



VESNA JURCA TADEL

Zanimiv začetek sezone

4. september 2002

vs

18. september 2002

Pandur.Theaters: Milorad Pavić – Hazarski slovar

vs

Mini teater: Robert Walser – Schneewittchen

(Sneguljčica) After Party

Kar dolgo sem oklevala, ali *Hazarski slovar* sploh sodi v koncept mojih gledaliških zapisov. Ker si zaradi pomanjkanja časa ne morem ogledati celotne gledališke produkcije v Sloveniji, sem že itak omejena na bolj ali manj naključen izbor predstav naših profesionalnih gledališč, pri čemer se iz istega razloga žal veliko bolj posvečam ljubljanskim predstavam. Poleg tega sem o Pandurjevi predstavi obširneje pisala že na drugem mestu; glede na tam povedano se mi vse bolj zdi, da Pandurjevo gledališče nekako ne sodi več v območje resnejšega gledališkega premisleka. Če se prav spomnim, so bile njegove predstave že za časa njegovega mariborskega obdobja s strani naših najrelevantnejših kritikov (zlasti pa Inkreta) postavljene na pravo mesto, kar se tiče njihovega umetniškega dometa. Podobno oceno je ob *Hazarskem slovarju* zdaj v Delu podal Blaž Lukan. Najbrž torej ni naključje, da se je Pandur kot mojster samopropagande to pot – ob svojem velikem “comebacku” – bolj osredotočal na

medije tipa Modna Jana (kot da bi se na TV Slovenija iz kulturno-umetniškega programa uvrstil v razvedrilnega).

Potem pa sem si v okviru festivala Ex Ponto, kamor je bila kot otvoritvena predstava uvrščena tudi zadnja ponovitev *Hazarskega slovarja* v Ljubljani, ogledala predstavo *Schneewittchen – After Party* v produkciji Mini teatra in režiji Ivica Buljana. In kar naenkrat me je prešinilo – čeprav je nemogoče primerjati neprimerljivo – da obe predstavi pravzaprav na nek način predstavljata dva pola gledališke umetnosti.

Na eni strani imamo v organizacijskem, finančnem in estetskem smislu megalomansko produkcijo, ki kljub svoji perfekciji učinkuje povsem prazno; na drugi imamo v organizacijskem, finančnem in estetskem smislu minimalistično produkcijo, ki pa s svojo perfekcijo učinkuje prav magično in osvežilno. Če se Pandur drži svoje stare preizkušene formule – znamenito in kompleksno delo iz svetovne klasike spremeni v niz bleščečih slik in jih opremi s praviloma fantastičnimi kostumi, podloži z misteriozno čutno glasbo, skoreografira po principu dvojnosti eros – tanatos, uokviri v enkrat bolj, drugič manj inventivne variacije na temo običajne gledališke dvorane, povrh pa začini s pridihom eksotike, kar zagotavlja uspeh tudi pri festivalskih selektorjih in tistem delu publike, ki sledi trendu etno- oziroma multikulturalizma – se Buljan osredotoči na bistvo tekstualne predloge in poskuša za vsako besedo, vsak premolk, vsak vzgib najti adekvaten gledališki znak.

Druga bistvena razlika pa je odnos do igralca. Pandurjevo gledališče namreč ni gledališče besede, ampak gledališče lepih, zdaj bolj, dostikrat pa tudi manj zanimivih slik, princip postavitve prizorov je vedno isti – besede se tako povsem izgubijo med drugimi gledališkimi znaki, ki jim Pandur posveča vso pozornost. S tem je tudi igralska umetnost povsem v drugem planu, saj so igralski prispevki – kolikor so govornjeni – zvedeni na raven recitacije oziroma proklamacije; zato tudi ni mogoče pisati o vidnejših igralskih kreacijah – razen o večji ali manjši stopnji markantnosti. O kaki napeti dramski situaciji, kjer pride do konflikta med dvema drugače mislečima, ni ne duha ne sluha. Čisto drugače Buljan: njegova predstava stoji (lahko pa bi tudi padla) na igralcih in igralski umetnosti, ki je prignana do fascinantne briljance. In če je pri Pandurju povsem vseeno, katero njegovo predstavo gledamo, saj so slike povsod enake, nas Buljanova interpretacija tega nenavadnega teksta precej vznemiri.

