

*Vesna Jurca Tadel*



## Štirje obrazi intime

**5. november 2010, Mala drama, SNG Drama Ljubljana – Sam Shepard: *Lunine mene*.**

Moja zadnja izkušnja s Shepardom je bila precej razočarujoča; pred dvema letoma sem namreč v londonskem gledališču Almeida gledala gostovanje iz Dublina, in sicer monološko predstavo *Brcanje v mrtvega konja*, ki jo je avtor posvetil znanemu irskemu igralcu Stephenu Reaju, s katerim sta že nekajkrat sodelovala. Delo se mi je takrat zdelo ena slabših Shepardovih iger, z neizpiljenim, premalo ostrim in premalo dinamičnim monologom ter s povsem prozorno in predvidljivo poanto. Tudi ob branju *Luninih men* se mi je zdelo, da sodijo bolj v to kategorijo kot med pomembnejše Shepardove tekste; da predstavljajo le enega precej manj vznemirljivih odvodov, le še eno variacijo na eno od ponavljajočih se avtorjevih tem, ki pa je tako po izvedbeni kot po idejni plati precej šibka. Zato se mi je – ob prebiranju nekaterih člankov v gledališkem listu – zazdelo, da Shepard očitno sodi med tiste veličine, ki se jim take zdrse v kvaliteti (pre)rado odpusti.

Sicer ni treba daleč iskati razloga za uvrstitev te igre na repertoar Male Drame: prvič, tekst je čisto nov, praizvedba je bila lani v Dublinu, v začetku letošnjega leta pa je bila uprizorjena v New Yorku; že to bi lahko bil dovolj trden alibi za uprizoritev v Mali Drami, saj je ena njenih glavnih smernic prav uprizorjanje tujih in domačih novitet; in drugič, igra ponuja lepo priložnost dvema igralcema v najzrelejši dobi, kar ni prav pogosto. In če sta ta dva igralca tako vrhunska, kot sta Boris Cavazza in Ivo Ban, je uspešnost postavitve predvidoma že vnaprej zagotovljena.

Gre namreč za prikaz srečanja dveh ostarelih prijateljev, Amesa in Byrona, ki se nista videla dolga leta in ki zdaj po drobcih, tipaje, poskusita znova vzpostaviti nekdanji odnos, ki je bil nekoč očitno povsem sproščen,

globok, iskren. Byron se je odzval na Amesov klic na pomoč in prepoval pol celine, da bi prijatelju pomagal preboleti šok ob tem, ko ga je žena postavila pred vrata, ker je po naključju odkrila eno njegovih, zdi se številnih, postranskih seksualnih afer. Igra se odvija na verandi Amesove kočice nekje zelo bogu za hrbtnom, kjer svojo bolečino daleč od ljudi in v popolni samoti že nekaj časa neuspešno poskuša utopiti v alkoholu. Od poldneva do zgodnjega jutra naslednjega dne, ko skupaj pričakata lunin mrk, spremljamo njun dialog, ki poteka z mnogimi zastranitvami, le tu in tam se dotakne glavne teme, Amesovega zakonskega brodoloma, sicer pa vijuga in se izgublja v nešteti meandrih njunih fragmentarnih spominanj, zatika se ob drobnih in nepomembnih, pa tudi precej večjih in hujših nesporazumih. Tovrstne napetosti Shepard večinoma prevesi v humorno sprostitev, saj lahko njuno izmenično trmasto vztrajanje pri svojem nazadnje izpade le še smešno. Pa vendar ti nesporazumi nazadnje kulminirajo v za lase privlečeni Amesovi fiksaciji, da je lahko utemeljeno sumničav do Byrona zaradi nekega davnega dogodka, ki ga interpretirata vsak po svoje; posledični izbruh ljubosumja se konča s – sicer zaradi jalovosti in absurdnosti tudi smešnim – fizičnim obračunom.

Kljub prepoznavnim elementom Shepardove pisave (ali morda prav zaradi njih?) deluje besedilo kot celota tanko, neprepričljivo, na trenutke skoraj banalno. Ta vtis preseže le v učinkovitem katarzičnem zaključku, s hipnim uvidom v majhnost, nepomembnost, enkratnost človekove eksistence na tem planetu, ko prijatelja končno porušita vse prepreke med sabo in se skupaj složno zazreta v lunin mrk.

