

Vesna Jurca Tadel

Sredina sezone

20. novembra 2007, gostovanje gledališča Katona József iz Budimpešte v SNG Drama Ljubljana – A. P. Čehov: *Ivanov*

Kaj naj rečem: skoraj preveč popolna predstava.

Tale madžarski *Ivanov* me je namreč “kupil” že takoj z uvodnim prizorom in potem sem naslednje tri ure samo še uživala v fantastično natančnem, duhovitem, domiselnem, brezobzirnem in doslednem branju besed Čehova. Še zlasti, ker *Ivanov* ne sodi med štiri vrhunske igre Čehova, saj se mu da marsikaj očitati – vsaj čudno nesimpatičnega glavnega junaka in ponavljanje iz siceršnjega poteka igre moteče štrlečih monoloških pasaž. Prijemi, ki so v njegovih mojstrovinah tako naravni – znamenita mešanica tragičnega in komičnega, zamolčanje, tišine, menjave tem in govorjenje “mimo” sogovornika, ki povejo več kot vsak dialog; brezizhodno stopicanje junakov po krožnici začaranega kroga svoje bedne usode – so v *Ivanovu* navzoči šele v zametkih, poleg njih pa še polno nerodnih podrobnosti.

Režiser Tamás Ascher je *Ivanova* neprizanesljivo izostril in zaostril. Nič čudnega, da ta uprizoritev živi že nekaj let in še vedno uspešno gostuje naokrog – v Ljubljani smo jo dobili priložnost videti tri leta po tem, ko je na sarajevskem festivalu Mess že pobrala vse glavne nagrade. To je namreč predstava, ki bi lahko bila učna ura za vrhunsko dramsko gledališče. Pri Ascherju “štímajo” tako “the big picture” kot prav vsi detajli. Osnovni koncept – *Ivanov*, postavljen v sredino šestdesetih let prejšnjega stoletja, v srhljivo provincialno okolje, ki prav nikomur ne daje prav nobene perspektive – se uresničuje v vseh stranskih zgodbah, ki so eden poglavitnih čarov Ascherjevega pristopa.

Ascher mojstrsko vodi gledalčev pogled od nesrečnega glavnega junaka do skrajno individualiziranih obrazov v množici, ki ga obdaja. Pri tem

spretno lovi ravnotežje med pretirano grotesknostjo in zaostrenim psihičnim realizmom. Ljudje, ki napolnjujejo svet Ivanova, so predvsem ubogi, lovijo se za drobne radosti vsakdana, zgroženi zaradi nikoli izrečenega zavedanja, da je to to, da jih v življenju ne čaka prav nič drugega kot ujetost v ta klavstrofobični krog, iz katerega se sicer vsake toliko časa kdo poskuša prebiti, pa se precej hitro izkaže le, da je upe stavil na napačnega konja.

Ko se zastor dvigne, se zagledamo v zanikrn prostor, ki spominja na kako vaško gostilno ali zanemarjeno, propadajočo učilnico, z obdrgnjenim opažem do višine stolov, bedno razsvetlavo, nekaj oguljenimi kosi pohištva. V tak prostor prav lepo sodi enako zanemarjeni glavni junak, ki ga na začetku zasačimo, kako v skrajno nemarni pozi, zleknjen na razpadajočem fotelju, spi – oziroma bere, kot se izkaže, potem ko ga s svojo neomajno logorejo napade neutrudno živahni oskrbnik Borkin. Ascher in Ivanov v brezkompromisni upodobitvi Ernöja Feketeja takoj na začetku razkrijeta vse karte: nedefinirana nezadovoljnost Ivanova ter njegova nesrečnost in ujetost v situacijo, iz katere ne zna uiti, se iz prizora v prizor samo zastrujeta in razgaljata v popolni brezcilnosti in nemoči. Njegov gnev ni gnev zaradi česa konkretnega, ni aktiven, se ne bojuje proti ničemur, ampak je pasivna drža človeka, ki na neki točki življenja nenadoma spozna, da življenje, ki ga živi, ne pomeni prav nič. Tako je vsa njegova eksistenca le valjenje iz enega na smrt dolgočasnega in neizpolnjujočega dneva v drugega – in v tej luči gre potem razumeti tudi njegovo trpno privolitev v to, da se z vanj slepo zaljubljeno sosedo Irino poskuša odpraviti v novo življenje.