Pandur se je torej lotil *Hazarskega slovarja*, znamenitega romana srbskega pisatelja Milorada Pavića, ki je sestavljen iz treh knjig, rdeče, rumene in zelene, oziroma krščanskega, islamskega in židovskega opisa večinoma istih gesel. Beremo ga lahko kot običajno knjigo, se pravi po vrsti, ali pa preberemo vse tri variante opisa istega gesla, kar pomeni, da nenehno skačemo iz ene religije v drugo in menjavamo optiko. Leksikon tako prinaša tri verzije mita o nekdanjem cvetočem narodu Hazarjev, ki je pred poldrugim tisočletjem živel nekje med Kavkazom in Podonavjem pod vodstvom vladarja kagana. Potem ko je okrog devetega stoletja narod sprejel eno od treh ver, so se sledi za njim povsem

zabrisale. Edini preostali podatki naj bi bili zbrani v tako imenovanem *Hazar-skem slovarju*; knjiga, ki jo držimo v rokah, torej govori sama o sebi. V svoji unikatnosti in fantastično zamotani strukturi je Pavičev roman delo, ki vzbudi ob vsakem ponovnem branju nove in nove asociacije in možnosti rešitev ugank. Kljub temu pa je iz njega moč razbrati nekaj osnovnih fabulativnih linij. Toda Pandur je k Pavičevemu romanu pristopil enako kot k vsem tekstom, ki jih je do zdaj prevedel v odrski jezik: izluščil je tiste preseke, ki so nudili najboljšo podlago za njegovo običajno vizualizacijo. Režijski prijem je enako vehementen in oblikovno ambiciozen kot vedno, le da žal s problematiko, ki jo obravnava tekst, nima prav dosti zveze in pušča gledalca, ki ne podlega njegovi pompozni mistifikaciji lastnega početja, povsem brezbriznega.

Prav zato je toliko večje presenečenje in osvežitev prinesla uprizoritev dramskega fragmenta *Sneguljčica* pri nas bolj malo znanega švicarskega avtorja Roberta Walserja. Eden glavnih razlogov, da sem si šla predstavo ogledat, je bil sicer, da je bila to po dolgem času priložnost, da lahko na odru spet vidim igrati Veroniko Drolc; in ko sem pred ogledom predstave prebrala tekst (v posrečenem prevodu Milana Štefeta), o katerem prej nisem vedela prav ničesar, si zares nisem znala predstavljati, kaj me čaka – le kaj je režiserja Ivica Buljana navedlo k temu tekstu, kaj je v njem našel, da se ga je odločil uprizoriti?

Tekst je namreč svojevrsten kuriozum. Robert Walser (1878-1956) je eden tistih avtorjev, čigar vrednost javnost – tudi rodna švicarska – šele zdaj na novo (če ne sploh prvič) odkriva. Čeprav je bil sodobnik Kafke in umetniški predhodnik svojih rojakov Dürrenmatta in Frischa, je njegovo ime skupaj z deli zaradi nesrečne življenjske usode (duševna bolezen) hitro utonilo v pozabo. V zadnjih nekaj letih pa se – zlasti po velikem uspehu opere Heinza Holligerja, ki je nastala prav na podlagi *Sneguljčice* (prvič izvedena leta 1999 v Zürichu), se uprizoritve tega teksta kar vrstijo.

Walser fabulativno nit povzame tam, kjer jo brata Grimm spustita – po tem, ko Princ s poljubom Sneguljčico prebudi iz večnega spanca. V točki, kjer naj bi se vse zaključilo s pravljичnim srečnim koncem, se Walser zavrta v kompleksna čustva vseh vpletenih in jih poskuša z raznih zornih kotov osvetliti in razgraditi. Kakšen bo odnos med Sneguljčico in njeno Mačeho? Ji bo Sneguljčica večno očitala, da jo je hotela ubiti? Bo Mačeha priznala svoj greh? S čim je Mačeha Lovca napeljevala na gnusen zločin, ki ga potem ni bil sposoben speljati? Kolikšna je Prinčeva zaverovanost v Sneguljčico? Bosta zaživela srečno do konca svojih dni? Z vsemi temi vprašanji se Walser mojstrsko poigrava v nenavadnih verzih, polnih prikritih namigov, nenadnih fabulativnih preobratov, nerazložljivih čustvenih preskokov in povsem zamegljene kavzalnosti. Resnica in laž, položeni videz in zatrite strasti se nenehno izmenjujejo, tako da bralcu preostane le, da se povsem prepusti avtorjevi dvoumni relativnosti.

