

*Vesna Jurca Tadel*



### In spet Peer!

**2. oktober 2010, Slovensko narodno gledališče Drama – Ivo Prijatelj:  
*Totenbirt***

Ob branju nove drame Iva Prijatelja sem se nekajkrat spomnila na prvo predstavo, ki sem jo videla v tej sezoni, na *Lovske scene iz spodnje Bavarske* v kranjskem gledališču. Čeprav je tema čisto drugačna, so me na ostro Sperrovo besedilo spomnili milje, jezik in hitra, a natančna karakterizacija. In zazdelo se mi je, da bi bil morda režijski pristop Ivica Buljana, ki je tako uspešno odprl in razprl vse zakrite pomene in medvrstične namige v bavarskih lovskih scenah, ustrezen tudi za Prijateljeve gostilniške scene iz severovzhoda Slovenije. Buljan je najprej poskrbel za ožvitev polnokrvnih likov in potem za vzpostavitev značilnega vzdušja, ki se je napajalo iz kontrastov, tako da je kranjska predstava svojevrstna mešanica ljudske igre in visoke stilizacije. Prav to – spoj banalnega vsakdana in grobega realizma s prikritimi namigi na skrite, globlje pomene – pa je glavna draž Prijateljeve igre. Skozi na videz preprosto zgodbo o totenbirtu sproža intrigančna vprašanja o mejah svobode današnjega človeka.

Dogajanje v *Totenbirtu* se odvija v vaški gostilni v drugi polovici devetdesetih let prejšnjega stoletja. Osebe, ki v njem nastopajo, so še kar predvidljive, na prvi pogled stereotipne, a vendar z nekaj štrlečimi značilnostmi: v ospredju je “totenbirt” Štef (Branko Šturbej), nekoč uspešen, a totalno zapit “muskontar” in babjek, zdaj pod duhovnim vodstvom od vzhodnjaške instant filozofije presvetljene žene (Zvezdana Mlakar); potem je tu njegov svak, keramičar, ki naj bi mu tlakoval teraso, a ga venomer nateguje (Valter Dragan); sin Marko (Aljaž Jovanović), ki v resnici ni pravi sin, ampak ga je Štef od tastarega totenbirta dobil v “paket aranžmaju”, skupaj z ženo in gostilno; pijanec Ivek (Janez Škof), stalni inventar gostilne, ki je nekdanj igral s Štefom; komandir Markelj (Ivo Ban),

ki malo skrbi za red, malo pa tudi za stranski zaslužek. A to ni navadna gostilniška igra. V ta skoraj banalni okvir namreč Prijatelj vnese element, ki dogajanje zasuka v nepredvideno smer: v gostilni zaposli natakario Sandro (Nataša Barbara Gračner), ki s svojo enigmatično ženskostjo vnese nemir med moško populacijo in je hkrati nekakšen katalizator ne- navadne Štefove katarze in njegovega nesrečnega konca.

Skozi zgodbo o Štefovem počasnem spoznanju, da je popolnoma ujet v dolžnosti in odgovornosti, ki jih je sam sicer hote prevzel, a da je edino svobodo občutil takrat, ko je še igral harmoniko, nudi Prijatelj ostro kritiko sodobnega načina življenja, ki se giblje na preprosti osi zidati (oziroma pehati se za materialnimi dobrinami), piti (oziroma iskati zatočišče pred tem) in iti (oziroma umreti). Avtorjeva poanta je precej pesimistična: prevlada surovega materializma nad osebno svobodo je v zaključnem prizoru, v katerem nad dokončno propadlim Štefom slavijo novodobni kapitalisti, popolna in neusmiljena.

Pa vendar pesimizem ni ton cele drame, prej nasprotno. Ivo Prijatelj namreč vodi dialog spretno in duhovito, liki so zarisani trdno in zanesljivo; kar je že na prvi pogled najbolj opazno, pa je jezik, v katerem se iskrivo stapljata štajerski dialekt in žmohtnost nižjega pogovornega jezika. Prav s tem Prijatelj izriše prepoznavno podobo slovenskega življa in z uvodnim prizorom, v katerem Štef in Ivek na dolgo razpravljata o vseh pasteh, ki se skrivajo pri polaganju "venecijana" na teraso, zasidra *Totenbirta* trdno v našo sodobnost.