Poleg bede glavnega junaka pa Ascher pred nami mojstrsko razkrije preplet življenjskih usod vseh, ki ga obdajajo, in to v trenutkih, ki so polni na napačnih iluzijah utemeljenih pričakovanj. To doživi vrhunec v drugem dejanju, na ultraprovincialni zabavi za rojstni dan, na kateri vsi, tudi najbolj postranski liki, živijo polne zgodbe, tako da je bil užitek spremljati prav vsakega izmed njih: od skrepenele starke, ki se od nenadejanega oskrbnikovega poljuba prebudi in prav razcveti v pričakovanja polno žensko, do nesrečno zgubljenih tumpastih fantov in pričakujočih treh punc, ki se ob popolnem pomanjkanju kakršne koli iniciative fantov trudijo vsaj za hip uloviti pozornost žensk precej zaželenega živahnega oskrbnika, in lakaja, ki si ni s svojo miniaturo do skrajnosti naveličanega, do skrajnosti počasnega, pa tudi malo zlobnega služabnika vzel prav nič preveč časa in prostora. Več kot denunciantsko je tudi četrto dejanje, ki se začne s srečnimi pripravami na poroko, a se ta slika idile pred našimi očmi sistematično drobi na koščke: Irina že čuti, kako

neznosno breme si je navlekla s tem, da se je zavezala človeku, ki ne zna biti srečen, razblinjajo se tudi iluzije o morebitnih srečnih koncih drugih, stranskih zgodb. V prizoru, v katerem se tik pred poroko skoraj vsi na odru naenkrat razjokajo, je bistvo Ascherjeve subtilne režije in mojstrskega spoja komičnosti in tragičnosti.

Gostovanje budimpeštanskega gledališča je pokazalo vrhunsko ansambelsko igro, ki sta jo odlikovala uigranost in perfekcionizem v vseh pogledih. Vzpostavljanje novega, koherentnega sveta na odru je Ascher prignal do popolnosti in nekaj prizorov (poleg že omenjenih – zabave za rojstni dan in poroke – vsaj še naslajanje Lebedeva, Borkina in grofa Šabelskega nad recepti) je bilo prav antologijskih. Vrhunski gledališki dogodek.

23. novembra 2007, Mala Drama, SNG Drama Ljubljana – Julian Barnes: *Prerekanja*

Prijetna, po večini duhovita, tudi izostrena predstava. Barnesov tekst je tu zato, da nam vsaj za trenutek omaje prepričanje, da v ljubezenskih zadevah vemo, kaj je res, pa tudi, kaj je prav. Drugo se izraža zlasti v nenehnem prestavljanju “moralne” pozicije, ki se avtomatično spreminja z menjavanjem optike, ko dogajanje spremljamo z očmi enega izmed treh protagonistov. Zgodba o eni izmed variant klasičnega ljubezenskega trikotnika (dva moška in ženska), v kateri eden izmed moških prevzame ženo najboljšemu prijatelju, je dovolj lahkotna, da nas lahko (zlasti z jezikovnimi) duhovitostmi predvsem prijetno zabava, in hkrati v nekaterih zastranitvah dovolj temna, da to raven preseže.