Prvo, kar je režiser Ivica Buljan naredil, je, da je z vzpostavitev svojevrsnega gledališkega okvira preprečil vsakršno iluzijo. Gledalec se nenehno zaveda, da gleda predstavo, identifikacija oziroma gledališka iluzija mu je onemogočena



zaradi stalne prisotnosti in intervencij treh glasbenikov (Andraž Polič, Blaž Celarec, Gregor Cvetko izvajajo glasbo Mitje Vrhovnika Smrekarja, ki izvrstno "podlaga" različna razpoloženja in preobrate), ki napovedujejo prihode in odhode oseb, (tu pa tam tudi ironično) komentirajo z didaskalijami in v predstavi sodelujejo tudi kot nekakšni statisti; pa tudi igralce na začetku predstave zasačimo, kako se na odru neženerirano pripravljajo na nastop in izmenjujejo še zadnje privatne replike; enkrat proti koncu predstave si privoščijo krajšo pavzico, izstopijo iz vlog in se osvežijo z vodo.

Ko se predstava začne, se igralci pred našimi očmi odenejo v formo vsak svoje vloge: Veronika Drolc v nesrečno, negotovo, a vseeno do kraja pokončno ledeno princesko; Robert Waltl v nevarno leporečnega in nestanovitnega Princa, čigar besede so nenehno v nasprotju z dejanji; Ana Karić v manipulantsko zmuzljivo Kraljico in Niko Goršič v hlapčevsko ustrežljivega in izpraznjenega Lovca. In začnejo preigravati Walserjeve dvoumne prizorčke, ki jih podlagajo z neizčrpno dozo neprikrite ironije in distance. Buljan je Walserjeve zatikajoče se in nedokončane dramske situacije pretvoril v neverjetno duhovito mešanico pravljice, opere, vodvila ... polno glasbeno-plesnih točk, ki brezobzirno držijo ogledalo likom te nesmrtni pravljice; kjer si Walser privoščil kakega svojih preobratov, mu Buljan nemudoma parira z odklonom v eno od prej omenjenih zvrsti. Rezultat je nenavaden in nadvse dragocen gledališki dogodek, ki gledalca niti za trenutek ne spusti iz objema fascinacije. Buljanu in vsem nastopajočim je uspelo z inteligentnim in na zunaj pravzaprav asketskim pristopom približati vso paleto prikritih pasti in strasti, ki se skrivajo pod idilično formo.

Večer za sladokusce torej, ki so lahko nemalo uživali predvsem v izvrstnih igralskih kreacijah. Veronika Drolc je v naslovni vlogi znova pokazala svoj izjemno širok diapazon – od krhkosti poosebljene preganjane nedolžnosti preko odbijajoče hladnosti nepotešene ljubimke do ponižne čistosti otroške ljubezni, ki se lahko vsak hip sprevrže v vse kaj drugega ... diapazon, ki ga v takšni dovršenosti in s skrbjo za najdrobnejši detajl premore le malo igralk. Čeprav so imeli drugi sicer manj priložnosti za tako radikalne preobrazbe, pa so vseeno očitno uživali v drobnih stiliziranih detajlih, zlasti Princ v interpretaciji Roberta Waltla. Na trenutke morda preveč enoplastno je tu pa tam zazvenela Kraljica Ane Karić; Niko Goršič je dobro izkoristil dve vlogi, saj je poleg Lovca nastopil še v hvaležni vlogi Kralja – obe je odigral z duhovito distanco in s preišljenimi detajli.

Dva pola torej: *Hazarski slovar* kot praznina bleščavosti in *Schneewittchen* kot gledališki draguljček, poln presenetljivih iskric.