Pri tem sta Boris Cavazza in Ivo Ban res idealen izbor, čeprav ožvitev teh dveh likov niti ne zahteva širokega registra; gre predvsem za precizen tajming, za natančno razčlenitev nihanj v razpoloženju. Ames (Cavazza) je tisti, ki je bolj intuitiven, širok, tudi eruptiven, hitro ga zanese s poti, njegovo govorjenje je bolj razbito, raztrgano, so te luknje v spominu in koncentraciji posledica let ali pijače?; vseskozi slutimo njegovo izgubljenost, nebogljenost, kot bi mu kdo spodmaknil tla pod nogami in se zaman skuša uloviti, znajti v tej novi življenjski situaciji. Byron (Ban) je bolj vztrajen, ozek, premočrten, na trenutke skoraj pikolovski, kot bi hotel priti do dna Amesovim mukam, pri čemer ni prav nič diplomatski ali prizanesljiv; nekajkrat zaslutimo, da nekaj prikriva, in ta slutnja se razjasni v nenavadni zaključni pripovedi o smrti njegove žene.

A če odštejemo predvidljivi užitek, ki ga nudi skoraj enoinpolurno opazovanje vrhunske igre in sporadični smeh ob idiosinkrazijah obeh likov, žal ostane bore malo. Nič ni ne zanimivo, ne vznemirljivo, ne relevantno.

**6. november 2010, Slovensko narodno gledališče Maribor, Mali oder – Patrick Marber: *Od blizu* (ogled gostovanja v Ljubljani; premiera je bila 5. februarja 2010).**

Poboršnikovsko premiersko zatišje sem izkoristila za to, da sem si ogledala nekaj dolgov iz lanske sezone – tri predstave na malih odrih, ki sem jih zamudila, a sem zanje iz različnih koncev slišala, da jih ne bi smela izpustiti; dve od njih sta bili tudi nagrajeni na letošnjem Borštniku.

Prva je bila mariborska uprizoritev Marberjeve drame *Od blizu*, pri kateri sem imela “prednost”, ker sem pred nekaj leti zamudila film Mika Nicholsa, ki je bil leta 2004 z zvezdniško zasedbo narejen po tej predlogi, in sem si jo torej ogledala neobremenjena s primerjavo med enim in drugim medijem, kar je bil sicer, če se prav spomnim, eden glavnih argumentov v prid gledališke predstave. Film sem si ogledala šele *post festum*, saj me je le zanimalo, kakšna je bila svetovno znana verzija te “sodobne duhovito-inteligentne igre o intimnih odnosih, o spolnem ljubosumju, sodobnem egocentrizmu, iskanju partnerja in 'večne sreče', ljubezenskih zmagah in porazih...”, kot jo oglašujejo v Mariboru. Igra je nastala leta 1997 in takoj so jo v avtorjevi režiji z velikim uspehom igrali v londonskem National Theatreu, Marber pa si je s tem prislužil sloves enega najboljših živečih angleških dramatikov.

Kar je verjetno res lahko kvaliteta Marberjeve igre, je njena popolna, surova objektivnost. Gre za neprizadeto seciranje seksualnega in erotičnega prepleta štirih oseb: striptizete Alice, pisatelja Dana, zdravnika Larryja in fotografke Anne, ki v igri med sabo preigravo osnovne možnosti kombinacij. Najprej sta par Alice in Dan ter Larry in Anne; potem se zapleteta Dan in Anne in vzajemno varata vsak svojega partnerja, dokler se ne odločita, da bosta z njima prekinila in zaživela skupaj. Na tej točki se potem v nekakšno razmerje zapleteta še Alice in Larry.

Toda vse to prepletanje je posledica naključja, zdi se, kot da junaki pravzaprav niso krojači lastnih usod, ampak prej mehanične lutke, ki se obračajo po nepredvidljivem seksualnem kompasu. Liki so v glavnem brez predzgodb, o njih ne izvemo kakih bolj določujočih podatkov, kot le to, kaj so po poklicu, ki pa jih tudi nič kaj zelo ne določa (nivo diskurza in horizont premisleka striptizete Alice ali zdravnika Larryja, na primer, se skoraj v ničimer ne razlikujeta). Njihova čustva se razgalijo izključno v trenutkih krize, njihovo ravnanje je usmerjeno le v zadovoljevanje lastnih želja in potreb, pri čemer se ne menijo za drugega. Tako zelo so si že od-tujeni, da niti ne čutijo potrebe po resničnem stiku z drugim bitjem. Njihov glavni problem – oziroma problem sveta, ki jih določa – je dejansko

skrajni egoizem. Ni problem komunikacija, kar je pogost element sodobnih dram s podobno tematiko, saj protagonisti zelo veliko govorijo, še več, drug drugemu nenehno izrekajo resnico, pri čemer še pomislijo ne, kaj ta resnica povzroči v drugem. Pri tem se zastavi vprašanje, ali je resnica oziroma priznanje res dobro za odnos med spoloma, kot vprašanje morale ob dejstvu, da se noben od protagonistov ne ozira na načelo, da drugemu ne bi povzročal tistega, česar si sam ne bi želel doživeti.