Gledalci pač predvidljivo uživamo v tem, da se z vsakim izmed junakov posebej identificiramo vsakič, ko govori, se postavljamo v njihovo situacijo in se sprašujemo, kaj bi v tem primeru storili. Barnes spretno poskrbi, da so simpatije gledalcev zares nenehno na preizkušnji: medtem ko so npr. ravno avtomatično na strani nedolžnega prevaranega moža (v natančno razčlenjeni interpretaciji Bojana Emeršiča), ga Barnes s kako nepričakovano bedno repliko v hipu degradira in naš moralni kompas se spet malo zavrti. Tako kar nekajkrat pristane tudi na Oliverju, čeprav je ta že v osnovi na nekoliko slabšem izhodišču – to je v interpretaciji Gregorja Bakovića še toliko bolj izrazito, saj ga zastavi skoraj nekoliko pregrobo: s svojim odkritim cinizmom in (čeprav seveda zanalašč pretirano odigrano) intelektualno superiornostjo se prehitro vzpostavlja kot “negativec”. Končni sestop s piedestala ljubezni, ki pritira celo do fizičnega obračuna s prej tako sistematično oboževano Gillian, tako niti ni tako zelo šokanten.

Pri tej neenakomerni razporeditvi silnic se zdi Barbara Cerar v vlogi Gillian nekako previdna, hkrati pa brez odvečne sentimentalnosti in stvarno prikaže iracionalno pot erosa.

Boris Cavazza je v vlogi režiserja spretno sprejel izziv, ki ga predstavlja nenehna navzočnost vseh treh protagonistov, saj je monologe mehko podlagal s skoraj filmskim dogajanjem v drugem planu. Opazni so tudi iskriki prevod Valerije Cokan (čeprav se še vedno ne morem sprizjuniti s prevodom naslova *Talking It Over*, saj se mi zdi, da stvari po nepotrebnem že takoj postavi preveč zares) in čudovito neopazni kostumi Polone Valentinčič (to je pri igri o ljudeh tukaj in zdaj zaželeno, ne?). Predstava, ki nadaljuje niz uprizoritev v Mali Drami, ki se ukvarjajo s človeško intimo (à la Bergerjevi *Zmenki*), naj bi bila pravzaprav skoraj zanesljiva uspešnica, zlasti s tako odlično igralsko zasedbo. Pa vendar – prese-netljivo – ne ponuja kakih bistvenih presežkov.

8. decembra 2007, SNG Drama, Ljubljana – Heinrich von Kleist: *Katica iz Heilbronna ali preizkus z ognjem*

Končno je tekst, ki je bil že kar nekaj let napovedovan, zaživel na odru ljubljanske Drame – a žal se zdi, da ne v pravih rokah.

Kleistovo besedilo je v svoji raznorodnosti fantastično in kot zbir mnogih elementov seveda prava poslastica za režiserja, ki si želi razvozlavati njegove pomene in ugotavljati, ali oziroma kako bi se lahko dotaknili današnjega gledalca. Je pravljica, ki se konča s klasičnim srečnim koncem, poroko; zares barvita in fantastična viteška igra, katere dogajanje se seli iz podzemne votline v divje gozdove, na dva gradova, pri tem pa gradovi gorijo in se rušijo, mostove pa podirajo za sabo vojske, medtem ko besnijo nevihte. V 19. stoletju je bila to menda najpogosteje uprizarjana Kleistova igra, v 20. pa najmanj – nič čudnega. Večji izziv za ustvarjalce kot to, kako se bodo lotili uprizoritve zunanjih spektakelskih elementov in dogodkov, je seveda to, kako razumeti idejo o vsepremagujoči ljubezni, kako razumeti ravnanje njenega “prejemnika”, viteza Strahlskega – ter se ob tem vprašati o razmerju med realnostjo in irealnostjo.

Režiser Pesenti je imel že pri Racinovi *Fedri*, s katero se je pred tremi sezonami v ljubljanski Drami pri nas predstavil prvič, kar nekaj težav. Zato je še kar zanimivo vprašanje, kako to, da mu je bilo zaupano tako veliko besedilo, ki dejansko zahteva režiserja, ki ve, kaj hoče in zakaj se je česa takega lotil. Pesenti je v enem izmed intervjujev povedal, da ni imel vnaprej izdelanega koncepta in je čakal predvsem na “input” igralcev; in