19. september 2002

Mestno gledališče ljubljansko: Anton Pavlovič Čehov – Ivanov

Po navdušenju, ki ga je v meni vzbudila uprizoritev *Treh sester* v Novi Gorici, o čemer sem obširno pisala v zadnjem nadaljevanju svojih dnevniških zapisov, sem skoraj z nekakšno skepso ali vsaj bojznijo (da mi ob primerjavi z njo ta, najnovejša, najverjetneje ne bo mogla biti vseč) pričakovala najnovejšo postavitev manj znane Čehove drame *Ivanov* v ljubljanskem mestnem gledališču. Tudi samo besedilo namreč ne dosega popolnosti *Treh sester*; *Ivanov* je ena zgodnejših Čehovih dram, napisanih v času (1887), ko je šele iskal in tipal v smeri stilistične briljantnosti svojih štirih zrelih dram, *Treh sester*, *Višnjevoga vrta*, *Strička Vanje* in *Utve*. Prijemi, ki so v teh štirih mojstrovinah tako naravni – nenavadna, a hkrati tako običajna in vsakodnevna mešanica tragičnega in komičnega; znameniti zamolki, tišine, menjave tem in govorjenje "mimo" sogovornika, ki povejo več kot vsak dialog; brezizhodno stopicanje junakov po krožnici začaranega kroga njihove bedne usode – so v *Ivanovu* prisotni šele v zametkih, poleg njih pa je polno še nekoliko nerodnih detajlov – na primer deklarativni oziroma izpovedni monologi, iz katerih izvemo za čustvena stanja (Ivanov) ali nakane (Lvov) junakov, premalo subtilni vdori banalnega (kvartopirski prizori) in nespretno speljane dramske situacije (končna odločitev Ivanova za samomor). Drugačna je tudi dinamika odnosov med osebami, težišče pa ni razpršeno med več oseb, ampak v veliki meri leži na naslovnem liku Ivanova, s čimer je nakazana tudi večja polarizacija likov. Če so v Čehovih mojstrovinah skoraj vsi liki bolj ali manj enakovredni (zlasti pa v *Treh sestrah*), so v *Ivanovu* še prisotne težnje k vsaj navidezni razdelitvi na bolj ali manj "pozitivne" in bolj ali manj "negativne" like (čeprav je treba to oznako jemati kar najbolj ohlapno), kar omogoča tudi osnovni konflikt med Ivanovom in Lvovom, ki – prignan do skrajnosti – Ivanova požene v samomor.

Kaj je osnovni problem nesrečnega Ivanova? Nekoč se mu je zdelo, da ima pred sabo vse, zdaj pa, kot da bi mu iztekla vsa življenjska energija. Na začetku drame pove: "... moje misli so se zmedle, dušo mi je vklenila nekakšna lenoba, in samega sebe ne morem razumeti. Ne razumem ne ljudi ne sebe." Ali: "Prej sem veliko delal in veliko razmišljal, pa se nisem nikoli utrudil; zdaj pa ne delam nič in ne razmišljam o ničemer, pa sta utrujena telo in duša. Dan in noč me peče vest, čutim, da sem globoko kriv, v čem je pravzaprav moja krivda, pa ne dojamem." Ali: "Še ni eno leto, kar sem bil zdrav in močen, bil čil, neutruden, zavzet, s temile rokami sem delal, govoril sem tako, da sem celo tesla ganil do solz, mogel sem jokati, kadar sem videl gorje, razkačilo me je, če sem naletel na zlo. Vedel sem, kaj je navdih, poznal lepoto in poezijo tihih noči, kadar od zarje do zarje sediš za delovno mizo ali si vedriš duha v sanjarjenju. Verjel sem, gledal v prihodnost kakor v oči materine ... Zdaj pa, o ti moj Bog, sem se utrudil, ne verjamem, dnevi in noči mi minevajo v brezdelju. Ne ubogajo me ne možgani, ne roke, ne noge."

Do ničesar mu ni; tudi do žene Sare ne, ki se je pred petimi leti zaradi njega odrekla veri, staršem in doti in ga vdano ljubi, zdaj pa pred njegovimi očmi umira za jetiko. Namesto da bi njene zadnje dneve preživljal ob njeni postelji, beži k Lebedovim, kjer ga po vsej verjetnosti privlači tudi domača hči Saša. Ivanov odnos do žene je glavni vzrok za konflikt med njim in zdravnikom Lvovom, ki samega sebe sicer nekoliko prerad imenuje "poštenjak"; Lvov Ivanovu ne očita samo brezvestnega ravnanja s Saro, ampak se mu gnusi celotno njegovo vedenje: "V vašem glasu, v vaši intonaciji, če niti ne govorim o besedah, je toliko brezdušnega egoizma, toliko mrzle brezsrčnosti." Lvov ne pomišlja, ampak Ivanovu naravnost očita, da se hoče s svojim brezvestnim ravnanjem čimprej znebiti Sare, da bo imel proste roke za Sašo. V svoji mržnji (ki je najverjetneje podžgana s prikrito naklonjenostjo do umirajoče pacientke) gre tako daleč, da Ivanovu očita čisto materialistično računico: ker od Sare ni dobil pričakovane dote, se bo zdaj oženil s Sašo in se s tem znebil nadležnega dolga pri Lebedevih.