Glavni presežek Prijateljevega *Totenbirta* je, da ponuja naturalističen prikaz slovenskega podeželja z vsemi tipičnimi lastnostmi (privoščljivost, zadržanost, ozkoglednost, materializem itd.), hkrati pa to plast nenehno presega s preiščljenimi, svojevrstnimi potujitvenimi detajli in elementi, ki se približujejo nekakšnemu magičnemu realizmu (na primer prizor, v katerem Štefa obiščejo mrtvi prijatelji). Ta princip se ponovi tudi na nivoju jezika: banalnost in vulgarnost se mešata s svojevrstnim filozofiranjem, celo "metafisko".

A režiser Mile Korun se je očitno odločil, da se bo oprl le na drugi nivo. Tako je zasnovana že scenografija: namesto vaške gostilne stoji na odru bleščeče belo-rdeč dizajnerski šank iz kakega mestnega bara (Janja Korun). Namesto pogovornega jezika slišimo z odra le približek tega, ki je precej bliže zborni izreki kot pogovoru v gostilni (Barbara Korun). Namesto vzpostavljanja tipičnega zatohlelega, klavstrofobičnega provincialnega vzdušja, namesto zapletenih in dvoumnih odnosov med gosti, namesto majhnosti njihovega žitja in bitja, ki bi jim Prijateljeve zastranitve vnašale vznemirljivo protiutež, Korun celotnega *Totenbirta* uprizarja, kot bi imel opravka s čisto poetično dramo.

Razen nekaj redkih prizorov (na primer že omenjenega uvodnega) je tako celotno dogajanje z režijskega in delno tudi igralskega vidika pezantno, pomenljivo, po nepotrebnem abstraktno in stilizirano. Igralci so namreč zaradi ne dovolj natančno določene meje med obema nivojema nihali med dvema skrajnostma: nekatere je vleklo bolj v naturalizem, za kar so imeli tudi v tekstu vso oporo (a so bili zato v diskrepanci z drugimi elementi), na drugem polu je bila Nataša Barbara Gračner, ki je s svojo nedostopno dvoumnostjo nenehno vlekla onkraj, na sredi pa Branko Šturbej, ki je v lik preprostega birta že od začetka vnašal nemir, potrebo, da koplje sam po sebi in se pri tem dokoplje do usodnega spoznanja, da hrepeni po svobodi, ki je ne more doseči. Izleti v filozofiranje, ki pri Prijatelju izzvenijo kot duhovit in nepričakovan klicaj in duhovite poante, se v predstavi nekako porazgubijo in postanejo skoraj preveč ilustrativni.

S tem ko je Korun naturalistično dogajanje v vaški gostilni, ki je pri Prijatelju le začinjeno z elementi drugačnosti, v celoti dvignil na drug nivo in ga spremenil v abstraktno, prej po Strniši ali Zajcu dišečo parabolo, je morda želel preveč nazorno poanto z usode Štefa prenesti na slehernika. Toda Prijateljevo besedilo tovrstne abstrakcije in stilizacije žal ne prenese prav dobro, zato predstava povsem obvisi v zraku.

## **7. oktober 2010, Mestno gledališče ljubljansko – David Gieselmann: *Golobi***

Prijetno in spodbudno drugačnost prinaša druga premiera v Mestnem gledališču ljubljanskem. *Golobi*, sveža, komaj dve leti stara igra sodobnega nemškega dramatika Davida Gieselmanna, so predvsem po oblikovni plasti precej posebno besedilo: gre za preplet na koščke razsekanih dialogov med osmimi osebami, ki so med sabo povsem in na različne načine prepleteni, najpogosteje pa npr. odgovor prve osebe drugi predstavlja iztočnico za odgovor tretje osebe četrte. Štafeta izmenjave besed in s tem scenskega dogajanja se tako nenehno seli, fokus se premika, kot bi se reflektor sprehajal z enega para na druge ali kot bi rezal filmske prizore na montažni mizi. Ti drobci se sčasoma sestavijo v posmehljivo sliko sodobnega “hipernašponanega” in zlasti v medčloveških odnosih v glavnem frustriranega ali odtujenega sveta.