(čeprav naj bi bila to menda znana finta, ob pomoči katere potem režiserji igralce laže spravijo na pot, ki so si jo zamislili) to je iz predstave še kako razvidno. Dogajanje na odru je namreč povsem kaotično – a to ni kaos, ki bi vladal v tekstu v funkciji vsebine oziroma ideje, to je kaos, ki je posledica tega, da je dejansko videti, kot da se je režiser loteval vsakega prizora sproti, brez navezave na katerega koli izmed prejšnjih in naslednjih. Če je pri kakem prizoru/repliki/liku slučajno imel preblisk ideje, ga je znal razvleči do onemoglosti in mu dati nesorazmerno veliko prostora in s tem konec koncev tudi pomena. Gledalec, ki mu besedilo ni ravno sveže v glavi (in takih je najbrž kar večina), je imel verjetno kar precej težav, če se je hotel prebiti npr. skozi odvod zgodbe o Kunigundi in njenih številnih snubcih.

Škoda: v predstavi je bilo namreč opaziti množico duhovitih elementov, skozi katere se je dalo razbrati režiserjevo stališče do besedila (v glavnem v tonu blage ironije), vendar so bili uporabljani brez repa in glave in povsem poljubno. Posameznih inteligentnih in zajedljivih rešitev žal prav nič ne drži skupaj in take – z raznih vetrov prinesene – so tudi igralske kreacije. Tako je na eni strani do skrajnosti prignana Katičina čistost in nedolžnost v natančni upodobitvi Veronike Drolc, ki nekajkrat spomni na mehaničnost lutke, katere sprožilni moment so bile razodetja polne sanje: tako svojemu “gospodarju” nikoli ne pogleda v oči, njegove besede, pa naj bodo še tako boleče, jemlje kot čisto zlato, njegove odločitve vdano prenaša in uboga njegove ukaze, nošena skozi vse težave s somnambulno odločnostjo. Na drugi strani je Marko Mandić, čigar grof Strahlski je sicer poln vehemence in samopašne akcije, a hkrati je bil njegov odnos tako do Katice kot do Kunigunde povsem neuravnoteženo osmišljen. Škoda, da režiser lika ni znal fokusirati in ni dal na primer večjega poudarka njegovi brezobzirnosti, ki seveda daje “happy endu” še poseben prizvok. Zato pa so zasijali nekateri stranski prizori in stranski liki, zlasti npr. oba zavržena Kunigundina snubca – Aljaž Jovanović in Boris Mihalj –, ki sta svojemu besnenju dala ravno prav ironije, medtem ko je glavna os, torej odnos med Katico, Strahlskim in Kunigundo, ostala zamegljena, nejasna in nepoantirana.

Da ne bo pomote: Pesenti je zvijačen in v predstavo vtke vrsto zanimivih in učinkovitih režijskih prijemov, ki smo jih videli že v *Fedri*; to so npr. raznovrstna uporaba odrskega govora, ki je zdaj pet, zdaj recitiran, pripovedovanje didaskalij, nenehno razbijanje iluzije – vendar je vse to brez rdeče niti in osnovne ideje. Tako deluje *Katica iz Heilbronna* kot zbirka nepovezanih režijskih domislic, med katerimi so nekatere tudi povsem nedomišljene. Pri veliko elementih je namreč šel do pol poti: zamudil je

npr. priložnost za sodobnejšo interpretacijo grofa Strahlskega; premalo je izkoristil polarnost med resničnostjo in oniričnostjo, če naštejemo le dva najočitnejša. Za zadnje – zmes realnosti in irealnosti – so sicer zasnovane v uvedbi čudnih, na trenutke boschevskih stranskih oseb, ki pa bi bile lahko dosti bolj konsekventno uporabljene kot povezovalci med obema sveto-voma. Tudi prostor je zelo podoben tistemu v *Fedri*: visok kovinski zid, ki sprva omogoči nekaj zanimivih zvočnih in mizanscenskih efektov, potem pa se hitro izkaže za preveč – in brez pomena – omejujočega.