Marber je tako dejansko naslikal skrajnost odtujenosti, izpraznjenosti odnosov, pred gledalci izvaja vivisekcijo sodobnega egocentrizma. Ta svojevrstna mehaničnost se izraža tudi v strukturi drame, saj so prizori grajeni po nekakšni simetriji, eliptičnosti, kot nekakšen vrtiljak s svojo logiko: vidimo, kako se oba para (po naključju!) spoznata, kako se oba hkrati skregata, na koncu se praktično ponovi prvi prizor. Vse dogajanje, vsa glavna srečanja junakov so dejansko posledica naključij in ne njihovih prizadevanj.

In za to je Dino Mustafić našel primeren izraz. Dogajanje je postavil pred štiri bela platna, tako da protagoniste spremljamo res "od blizu": gledalci sedijo v sredini, igralci imajo na razpolago štiri podeste, kjer preigravajo scene približevanja, odtujevanja in preprirov. Predstava je zelo intenzivna, narejena kot niz močnih, z energijo nabitih prizorov. To niso nesporazumi (za nesporazum mora obstajati poskus sporazuma): dejstvo je, da živijo drug mimo drugega. Igralci Branko Jordan, Eva Kraš, Nataša Matjašec Rošker in Matevž Biber z veliko intenzivnostjo in angažmajem preigravajo ta raznolika krizna stanja odnosov. Prav pri tem pride, paradoksalno, najbolj do izraza popolno pomanjkanje odnosa do sočloveka, v soigralcu/sočloveku vidijo samo to, kar povzročajo njim samim, torej ali povzročitelja ugodja (kadar so v srečni spolni zvezi) ali povzročitelja neugodja (kadar jim do tega ni več ali kadar jih partner prevara). Partner je izključno objekt.

Noben od protagonistov ni opisan tako, da bi se lahko z njim identificirali, ne izvemo, kaj si ti ljudje v resnici želijo, za čim stremijo, kakšni ljudje so to; izvemo le za njihove ponesrečene seksualne odločitve. Ne zanimajo nas. In morda se je prav zato režiser odločil, da bo dal prostor igralskim improvizacijam: tako je v predstavo umestil štiri prizore, v katerih igralci izstopijo iz vloge in – nekateri bolj (predvsem Branko Jordan), drugi izrazito manj posrečeno – poimprovizirajo. Predvidoma je hotel s tem še bolj poudariti razliko med izpraznjenimi figurami na odru in živimi, realnimi ljudmi, z njihovimi lastnimi zgodbami, ki jih upodablajo. Vrhunca predstave sta tako dva: ko Larry, Dan in Anna sedijo na treh stolih in si jo onadva koreografirano, ritmično podajata med sabo, in ko se Branko Jordan pred nami dobesedno razgali – prvi zato,

ker poudarja mehaničnost likov, drugi zato, ker je prav to mehaničnost z dejansko človeškostjo igralca nekako ironizirana.

In – prav nič paradoksalno – tudi učinek predstave je tak: hladen. Vprašanje, ali s tem uspe v tolikšni meri predreti zaščitno plast gledalca, da si ta začne zastavljati relevantna vprašanja. Svet tak je in to je grozno.

Zato je bil zame Nicholsov film pravo presenečenje, saj liki v njem nikakor ne delujejo tako odtujeno. Nasprotno, njihova čustva so jasno razvidna, njihovo prizadevanje za realizacijo izpolnjujočega partnerskega odnosa tudi. S tem bistvenim premikom in dopolnitvijo je Nichols fokus iz racionalnega, hladnega objektivnega prikaza sodobne odtujenosti in egocentrizma preusmeril na intimnejši nivo.

### **13. november 2010, Mestno gledališče ljubljansko, Mala scena – Connor McPherson: *Sijoče mesto* (ogled ponovitve; premiera je bila 24. februarja 2010).**

Kako čisto drugače učinkuje *Sijoče mesto*, ki ga igrajo na malem odru MGL! Čeprav je v najnovejši drami McPhersona – ki se je slovenski gledališki publiki očitno zelo priljubil z *Jezom*, ki ga v Mali drami igrajo že enajsto sezono! – poudarek čisto drugje, se mi je po ogledu *Sijočega mesta* naenkrat zazdelo vznemirljivo in zanimivo primerjati njegov pristop z Marberjevim, čeprav sta, ali prav zato ker sta, tako zelo različna.