Toda Ivanovu Lvovovi očitki ne grejo do živega in se prepušča toku dogodkov; ta ga ponese naravnost v naročje Saše, ki vidi ideal v tako imenovani "dejavni ljubezni" in primerek izgubljenega Ivanova je v ta namen zares idealen objekt: "Moški marsičesa ne razumejo. Slednjemu dekletu bo prej vseč nesrečnik kakor srečnež, zato ker vsako zapelje dejavna ljubezen ... /.../ Moški so zaposleni z opravki in zato je pri njih ljubezen v tretjem planu. /.../ Za nas pa je ljubezen samo življenje. Jaz te ljubim in to pomeni, da sanjam, kako bi te ozdravila tesnobe, kako bom šla s teboj na konec sveta ...". Ivanovu se za nekaj časa zdi možnost nove ljubezni odrešilna, vendar tik pred poroko spregleda in hoče Sašo prepričati, da se mu odreče. Toda Saša, čeprav je tačas tudi sama sprevidela, da moč njene ljubezni ne more vzdržati globine Ivanove izgubljenosti, se noče odreči viziji svojega poslanstva. V tem trenutku poseže v dogajanje Lvov, ki sledi svojemu moralnemu imperativu in Ivanova pozove na dvoboj. Ivanov se nenadoma zdrami: "Čakaj, takoj bom vse to končal! V meni se je prebudila mladost, spregovoril je nekdanji Ivanov!" Steče stran in se ustrelji.

Glavna zgodba Ivanova je obdana z nizom obrobnihih zgodb in obrobnihih likov, ki pa vsak po svoje in s svojega zornega kota osvetljujejo njegovo usodo. Najprej je tu Sašin oče, dobrodušni Lebedev, nebogljen v odnosu do svoje mrzle in skope žene Zinaide, ki si najprej zaman prizadeva s skrivnim posojilom rešiti prijatelja, potem pa s svojo preprosto logiko razumeti zamotano pozicijo nesojenega zeta. Potem je tu Ivanov stric, grof Šabelski, ki svojo resigniranost skriva pod krinko nergaškega cinizma in ljudomrzništva in se skoraj pusti zvleči v zakon z mlajšo bogato vdovo Babakino. Ta zakon je ideja upravitelja Ivanovega posestva Borkina, ki je s svojo neskrupulozno pragmatičnostjo in aktivnostjo protiutež zatohli mentaliteti zavoženega plemstva ter s tem predhodnik Lopahina v *Višnjem vrtu*.

Če sem zadnjič primerjala režijski pristop Tomija Janežiča in Jerneja Lorenčija kot dva diametralno nasprotna načina, kako se da lotiti Čehova, potem pristop Dušana Mlakarja pri *Ivanovu* vzpostavlja tretjega, ki je enako legitimen, čeprav nekoliko manj ambiciozen in sodoben. Mlakarjeva režija je namreč praktično nevidna, vendar jo je moč zaznati v subtilnih detajlih in enotni atmosferi, ki preveva celotno predstavo (kar je pravzaprav glavna značilnost Mlakarjevih režij). Lahko bi rekli, da je ta uprizoritev Čehova klasična v pozitivnem pomenu besede: ne prinaša ničesar novega, revolucionarnega, posebnega (kot npr. Lorenčijeva), vseeno pa z zanesljivim vodenjem igralcev in natančnim evociranjem vzdušij pripelje do jasne, gladko tekoče, na trenutke pretresljive in vznemirljive predstave. Tudi Mlakar se – lahko bi rekli, da tako kot Čehov – v svojem konceptu noče opredeliti, pač pa nam nazorno pokaže vse plati.

K temu v veliki meri pripomore tudi ubranost in uigranost celotne igralske zasedbe; nasploh so igralske kreacije tiste, ki bodo, vsaka s svojo zgodbo, še dolgo ostale v spominu. V prvi vrsti Boris Ostan kot Ivanov in Mirjam Korbar kot prva žena Sara (Ana Petrovna); prvi je s svojo nesrečno neodločnostjo, tiho zgroženostjo nad lastno bedo in nedoločnim občutkom krivde ponudil lik, ki v gledalcu nedvomno vzbuja mešane občutke, od pomilovanja in sočustvovanja do gnusa in zaničevanja; druga je s svojo predano in čisto ljubeznijo ter globoko zatajevanim trpljenjem zaradi moževega ravnanja in kasneje z zgroženim spoznanjem njegove ničevosti ustvarila do kraja pretresljivo figuro. V vlogi godrnjavega Šabelskega je zablestel Marko Simčič; z izredno natančnostjo in subtilnostjo je oblikoval razkol med zunanjo krinko ostarelega cinika in (od ženine smrti) do kraja osamljeno in ranjeno dušo, ki se zlomi ob bednem poskusu dvorjenja bogati vdovi, v kar so ga zvlekli proti njegovi volji. Enako jasno in plastično je izrisana družina Lebedevih: naivna, neizkušena in zaletava Saša v iskrivi interpretaciji Ive Kranjc, Maja Boh do konca vztrajna kot njena do skrajnosti zapeta in stiskaška mati, Evgen Car kot topel in razumevajoč oče.