V ospredju je Robert Bertrand, uspešni direktor podjetja, ki takoj na začetku izjavi, da hoče stran – in okrog njegovega domnevnega izginotja se splete celotna igra. Za sabo bo pustil brezbrizno afektirano ženo Gerlinde, ki je obsedena z italijanskim načinom življenja in sanjari o selitvi

v Ligurijo; na prvi pogled nebojlenega sina Helmarja, ki v sebi skriva brezobzirnega pretendenta na očetov direktorski stolček; neambicioznega kolega Holgerja s fiksno idejo, da je v službi žrtev mobinga in ga je nadvse groza dejstva, da ga je Robert imenoval za svojega naslednika; njegovo frustrirano ženo Natalie, ki se zaradi napadov besa zateka po pomoč k psihoterapevtu; njegovo ambiciozno in brezobzirno podrejeno Heidrun, ki nad njim dejansko iz čistega veselja izvaja mobing; nizozemsko študentko Siljo, ki v odnosu do sina, Roberta in njegovega dvojnika, domnevnega polbrata Françoisa, igra trojno igro; in končno psihoterapevta dr. Asendorfa, ki je zamešal vse svoje paciente, ima razmerja s skoraj vsemi pacientkami (ne da bi vedel, s katero točno) in se na koncu obupano sprašuje, kdo je.

Že sama struktura besedila, ki predvideva nenehno prisotnost vseh igralcev na odru, zahteva prav poseben režijski pristop in režiserka Tijana Zinajić je ta izziv nadvse uspešno rešila z dvema elementoma: odlično vizualno podobo – večnamensko scenografijo in odštekano sodobno rokokojsko kostumografijo (oboje Jasna Vastl) – in pretirano, skoraj ekscesno, a na vsakdanje življenje vseeno dovolj spominjajočo zasnovo vseh likov, ki jih je več kot spretno pognala v nekakšno skoreografirano mizansceno, znotraj katere smo lahko gledalci zaslutili smešno (ali pa tudi ne) mehaničnost njihovega dejanja in nehanja. Na klančini, ki spominja po eni strani na boksarski ring, v katerem nastopajoči prehajajo iz enega “dvoboja” v drugega, po drugi na kletko, v kateri čepijo kot ujeti golobi, se tako v stiliziranih prizorih odvijajo vzporedne zgodbe vseh nastopajočih, katerih skupni imenovalac je, da v do skrajnosti ogoljenem, na (nesmiselnem) bistvo zvedenem jeziku govorijo o temeljni izgubljenosti in izpraznjenosti sodobnega človeka, ki takole na površini izpade smešno. In ker to počnejo v skrajno stilizirani maniri, skoraj kot lutke (kar omogoča še en scenografski element, zaslon, za katerega se lahko nastopajoči skrijejo ali se izza njega nepričakovano pojavijo), ker so liki in njihovi medsebojni odnosi karikirani, marsikdaj prignani skoraj do absurda, in ker v besedilu mrgoli raznih zamenjav, nesporazumov, dvojnih in lažnih identitet, veljajo *Golobi* seveda za komedijo, čeprav se med vrsticami dotikajo tudi resnejših tem.

Na to dvojnost se je oprla tudi režiserka, ki se je vseskozi trudila, da na odru v natančno odmerjenem tempu, v slogu nekakšne urbane sodobne *commedie dell'arte*, čim bolj gladko in živahno naslika karikaturu današnjega dobro stoječega srednjega sloja, znotraj tega dobro naoljenega mehanizma pa posuje kar nekaj klicajev in poant. A čeprav ni v predstavi praktično nobenega praznega mesta, se za nazaj izkaže, da v besedilu

očitno so; zato morda ne bi škodilo nekaj več črt: predstava bi s tem pridobila precej lahkotnosti, kar bi ji bilo samo v prid.