Pesenti se je najbrž preveč zanašal na proces razgrajevanja – *Katica* je pred nami razstavljena na prafaktorje in obsijana z močno cinično lučjo drugačnega čustvovanja 21. stoletja. A to nikakor ni dovolj, saj končni učinek ni nič drugega kot skupek bolj in precej manj posrečenih koščkov neke zgodbe, ki bi nam lahko marsikaj povedala. Dejansko vsi svetli trenutki predstave ostanejo v senci tistih, ki so preobloženi z za navadnega gledalca pač preveč skritimi pomeni in ki s svojim do skrajnosti razvlečenim tempom zmanjšujejo koncentracijo in pozornost.

Predstava se tako na zadnji petini povsem razkroji – prizore od trenutka, ko se *Katica* skriva pred Kunigundo, do zaključne scene poroke Pesenti dobesedno pomečka. Jasna postane njegova namera šele tik pred koncem, ko najbolj bombastične prizore preleti z govorjenjem didaskalij in se konča s poanto, ki je že tudi bila kdaj videna – s prepevanjem ene najbolj zljajnanih in kičastih pop pesmi, ki v banalnem slogu povzame “bistvo” *Katice* (“*cause I’m your lady and you are my man; whenever you reach for me, I’ll do all that I can*” ...) – pa čeprav pri tem že iz sedeža v deveti vrsti ni bilo dobro razvidno, ali se *Katica* in *Strahlski* na koncu združita ali ne ...

V kar nekaj trenutkih neskončno dolge predstave je bilo sicer slišati poznavalsko hahljanje, ki je po navadi posledica insiderskega prepoznavanja raznih režiserskih ali igralskih štosov. A *Katica iz Heilbronna* bi najbrž morala dati veliko več, ne? Tako pa je bila – enako kot *Fedra* – stilno neenotna, vsebinsko nepregledna in idejno nedomišljena, z enakim pomanjkanjem fokusa in brez poskusa ekonomiziranja energij.

4. decembra 2007, Mestno gledališče ljubljansko – J. B. P. Molière: *Ljudomrznik* (premiera 29. novembra 2007)

V nasprotju s Pesentijem Strelec očitno ve, kaj hoče povedati, in to pokaže z vsemi sredstvi. Molièrov *Ljudomrznik*, ki ob branju (zlasti zastarelega Vidmarjevega prevoda) ne vzbudi kakega posebnega vznemirjenja, se je v Strelčevi interpretaciji izkazal za neverjetno živo in aktualno besedilo.

Pa pri tem ne gre za plehek prenos v sodobnost, ki posodobljenje zvede na sodobno sceno, kostume in glasbo. Ne. Strelec je v današnji družbi našel žive, še kako prepoznavne slovenske ekvivalente satelitov francoskega dvora v 17. stoletju: predstavnike tistega sloja priliznjencev, ki jim je edini intimni interes, da bi se dobro in lahkotno zabavali, edini družbeni pa, da bi čim laže in po zvezah dobili čim boljši položaj in čim več denarja. Za to jim niti ni treba početi in znati kaj dosti drugega kot biti prijazen in uslužen do pravih ljudi v pravem trenutku in na pravem kraju. Pri tem je treba biti seveda tudi dobro oblečen, treba se je znati prijetno vesti in predvsem nikoli povedati sogovorniku, kaj si v resnici misliš o njem ali njegovih besedah. Kakor hitro pa ta ni prisoten, se seveda lahko iz njega – ob splošnem odobravanju in privoščljivem pritrjevanju enako mislečih – krepko ponorčuješ.

No, in sodobni ljubljanski ljudomrznež v odlični mrzlovoljni upodobitvi Gregorja Čušina tega pač ne more prenašati, zato se odloči, da bo samo še iskren in brez lažnih vljudnostnih zavor. Strelec s tem komično ost, ki je bila v Molièrovih časih uperjena v pretirano Alcestovo odljudnost, mrzkost in neprimerno asocialnost, preusmeri na njegove “žrtve”. Simpatije občinstva so – ob njegovi resda trmoglavi, a glede na skrajno plehko plejado sodobnih slovenskih prisklednikov oblasti povsem razumljivi ogorčenosti – vse do konca skoraj nenehno na njegovi strani. S tem pa se tudi komedija vedno bolj preveša v tragedijo in Strelec jo tudi konsekventno konča z umorom in samomorom – na prvi pogled morda šokantno in skoraj preveč radikalno, a v resnici edino logično, saj se človek tako skrajnih načel pač nikakor ne more zadovoljiti s polovično rešitvijo, ki mu jo ponudi njegova ljubljena Celimena. Strelcu dejansko uspe puščice z ljudomrzneža preusmeriti na nas in/oziroma tiste okrog nas – tudi s tem, da kar lep kos igre poteka kar v prosceniju in potem tik pred zaveso, poudari, kako zelo se nas vse skupaj tiče.