Ivanovo protiutež je z izjemno intenzivnim, komaj zadrževanim notranjim gnevom izrisal odlični Milan Štefe kot pošteni zdravnik Lvov, ki do konca ne sprevidi, da lahko preveliko posploševanje moralnih načel privede tudi do njihovega nasprotja. Morda nekoliko premalo nevaren je bil Uroš Smolej kot upravitelj Borkin, saj je bil na trenutke preveč naiven klovn in ne nosilec

drugačnega duha in mišljenja. Omeniti velja vsaj še Bonisegno kot častihlepno vdovo Babakino, Matjaža Turka kot davkarja Kosiha in Vero Per kot starko Avdotjo, ki so z občuteno ansamblsko igro pripomogli k živosti obrobni prizorov.

Ivanov v Mestnem gledališču ljubljanskem je torej zgleden primer več kot solidne predstave, take, kakršnih bi si želeli v tem gledališču videti še več.

28. september 2002

SNG Drama Ljubljana: William Shakespeare – *Romeo in Julija*

Odkar je bilo znano, da bo Dušan Jovanović v Drami režiral *Romeo in Julija*, sem to predstavo prav nestrpno pričakovala. Pa ne zato, ker bi mi bil tekst ne vem kako ljub; v največji meri najbrž zato, ker sem bila pred nekaj leti nepričakovano pozitivno presenečena in celo navdušena nad najnovejšo filmsko verzijo v režiji Avstralca Baza Luhrmana. Luhrman je s svojim popolnoma modernim pristopom vzpostavil (vsaj zame) nov kriterij, s katerim je odtelej treba soditi o interpretacijah tega "nesmrtnega" mita o tragični usodi rosno mladih veronskih ljubimcev.

Do takrat sem namreč imela skoraj nekaj predsodek pred raznimi poskusi modernizacij Shakespeareovih tekstov, katerih zunanji znak je predvsem sceno-kostumska umestitev zgodb iz davnih časov v današnjega. Prvo tako predstavo sem videla v samem Stratfordu-upon-Avon pred približno dvajsetimi leti – Romeo se je po odru preganjal z motorjem, Julija pa je bila oblečena v napol punkerski kostum. S tem ne bi bilo nič narobe, če ne bi hkrati izrekala nespremenjenih in v veliki meri nereflektiranih (zlasti pa nič skrajšanih) Shakespeareovih verzov, in to v okviru sicer povsem neinventivne in klasične mizanscene ter postavitve odnosov med liki, kar je imelo na koncu učinek za lase privlečenega poskusa približanja mlajši publiki.

Zato sem si spričo dejstva, da *Romeo* v filmu igra Leonardo di Caprio, ki ga do takrat nisem bogve kako cenila, in na podlagi fotografij, ki so na prvi pogled prikazovale podobno stopnjo modernizacije, šla film ogledat z dobršno mero skepse in predsodkov. No, film me je proti pričakovanju po prvih minutah prepričal in dobesedno začaral: poleg tega, da je Luhrman iznašel fantastično (čeprav na prvi pogled kičasto) ikonografijo, ki funkcionira do zadnjega detajla, je tudi njegov pristop k bistvenim silnicam in odnosom v besedilu izrazilo svež. *Romeo in Julija*, kot sta ju odigrala di Caprio in Claire Danes, sta naša sodobnika; to verjamemo tudi (pa čeprav), ko izrekata ameriško zvenečo verzijo nesmrtnih stihov. Luhrmanu je uspelo to, kar je bistvo velikih umetnin: ustvaril je povsem koherenten in dosledno izpeljan cel svet.