Presežek te uprizoritve je torej v doslednem, konciznem, duhovitem režiserkinem konceptu in v vseh igralskih kreacijah: Gaber K. Trseglav – kot Robert virtuozen v menjavni vlogi, komedijantsko razživet zlasti v vlogi svojega izmišljenega polbrata Françoisa; Gregor Gruden – pretresljivo nebogljen in smešen v prikazu Holgerja, ki ni kos od družbe vsiljeni mu vlogi; Petra Veber Rojnik – Gerlinda, ki strašno zares jemlje svojo vlogo na videz popolne, a v sebi nepotešene žene uspešneža; Tjaša Železnik – besna Natalie, neprepoznavna v bolešno trmasti ambicioznosti, s katero terorizira svojega moža; Viktorija Bencik, k. g. – z izzivalnim nasmeškom kot v mobingu uživajoča Heidrun nevarno nedolžna; Jurij Drevenšek – bolj prepričljiv kot negotovi sinček in manj kot *wannabe* direktor; Tomislav Tomšič, k. g. – idealno utelešenje do skrajnosti zmedenega psihoterapevta brez lastne identitete in brez kančka etike; Tina Potočnik, AGRFT – provokativno, a tudi rahlo bebavo (zadeto?) smehljajoča se podoba seksi tujke.

Smeh, ki ga sprožajo *Golobi*, ni sproščen krohot, je prej gledalčev posmeh samemu sebi in zadovoljen nasmeh ob uigrani in dobro vodeni jatici golobov na odru.

## **16. oktober 2010, Mestno dramsko gledališče Gavella Zagreb – Henrik Ibsen: *Peer Gynt* (gostovanje v SNG Drama Ljubljana)**

Na koncu predlanske sezone sem znova “odkrila” Peera Gynta. Najprej sem uživala ob prebiranju tega resnično izjemnega dramskega dela, v katerem sem odkrivala nove in nove plasti ter se čudila neverjetnemu spoju univerzalnega in aktualnega, ki ga je Ibsen s tako divjo energijo uspel stlačiti v pripoved o življenjski poti tega nenavadnega junaka. Potem sem uživala v natančni postavitvi Janusza Kice v mariborski Drami in občudovala Branka Šturbeja v glavni vlogi; Kicevo branje tega noro mnogoplastnega teksta se mi je zdelo – zlasti v primerjavi s postavitvijo Unkovskega sedemnajst let prej v ljubljanski Drami, ki mi je ostala v spominu kot lirična, nežna, predvsem estetsko dovršena, a nikakor problemska – izrazito občutljivo za današnji čas, z asociacijami na tukaj in zdaj ter z bistveno večjim občutkom za odgovornost, zavezujočnost, relevantnost za danes. “In tako zaživi Peer Gynt v fenomenalni interpretaciji Branka Šturbeja kot izrazit junak našega časa; situacije, v katerih se zdaj znajde, zdaj jih sam zakuha, pa so metafora za vse, kar sploh lahko doleti človeka – tudi današnjega,” sem takrat zapisala.

Zato sem skoraj s strahom, vsekakor pa z velikim pričakovanjem šla gledat gostovanje zagrebške Gavelle v režiji Aleksandra Popovskega; zadnja njegova predstava, ki sem jo videla, je bila *Barčica za punčke* v Mali Drami in iz nje je bil jasno razviden njegov poseben avtorski pristop, ki je mešanica natančne analize besedila in nenavadne fantazije, kar je v tem primeru pripeljalo do izrazitega presežka. Zato me je strašansko zanimalo, s katerega vidika se bo lotil Peera; bo lahko enako naš (moj) junak, kot je bil v mariborski postavitvi?

In res: Popovski je zagrabil Peera s čisto drugega konca, rezultat pa je bil enako, če ne celo bolj fascinanten. Tam, kjer je Kica analitičen, razmišljujoč, je Popovski igriv in brezskrben; kjer se Kica z Ibsenom spusti v spoštljiv dialog in poskuša priti do dna njegovim mislim in besedam, ga Popovski kot kak Peer izziva, o njem tu in tam podvomi ali se mu odkrito posmehne. A le na videz. Končni rezultat – seštevek vseh epizod in Peerovih preobrazb – nudi enako enormno količino gradiva za gledalčev premislek; vse vmesne postaje pa nudijo zaradi neizmerne fantazije, ki jih preveva, skoraj še več trenutnega užitka.