Alcestova jeza, še posebno pa njegova povsem brezkompromisna ljubezen do spogledljive Celimene, seveda ne bi bila razumna, če Strelec ne bi poiskal idealne zasedbe vseh preostalih protagonistov – predvsem Celimene, ki jo je z odličnimi parsiflažami in jasnimi razčlenitvami nihanj v odločitvah upodobila Tanja Ribič, ter prijatelja Filinta (ki ga je kot simpatični antipod zastavil Gaber K. Trseglav).

Predstavi bi v njeni idejni premočrtnosti morda skoraj lahko očitali nekakšno naivnost; na trenutke ji tudi manjka selektivnosti. A vseeno je to v vseh pogledih izrazito sveža, živa, provokativna predstava, ki absolutno zadene žebljico na glavico – enako, kot so jo Strelčevi *Hlapci.pdf* pred dvema sezonama v mariborski Drami.

13. decembra 2007, Münchner Kammerspiele, München – Sofokles: *Ojdip na Kolonu*

Iz “čisto drugega vica”, a v svoji osnovni misli enako jasna, je bila uprizoritev *Ojdipa na Kolonu*, zadnje igre iz Sofoklove trilogije o strašni usodi tebenskega kralja. Isti večer so igrali tudi avtorski projekt švicarske režiserke Barbare Weber *Tanger Unplugged*, vendar sem se raje odločila za Ojdipa – zanimal me je, ker smo lahko v zadnjih letih v ljubljanski Drami videli dve odlični predstavi s to temo, Sofoklovega *Kralja Ojdipa v Korunovi* režiji in Buljanovo interpretacijo Svetinovega *Ojdipa v Korintu*.

Režiser Jossi Wieler je celotno predstavo zasnoval na preprosti osrednji ideji, ki je v hipu osmislila vse druge silnice, motive in detajle: vnovično in dokončno Ojdipovo razčiščevanje preteklosti je postavil na mejo med resničnostjo in predsmrtnim uvidom v končno resnico. Celotna predstava je tako pravzaprav na uro in pol razpotegnjen trenutek, ko se umirajočemu človeku pred očmi odvrti celotno življenje. Ojdipa, slepega in od tavanja po svetu neskončno utrujenega, je dal sedet na stol, ki je obrnjen proti občinstvu, in s tega stola se vso predstavo skoraj ne premakne. Vsi, ki prihajajo k njemu – hčerki Antigona in Ismena, sin Polinejk, svak Kreon, kralj Tezej – se mu bližajo od zadaj, kot da bi vznikale sence iz preteklosti ali kot bi se rojevale podobe v spominu. Zbor je neviden, govori v offu, zdaj z ene zdaj z druge strani, in se ga da razumeti kot odmev najskrivnejših Ojdipovih pomislekov – tako se do glasov, ki nevidno komentirajo in usmerjajo dogajanje, vedejo tudi drugi protagonisti. A najbolj konsekvantna je režiserjeva misel v interpretaciji Tezeja, ki je s svojim “mehkim” in razumevajočim načinom vladanja antipod nepopustljivemu in neskrupuloznemu tiranu Kreonu: igra ga ženska in ta nadvse preprosti domislek tako premeša vse karte v igri, da se vsi odnosi med liki učinkovito izostrijo in dobijo nov pomen. S tem je režiser Wieler sicer izrazito intimno Ojdipovo spravo s smrtjo učinkovito posplošil in postavil v širši družbeni kontekst.

