodrslijaj oziroma pomanjkanje občutka za ritem.

S tem, ko je Taufer *Županovo Micko* z radikaliziranim upoštevanjem didaskalij hkrati vzel smrtno zares in jo spremenil v njeno lastno parodijo, je uspel pričarati očarljivo predstavico. Taka je Tauferjeva *Županova Micka* vsekakor biserček – a morda bolj primeren za gledališke sladokusce, ki se lahko naslanjajo nad vsemi režiserjevimi citati, kot pa za najširše občinstvo, kar naj bi menda le bil glavni namen. Ni namreč toliko smešna kot duhovita v odkritem in brez-sramnem norčevanju iz same sebe. Odkritje te predstave sta (zame) tudi Rok Viher in Vesna Pernarčič, ki sta znala znotraj tega koncepta s pravo mero nenehno razvidne, čeprav skrbno prikrite distance in samoironije slediti režiserjevi osnovni ideji.

Ta predstava je znova dala vedeti, da je Tauferjeva poetika v slovenskem gledališkem prostoru edinstvena. Tudi če mu kaka predstava ne uspe ravno najbolje (kot na primer *Ubu*), je edinstven po tem, da njegove predstave preveva tisti neulovljivi, neopredeljivi element *ludusa*, za katerega marsikateri režiser nima občutka. Tauferjeve predstave so svetovi zase – eni bolj, drugi manj posrečeni, a skoraj vsi po vrsti radoživo inventivni in magično privlačni.

6. – 16. marec 2002

*Teden slovenske drame v Kranju*

Na začetku Tedna slovenske drame je bila razglasitev Grumove nagrade 2002 za najboljši slovenski dramski tekst. To pot jo je v konkurenci zavidljivo visokega števila (39!) tekstov dobil *Ekshibicionist* anonimnega avtorja O. J. Travnja. In tokrat, za razliko od zadnjih nekaj let, tudi po pravici, saj *Ekshibicionist* – mojim generalnim pomislekom navkljub, ki sem jih zapisala ob premieri – vsekakor več kot izstopa. In to pozitivno.

Zadnji dan pa je bila za najboljšo predstavo na Tednu slovenske drame razglašena *Županova Micka*, in sicer v konkurenci z Zupančičevim *Golim pianistom* v avtorjevi režiji (MGL), Novakovo *Kasandro* v Jovanovičevi režiji (SNG Drama Ljubljana), Travnovim *Ekshibicionistom* v Jovanovičevi režiji (Mala Drama), Grumovim *Dogodkom v mestu Gogi* v Korunovi režiji (PDG Nova Gorica), Povšetovo *Ločitvijo* v režiji J. Jamnika (Oderpododrom SLG Celje), in Cankar/Korunovo *Lepo Vido* v Korunovi režiji (MGL). Precej nepričakovana odločitev, saj je bila konkurenca na prvi pogled kar huda. Toda očitno je tudi žirijo (Barbaro Orel, Marjano Ravnjak in Primoža Viteza) prevzela Tauferjeva neženerirana iskrivost – tako kot lani, ko je bila zmagovalna predstava njegovo videnje *Matička* v tržaškem gledališču.

*Pozorište Zoran Radmilović, Zaječar: A Leonardo?*

Slovesni podelitvi nagrade *Županovi Micki* ob zaključku Tedna slovenske drame je sledilo gostovanje gledališča iz srbskega Zaječarja z uprizoritvijo drame Evalda Flisarja *Kaj pa Leonardo?*, ki je doživela praižvedbo v Mestnem gledališču ljubljanskem pred desetimi leti (in dobila Grumovo nagrado leta 1993). Dogodek je bil skoraj bolj kot z gledališkega vidika zanimiv kot pretresljivo soočenje s koščkom sveta, ki nam je bil nekoč še kar blizu, zdaj pa se zdi, kot da se je tako v prostoru kot v času strašansko oddaljil.

Gledališče Zorana Radmilovića, ki nosi ime po priljubljenem preminulem srbskem igralcu iz Zaječarja, v katerem je bila uprizoritev Flisarja že tristo petinšestdeseta premiera od ustanovitve, je po zaledju in statusu primerljivo s kranjskim (Zaječar ima 40.000 prebivalcev). Umetniško vodstvo je s prejšnjo sezono prevzel režiser mlajše generacije Dejan Krstović, ki je režiral tudi *Leonarda*. Iz (zelo skromnega) gledališkega lista lahko razberemo, da je Flisarjevo večplastno besedilo videl predvsem kot obsodbo tragične zablode sodobnega človeka, ki si prilašča in podreja Naravo in si drzne prevzeti vlogo Boga ... Tako pravi: "*Kaj pa Leonardo?* je pričevanje o tragičnem nesporazumu, ki se skriva v koreninah zahodne civilizacije."