Če je Kici uspelo spretno voditi obe liniji, ki v temelju določata besedilo – tako linearni kronološki potek Peerovega življenja, v katerem se iz mladeniča spremeni v odraslega, se potem postara in na koncu umre (ali pa ne, odvisno od interpretacije), kot odrsko konkretizacijo in aktualizacijo nenehnih prekinitev z dogodki, ki v temelju majejo njegov jaz –, se Popovski v osnovi odreče tovrstnemu izhodišču.

Ibsenovega teksta se loteva precej manj spoštljivo; njegovi rezi so globlji, manj pazi na to, da uprizori vse epizode. Zlasti pogumno zareže v drugi del (Peerovo odraslo obdobje), ki ga skrči na vsega nekaj prizorov, s tem pa preostane bistveno več sape, časa, energije in pozornosti za končno razčiščevanje in soočanje z ničnostjo “gyntovskega jaza” v tretjem delu. Tako Peer pri Popovskem ni samo osrednja figura in gonilna sila celotnega dogajanja, temveč ga vzpostavi skoraj kot nekakšnega soredizerja, saj posamezne epizode dobesedno vznikajo iz njegovih besed, gest in komentarjev.

Prva spretna poteza Popovskega je že dodani prolog, ki nudi sodoben okvir: na prazen oder, ki je prekrit s kupi belih rjuh (kar nudi ogromno možnosti za domiselne mizanscenske rešitve), iz ozadja prikaplajo igralci in začnejo govoriti o Peeru, nič kaj lepo (je to njegov pogreb?), ko nenkrat eden od njih stopi v ospredje in izbruhne v apoteotično razlago, kaj vse da besedilo *Peer Gynt*, ki ga je napisal Ibsen leta 1867, je; Peer je Hamlet, vojak, ljubimec, don Kihot ...

In iz tega uvodnega brisanja odrske iluzije Popovski gledalca neopazno zapelje neposredno v svet neizčrpne Peerove fantazije. Navdušeni

razlagalec Ibsenovega besedila se pred našimi očmi neopazno spreminja v Peera (naravnost fenomenalni Ozren Grabarić), drugi postopoma prevzemajo vloge svatov iz prvega dela in sedejo v ozadje. Ko z njimi, a iz drugega konca, gledamo tega simpatično egoističnega junaka, se vedno bolj vpletamo v njegovo nenavadno epopejo in v njej prepoznavamo vedno več besed, misli, situacij, odnosov iz lastnih izkušenj. Skupaj z njim prepotujemo in preigramo vseobsegajoči diapazon raznolikih jazov ter uživamo v prepletu množice slogov in tem, v nenehni razpetosti med resničnost in najbolj nore izbruhe domišljije, med sanje, mite in laži.

Zagrebška predstava se dejansko generira iz Peera ven, Popovski pa ga zanesljivo in duhovito vodi od začetne prekipevajoče energije prek skepse zrele dobe do temeljnih vprašanj ob soočenju s koncem poti. Pri tem se prizori bujne fantazije (npr. komične prigode s troli, ki so prežeti s skoraj chaplinovsko burlesknostjo) izmenjujejo s skrbno pretehtanimi režijskimi klicaji in z nenehnim vzdrževanjem napetosti med odrsko iluzijo in vdori realnega. Pravzaprav se Popovski pri izbiri elementov režije poslužuje peerovske svobode; tako npr. pri uporabi Griegove glasbe (nekje kot primerna podlaga, drugje kot ironičen kontrast) kot pri spajanju, preskakovanju in montaži prizorov ali na primer pri tem, ko drugo, zrelo Peerovo obdobje uokviri s Solveigino prisotnostjo – Peer ji pravzaprav piše pisma o vsem, kar doživlja, medtem ko ga ona čaka in na rampi plete šal. Največji poudarek pa je na tretjem delu, kjer se Peer z vedno večjo grozo, a hkrati odrešujočim samospoznavanjem sooča s posledicami svojih dejanj; in tu pride do izraza vsa mojstrskost Grabarićeve igre, saj je Peerov sestop prikazan s tolikšno energijo in igralsko bravuroznostjo, da skoraj jemlje dih. Prizori, kot je na primer njegov dialog z nikoli premišljenimi mislimi, neizpetimi pesmimi, neprelitimi solzami in nerealiziranimi dejanji (ki v offu odzvanjajo v nepozabni melodiji) ali njegova molitev k bogu v drugem delu, so taki, da ostanejo trajno v spominu.