Kako je torej k temu tekstu pristopil Jovanović? V najjavah smo lahko prebrali nekaj namigov: da je novi Jesihov prevod lektorica Tanja Stanič skupaj z igralci predelala tako, da ga je kar najbolj približala moderni govorici urbane mladine; da je Jovanović knezove besede o spravi začinil s podobnimi

mislimi iz del Edvarda Kocbeka in Spomenke Hribar; da so najbolj znamenite lirične pasaže sčrtane. Te najave so še pred premiero med nekaterimi ustvarile nekakšno prepričanje (ki se ga taisti, kot sem razbrala iz komentarjev po predstavi, niso mogli otresti tudi po ogledu), da bo nova uprizoritev *Romea in Julije* če že ne blasfemična, pa vsaj pretirano in spet le navzven posodobljena.

A resnica ne bi mogla biti dlje. Jovanovičeva interpretacija je na nek način sorodna Lührmanovi, rezultat pa je na trenutke vsaj enako prepričljiv – če že ne enako čaroben. Jovanović je k Shakespearovemu besedilu pristopil brez nepotrebne spoštovanja: vzel ga je kot izhodišče za temeljit premislek, kako bi lahko zgodba o nesrečnem spletu okoliščin okrog idilične ljubezni dveh najstnikov danes sploh zazvenela kolikor toliko sprejemljivo. In ko je vsak prizor očistil do bistva, vzpostavil jasne, prepričljive in sodobne psihološke silnice med liki ter jih umestil v nekoliko ohlapen družbeni okvir, je tej prečiščeni fabuli detajl za detajlom poiskal najprimernejši gledališki znak. Pri tem ni sledil kaki razvidnejši tezi; ni poskušal izpostaviti raznih vprašanj, s katerimi so se poigravale dosedanje praktične in teoretične interpretacije v različnih obdobjih, na primer kolikšna je dejansko vloga usode, ali izvira tragika Romea in Julije iz njunih značajev ali je zapisana v zvezdah. Jovanović se je odločil za najboljšo rešitev: pred naše oči je poskušal to zgodbo postaviti v taki obliki, da ji bomo verjeli. In to je povsem dovolj.



Kar imamo torej to pot priložnost gledati v ljubljanski Drami, je mojstrstvo enega najvznemirjivejših slovenskih režiserjev. Jovanovičeva režija je čista, izredno duhovita in moderna. In ker – kot je znano – pri uprizoritvah tovrstnih biserov klasike ni več pomembno “kaj”, ampak “kako”, mi tu preostane le, da poskusim popisati nekatere bistvene in najbolj značilne režijske poudarke in rešitve.

Na začetku je pred nami prazen oder (scenografija Meta Hočevar), tla so živo rdeča. Rdeča – barva krvi : rdeča – barva ljubezni; še preden slišimo prve besede, je vzpostavljena dvojnost, ambivalentnost te tragedije. Prizor prvega pretepa med Capuletovimi in Montegovimi služabniki v nevsiljivo modernih kostumih (kostumografija Bjanka Adžić Ursulov) nakaže estetiko celotne predstave: njihov jezik je dejansko toliko posodobljen, da Shakespearove duhovitosti zazvenijo naravno, mizanscenska rešitev boja se poigrava z estetiko videospotov in računalniških igrice (koreografija Denes Debrei; tega pristopa se je Jovanovič sicer poslužil že tako v *Cyranoju* kot v *Kasandri*), enako odlična je glasba (Drago Ivanuša).

Služabniki obeh sprtih družin so od odvečne energije prekipevajoči tipi, ki jih vsak dan srečujemo po ulicah in ki ne izgubljajo odvečnih besed, preden sprožijo pretep. Prihod kneza, ki poseže vmes, prinese novo dimenzijo: to je vladajoči razred, tisti, ki mu na najvišjem nivoju ne uspe preprečiti tega, kar graja pri svojih podrejenih: netoleranco do soseda. Nič boljša od svojih služabnikov nista ne Monteg, ne Capulet, niti mlajša generacija, Mercutio in Benvolio, ki od hormonov enako prekipevata kot sluge. Romeova melanholija, s katero stopi na oder, vzdihujoč zaradi neuslišane ljubezni do Rozaline, zato ni nekaj resnega, ampak prej po pravici predmet posmeha njegovih dveh lahkotnejših prijateljev. In ko kasneje vstopimo v dom Capuletov, najdemo tam tipično odtujeno meščansko sceno: prazna, avšasta, na zunanjo formo mahnjena mati, ki s hčerko ne zna vzpostaviti odnosa, na prvi pogled ljubeč oče, v svojem svetu živeča najstniška hči, ki najde pravo razumevanje le pri varuški.