Jasno je, da tovrsten pristop temelji na igralcu in režiser je imel tu več kot srečno roko: tako v briljantnem Stephanu Bissmeierju, ki je z minimalnimi sredstvi (izrazito, a hkrati zadržano mimiko) upodobil Ojdipovo tragiko, ki se konča z nadvse preprostim in učinkovitim sestopom v smrt – Ojdip se namreč z odra napoti v dvorano in mirno odide skozi zadnja vrata; potem v Sylvani Krappatsch, izvrstni igralki, ki je Tezeja ne le (jasno) prepojila z ženskostjo, ampak mu dodala predvsem izjemno ostrino duha in suho racionalnost; pa v Edmundu Telgenkämperju kot Polinejku.

Pred predstavo sem z zanimanjem šla na tako imenovani "Einführung", uvod oziroma dobesedno vpeljavo v predstavo petinštirideset minut pred začetkom predstave. Vodila jo je hišna dramaturginja, in to pred nabito polnim foyerjem, v katerem so bili predstavniki kar najbolj raznovrstnega občinstva – od, vsaj tako se je zdelo, obetavnih bodočih študentov česa v zvezi z gledališčem do upokojujencev. Predstavitev je bila odlična: najprej kratek oris mita o Ojdiču s kratko omembo njegovih izpeljav in posledic v sodobnosti, potem vsebina igre in nato stvarna, objektivna obrazložitev koncepta te uprizoritve. Pomislila sem: zakaj se takšna praksa ne vpelje v naša gledališča? Vsekakor zelo preprost, a neverjetno učinkovit način živega stika z občinstvom, ki je predstavo zagotovo gledalo z drugačnimi očmi.

17. decembra 2007, Mali oder Mestnega gledališča ljubljanskega – Tom Stoppard: *Rozenkranc in Gildenstern sta mrtva* (koprodukcija E. P. I. centra in MGL)

Kar je sprva obetalo – če nič drugega – vsaj igralsko vznemirljiv večer, se je po nekaj minutah odsotnosti kakršne koli misli sprevrglo v pogledovanje na uro. In če se po kaki predstavi sprašujem, zakaj je sploh nastala, namesto da bi se spraševala o stvareh, o katerih mi je govorila, potem je to tisti osnovni problem – namreč problem temeljne ideje, ki stoji za predstavo –, ki me nikoli ne neha vznemirjati.

Žal je Stoppardovo besedilo, ki se – če je dobro razčlenjeno – iskri od duhovitosti, v režiji Jureta Novaka izzvenelo v prazno. Tu ne pomaga še tako intenziven igralski angažma – Gregor Gruden, Matej Puc in Janez Starina so se vsak po svoje maksimalno trudili in prinesli na oder ves svoj potencial, ki pa je bil povsem neizrabljen. Edini duhoviti detajl je bil na koncu, ko sta se pred nami pojavila Rozenpuc in Gregorstern (če sem si prav zapomnila), a še to je bilo bolj na ravni privatnega gega.

Predstava ni bila ne preigravanje eksistencialistično izpraznjenega duhovičenja ne duhovito kontekstualiziranje Hamletove tragedije – ampak preprosto nič.

21. decembra 2007, Mala drama, SNG Drama Ljubljana – Yasmina Reza: *Bog masakra*

Pri uprizoritvah besedil v Evropi precej pogosto igrane dramatičarke Yasmine Reza se nekako vedno poskuša najti odgovor na vprašanje,

zakaj je tako popularna oziroma zakaj so predstave, narejene na podlagi njenih dram, pogosto uspešnice, ki jih gledališča po nekaj let ne snamejo z repertoarja. Meni se zdi odgovor na to vprašanje precej preprost: Reza piše o nas, piše po večini o pripadnikih malomeščanskega ali meščanskega razreda, piše o naših banalnih in manj banalnih, intimnih in manj intimnih vsakodnevnih stiskah in prepoznavnih situacijah. O tem piše spretno, njeni dialogi tečejo gladko, njeni liki so jasno diferencirani in prepoznavni znanci, poleg tega njene igre preveva mešanica blage ironije, neprizanesljive pikrosti in trenutkov jedkega sarkazma. So, skratka, všečne. Če pa se komu v tem posreči in če želi najti še kaj več ali globljega, tudi prav.