Flisarjev tekst se motivno naslanja na medicinske primere iz uspešnice ameriškega nevrologa Oliverja Sachsa *Mož, ki je mislil, da je njegova žena klobuk*. V tistem času so Sachsova dela doživela kar nekaj umetniških predelav

– na primer film *Awakenings* z Robertom de Nirom in Robinom Williamsom ter izvrstna predstava Petra Brooka *L'homme qui*, ki sem jo imela priložnost videti leta 1993 na festivalu Theater der Welt v Münchnu in sloni na isti literarni predlogi kot *Leonardo*. Flisarjeva "predelava" se razlikuje po tem, da je avtor Sachsove paciente z nenavadnimi nevrološkiimi motnjami spremenil v avtonomne like v originalni zgodbi z na novo ustvarjenim glavnim junakom, pacientom Martinom. Za razliko od ostalih bolnikov, ki so na prvi pogled zbir čudakov oziroma "norcev" (pacientka s Tourettovim sindromom, za katerega so značilni nenadzorovani vulgarizmi, Človek-pes, ki ima olfaktorne motnje, Poševni človek, ki ima motnje ravnotežja in ne more stati naravnost, profesor Caruso z ekstremno razvitim spominom in Rebeka, ki lahko travme iz otroštva preseže samo s plesom), je Martin brez lastne identitete: v vsaki situaciji se povsem prilagodi sogovorniku in njegovim pričakovanjem. Martinova sposobnost za mimikrijo pritegne ambiciozno novodošlo zdravnico DaSilvo, ki se odloči, da ga bo uporabila za predmet svoje doktorske dizertacije. Pri tem naleti na odpor njegovega zdravnika, dr. Hoffmana, ki vidi v pacientih predvsem ljudi, ki so v svojih svetovih povsem zadovoljni. Zato nasprotuje ideji, da bi jih morali na silo povrniti v naš "normalni" svet, saj v njem zaradi svojih specifičnih motenj ne bi mogli živeti človeku spodobnega življenja.

Ob Martinovem primeru se tako začne boj med dvema doktrinama oziroma dvema različnima etičnima pogledoma. Dr. DaSilva hoče iz Martina, ki je svojevrstna tabula rasa, napraviti medicinski fenomen, genija, ki ga je mogoče napolniti z najboljšim razpoložljivim materialom – uči ga znanosti, umetnosti, filozofije. Martin srka informacije kot goba, a še vedno ostaja brez identitete, na ravni papige. V eksperiment, ki pritegne pozornost javnosti, pa se poleg znanosti vmešajo še višji državni interesi v podobi dr. Roberta, ki hoče Martina spremeniti v vrhunskega vohuna. Martin v trenutku stiske ubije dr. da Silvo in dr. Roberta in se potem, ko uvidi, kaj je storil, ponovno umakne v svoj svet; namenoma ali kot posledica šoka – to vprašanje Flisar pusti odprto.

Zaječarska predstava je besedilo precej poenostavila in postavila na raven skrajne groteske, ki je bila prisotna tako navzven kot v psihološki interpretaciji oseb. Že kostumi, ki so bili pretirano kričeče odštekani – zdravniki in pacienti so bili našemljeni enako brez okusa in poudarjeno bizarno – so dogajanje in vse like nepreklicno postavili v nek drug svet, irealen in zato od nas precej varno oddaljen. S tem je režiser povzročil, da dogajanje na odru spremljamo kot čudaško preigravanje nekih "utrgancev", ki pa z nami nimajo zveze in se nas zato njihove usode ne morejo globlje dotakniti.

Toda to so samo moteči zunanji znaki; poglobljena pomanjkljivost uprizoritve je bila precej površno branje odnosov med osebami, ki so v Flisarjevem besedilu preračunani in premišljeni do zadnje podrobnosti. Da se režiser ni dovolj poglobil v vse "medvrstičnosti", je bilo razvidno že iz povsem zgrešene zasedbe ene glavnih vlog, dr. DaSilve. Medtem ko jo je v predstavi v MGL z vso potrebno hladno ambicioznostjo in zatrto erotiko (med njo in Martinom se namreč mora

razviti izredno subtilen erotični odnos) srhljivo natančno odigrala Veronika Drolc, je bila v zaječarski predstavi zaupana igralki, ki s svojo pojavnostjo in preprosto premočrnostjo teh fines ni zmogla odigrati. Namesto iz odnosov med osebami je režiser izhajal iz precej shematizirane interpretacije zunanjega dogajanja: v ospredje je postavil tisto plast Flisarjeve zgodbe, ki govori o manipulaciji. In ko so manipulatorji pokončani, je konec temu primerno – oziroma aktualni politični situaciji primerno – spremenil tako, da Martin skupaj z Rebeko odpleše v "svetlejšo bodočnost". Ljudstvo je končno spet svobodno ...

Tale poskus opisa precej ponesrečene predstave je samo poskus racionalizacije, zakaj je name pustila tako globoko depresiven vtis. Pravzaprav me je manj kot zgrešenost gledališkega dogodka pretresel domet – pa ne gledališki, ampak življenjski – ustvarjalcev te predstave. Kar pa nas pripelje nazaj k *Hrošču*.



MARTIN GEDER