Jovanovič je do skrajnosti izpeljal linijo, ki je nekoliko bolj prikrito nakazana že pri Shakespearu, namreč da je Julija tista, ki je od obeh bolj aktivna, ima večjo iniciativo in v končni fazi tudi več poguma. Tako ni Romeo tisti, ki na plesu zagleda neznano lepotico (čeprav je prvenstveno prišel občudovat Rozalino), ampak je Julija tista, ki zagleda njega in se ga prva dotakne. Temu dotiku brez besed (seveda morajo biti zato sčrtani znameniti spoznavni verzi) sledi že prvi strastni poljub. Sprememba v poudarku, nakazana pri plesu, je še bolj izražena v igralski interpretaciji: Julija je tista, ki vse načrtuje (tudi poroko si ona izmisli), ona je agens movens in Polona Juh je v svojo Julijo vnesla idealno razmerje med uporništvom odraščajočega otroka, neznanim žarom zaljubljenih najstnice in nenadno zrelostjo in premočrtnostjo mlade žene. V primerjavi z njeno vitalnostjo se lahko Bakovičev Romeo na trenutke zazdi skoraj nekoliko bled, neopazen, pasiven. Vendar je tako prav: če natančno preberemo besedilo, vidimo, da je Romeo tisti, ki govori(či), Julija pa tista, ki deluje in jemlje usodo (dokler se jo da) v svoje roke.

Podobno radikalno in z rahlim odklonom od običajnega in pričakovanega so zastavljene in izpeljane tudi vse druge vloge. Tako na primer Aleš Valič kot Capulet preseneti s pravim napadom besa, ko se mu Julija upre glede poroke s Parisom. Tako Bojan Emeršič kot sijajni pater Lorenzo, tipičen predstavnik sodobnega duhovništva, ki poskuša z modernimi prijemi (prepevanje gospelov) pridobivati in obdržati ovčice. Tako odlična Milena Zupančič, blesteča kot varuška, ki govori v bohinjskem dialektu in tako zase kot za Julijo uporablja moški spol. Tako Zvezdana Mlakar kot nesrečna, zatirana Julijina mama. Ali Matija Rozman kot Paris, ki se vtisne v spomin zlasti s poljubom, ki ga ukrade Juliji. Ali Jurij Zrnc (AGRFT) kot živahni Mercutio, zlasti odličen v prizoru, kjer zafrkava pestunjo (manj pa v znamenitem monologu o kraljici Mabi – ki je sicer verjetno res ena najbolj nehvaležnih pasaž v celi igri). Pa Alojz Svete kot razumevajoči Benvolio.

Pri tako čistem pristopu, ki tekst oklesti do samega skeleta, pa nehote pridejo do izraza tudi nekatere slabosti, ki so mu imanentne. Na primer nekakšna odvečnost družine Montegovih, Romeovih staršev (Valter Dragan in Maja Sever), ki sta razen tega, da se na koncu pobotata z družino Capuletovih, povsem nepotrebna. Ali premajhna vloga Tybalta (Gorazd Logar), ki je nekoliko nesorazmerna s stopnjo žalosti, ki jo njegova smrt povzroči v Capuletovi družini. Ali odvečno razlaganje zgodbe (zadnji monolog patra Lorenza). Ali zastajajoč ritem proti koncu (pravzaprav je vse od poroke naprej ritem oziroma fokus nekoliko problematičen).

Sicer je predstava polna drobnih cvetk: precej parodično zasnovan prizor plesa; balkonski prizor – balkona ni, namesto tega je drevo iz debelih žic, na katerih rasejo plastična zlata jabolka (drevo spoznanja?); Romeo in Julija govorita znameniti ljubezenski dialog obrnjena v publiko; zbor, sestavljen iz treh mladenk, ki so nekaj vmes med spletičnami in benigno varianto večš iz Macbetha in dogajanje zdaj napovedujejo, zdaj komentirajo, zdaj spremljajo ter nas hkrati nenehno opominjajo, da je to, kar gledamo, le igra; duhoviti glasbeni akcenti.

Jovanović zgodbo spelje v veliki finale v grobnici in je prav tako očiščen nepotrebne dogajanja. Namen ustvarjalcev, ki so se po Jovanovićevih besedah "trudili, da bi z odra prišli do gledalca pozitivna misel in energija ter da bi uprizoritev tragedije kljub žalostnemu koncu prevevalo svetlo občutje upanja" (Delo, 28. 9. 2002), je dosežen. Ljubimca se po smrti pred našimi očmi še enkrat združita v (to pot) večni objem. Tako gledalec zapusti dvorano z občutkom, da je ljubezen preživela. Kar je glavno.