Tudi njen najnovejši tekst, ki je bil šele v začetku tega leta praizveden v Zürichu, je narejen po istem kopitu kot vsi, ki smo jih doslej že videli pri nas (*Art, Tri verzije življenja, En španski komad*). A da to delo s sicer precej predvidljivim potekom preraste v dobro in na trenutke dejansko celo vznemirljivo predstavo, gre zasluga predvsem vrhunski ekipi – od režiserja Janusza Kice in prevajalca Aleša Bergerja do vseh štirih igralcev: Saše Pavček, Silve Čušin, Branka Šturbeja in Igorja Samoborja.

V *Bogu masakra* gre Rezi predvsem za razgaljenje pravih podob, ki se skrivajo za fasado dveh uglajenih parov staršev, ko se poskušata dogovoriti o tem, kako bosta ravnala, potem ko je sin enega izmed njiju v prepiru s palico izbil dva zoba sinu drugega para. Stališča, ki jih zastopajo, so si na prvi pogled podobna, a počasi se razkrivajo razlike v njihovih vsakovrstnih nazorih – od moralnih do življenjskih. Tako se vljuden klepet ob domači slaščici in kavici polagoma razkroji v pijano razčiščevanje sicer zatajevane nestrpnosti med zakonskima paroma in sprva v polituro olikanosti zavite nestrpnosti do drugega para, za katero je podlaga nagonsko ščitenje svojega “mladiča”.

V liku pravičniške Veronique (Saša Pavček), ki s svojo neomajno željo po razčiščenju zapleta med otrokoma sprva sicer verjetno dobi nekaj naklonjenosti gledalcev, se skriva želja po udobju salonskih levičarjev, ki po eni strani iz fotelja poskušajo reševati svet (njena knjiga o Darfurju je tik pred izidom), po drugi pa se njihovo pridiganje o toleranci ob konkretnem primeru hitro sesuje v nič. Lik sprva manj angažirane in bolj spravljive Annette (Silva Čušin) je definiran z leti frustracij zaradi očitno obrobne vloge, ki jo ima v moževem izključno karieri posvečenem življenju družina, in nepričakovano kulminira v upor tako proti možu kot proti gostiteljema. Oba moška sta pri celotni zadevi orisana kot bolj pasivna – oba naj bi bila v ta pogovor bolj ali manj prisiljena in se pravzaprav le odzivata na pobude obeh žensk. Tako je na eni strani Michel (Branko Šturbej) omleden povprečnež, brez kakih aspiracij, ambicij in

tudi veselja v življenju, brez razvidnejše hrbtenice. Na drugi pa je Alain (Igor Samobor), ki je s svojo fizično in psihično odvisnostjo od mobitela karikatura sodobnih poslovnih moških, ki so z mislimi vedno v službi. Reza spretno vozi slalom med besednimi obračuni in je zlasti verzirana v spreminjanju zaveznitva med posameznimi liki: zdaj se vzpostavi solidarnost med spoloma in se ženski naenkrat spajdašita proti moškima, zdaj je tu v igri zakonska solidarnost, zdaj moralna, ko trije napadejo Michela, ker se je znebil hčerkinega hrčka.

Režiser Kica je z brskanjem po vseh teh podtalnih tokovih igralce usmeril v dinamično, duhovito in bridko satiro, ki ji ne manjka tudi izostrenih namigov na teme, ki se jih junaki dotikajo le (preveč) obrobno in slučajno. In ko na koncu (v obliki pogovora s hčerko po telefonu) v ta farsično neiskreni svet odnosov med odraslimi naenkrat vdre nepokvarjenost otroške duše, se nad podobo v zrcalu, ki ga podrži Reza, marsikdo lahko zgrozi.