Prešine me, da je mogoče Popovskemu uspelo spojiti najboljše elemente obeh dosedanjih pristopov; Unkovskega, katerega interpretacija je bila fantazijska, lahkotna, nezavezujoča, pravljica, morda celo preveč estetizirana; in Kice, čigar Peer je bil izrazito temačnejši, resnejši, bolj odgovoren, navezujoč se na današnji čas. *Peer Gynt* iz Gavelle je oboje: je lahkoten, očarljiv, na trenutke neznansko preprost, a vendar v srži globoko prežet z usodnostjo vseh vprašanj, na katera Peer naleti na svoji poti. In če smo se pri mariborski uprizoritvi tu in tam zdrznili ob aktualnih prebliskih, zaradi katerih je to besedilo tako zelo živo, neznansko duhovito in intrigantno, je zagrebška fokus predstavila na nivo univerzalnosti, na usodo slehernika. Nepozabno.

**23. oktober 2010, Hrvatsko narodno kazalište Zagreb – Oscar Wilde:  
*Važno je imenovati se Ernest* (gostovanje v SNG Drama Ljubljana)**

Če je bilo gostovanje iz Gavelle pravo razodetje, je bilo toliko večje razočaranje gostovanje zagrebškega HNK z uprizoritvijo Wildove komedije *Važno je imenovati se Ernest*. Pravzaprav je to predstava, ki je v osnovnem izhodišču in izpeljavi tako neverjetno zastarela in zaprašena, da bi bila mirno lahko stara nekaj deset let – in v svoji popolni predvidljivosti ter posledični dolgočasnosti taka, da predstavlja tisti del gledališke produkcije, katere namen očitno je le, da nekako zapolni repertoar in z malo sreče tudi napolni blagajno. A taka predstava je dokaz, da izbor iz klasike in dobra zasedba ne zadoščata, pač pa je potreben tudi režijski pristop, ki izbor osmisli. Tudi takole salonsko komedijo se da uprizoriti tako, da izzove kaj več kot vljudne nasmeške in boren aplavz.

Vsemu skupaj sta namreč manjkala vsaj droben ščepec soli in kakršna koli izhodiščna predpostavka. Predstava izpade do skrajnosti “ziheraško”: tako režija in igra kot scena (kičaste kulise, ki pa so premalo pretirane, da bi šle čez rob in bi se prevesile v ironijo) in kostumi. Zgodbo, ki se zavrti okrog zmešnjav zaradi izmišljenega imena Ernest in ki se konča s tremi srečnimi pari, režiser Tomislav Pavković pelje brez vidne ideje, koga bi rad smešil (veliko presenečenje je bila zame informacija, da sodi režiser v, recimo, mlajšo srednjo generacijo!). Edini opaznejši detajl, ki si ga je izmislil (a ga potem tudi ni do konca izpeljal), je ta, da je v sprednjo ložo posadil orkester, ki daje ironične glasbene akcente, nastopajoči pa z njim tu in tam vstopajo v dialog; razen končnega obmetavanja s tortami ter nekaj na silo ironičnih scenskih elementov je to tudi vse, kar je sploh kakor koli izstopalo. Seveda so nekateri igralci dali slutiti, da so v drugačnih okoliščinah najbrž sposobni česa povsem drugega (vsaj Dušan Bučan kot Algie in Olga Pakalović kot Cecily), vendar so vsi skupaj prepogosto zapadali v starinski slog igre, v katerem se je znašla Branka Cvitković (lady Bracknell).

Predvidevam, da bi HNK lahko gostoval s kako bolj vznemirljivo predstavo kot s tem po naftalinu sumljivo zaudarjajočim *Ernestom* izpred treh sezon.