McPherson namreč skozi zgodbo štirih junakov prikaže prizadevanje po resnici in iskanje smisla oziroma iskanje načina, kako preživeti spricho dejstva, da “klinc, bingljamo pač tukaj, a ne, in to je vse”, kot čisto na koncu slikovito ugotovi eden od junakov. Če je za Marberja značilna shematičnost, praznost, mehaničnost, površinskost likov, jih McPherson počasi zariše v vseh njihovih kompleksnostih in z vsemi psihološkimi detajli. Njegovi junaki so živi, s sabo na oder prinesejo vso svojo predzgodbo, že po nekaj replikah odstremo prvo plast in potem skupaj z avtorjem (z velikim zanimanjem in hkrati neznansko muko) prodiramo vedno globlje – tako da nam sčasoma postaja jasno, kakšni ti liki so, kaj jih žene, kaj jih muči.

Osrednja in na zanimiv način vzporedna lika sta novopečeni terapevt Ian, nekdanji duhovnik, in njegov “pacient” John, ki ima po ženini smrti težave s spanjem. McPherson nas z nekaj spretnimi dialoškimi potezami takoj pritegne v mučen proces Johnovega zdravljenja: kar se je čisto na začetku zdelo kot sočutje vzbujajoč primer ekstremno žalujočega vdovca, ki ne more več živeti v lastni hiši, odkar je tam videl ženinega duha, se

postopoma razkriva v drugačni luči, skupaj z Johnom preživljamo ves njegov mali pekel. V nekaj seansah se razkrije, da namesto žalosti ob ženini smrti občuti krivdo in kesanje ob spoznanju, da je življenje preživel z napačno žensko in je bil zaradi vedno globljega nerazumevanja med njima ter posledičnega pomanjkanja komunikacije morda celo dejansko, nekako posredno, sokriv za njeno smrt v prometni nesreči.

Z dvema prizoroma, v katerih spremljamo Ianovo zgodbo, McPherson subtilno nakaže vzporednost obeh likov: kar je pri enem nerazčiščena travma, drugi pred gledalčevimi očmi izživi. Ian je nekdanji duhovnik, ki je očitno (za razliko od Johna) pravočasno spoznal, da se je odločil napačno, in je naredil premik, postal terapevt, se spečal z Neaso, imel z njo otroka, a ker ga to ne osrečuje povsem, z njo prekine (česar John ni naredil). Ko ga vidimo naslednjič, poskuša osamljenost zdraviti tako, da se zateče k prostitutu, pri čemer – tako kot John ob svoji katastrofalni in ponižujoči epizodi v bordelu – spozna, da tudi to ni pravi izhod.

Luka Martin Škof je to subtilno besedilo postavil z velikim občutkom za igralce, hkrati pa se je oprl na zelo obstranski element irealnega v besedilu, s čimer je v predstavo vnesel nekatere simbolne elemente, ki služijo kot svojevrsten klicaj ter hkrati opominjajo na zgolj gledališkost vsega tega, kar prinaša svojevrstno olajšanje. Nekateri elementi se tako približujejo skoraj burleski (posamezni glasbeni akcenti, stilizirani nemi prizori v ozadju med dvema prizoroma), drugi grozljivki (ob primerni zvočni podlagi se kot v pravi grozljivki zdrznemo, ko John pripoveduje o prikazovanju mrtve žene), tretji razbijajo iluzijo (scenografija Mihe Knifca, ki kontrastira surovemu naturalizmu bedne Ianove pisarne s sijočimi maketami reprezentančnih stavb, ki se jih vidi skozi okno), četrti samo majejo naše nivoje percepcije (maketa bolnišnice, ki jo John nenehno prinaša s sabo, nekaj pomenljivih pogledov in replik naravnost v publiko).

Glavni adut predstave so igralci, zlasti skrajno natančno oblikovana vloga Borisa Ostana. Skoraj mučno je opazovati, kako se bori sam s sabo, vsaka replika, vsak pogled, vsak njegov ponavljajoči se "a veste", ki ga navrže Ianu, je neskončno pomenljiv in izgovorjen v neštetih ni-ansah. Enako pomenljiv kot dialog z besedami je dialog s pogledi, ko pričakujoč išče na obrazu sogovornika razumevanje, pravi odnos. Pri tem mu Matej Puc parira z nehvaležno vlogo poslušalca, v kateri pa je izraženo prav vse: njegova negotovost, ali ravna prav, nejevera ob nekaterih podrobnostih pacientove izpovedi, zadrega, slabo prikrit obup zaradi izpraznjenosti floskul, h katerim se je primoran zateči ob poskusu tolažbe; v čisto drugačni zadregi je v razčiščevalnem prepiru z Neaso in pozneje ob srečanju s prostitutom, kjer razkrije nerealizirano željo po človeški

toplini. Tudi Jana Zupančič (namesto Ive Kranjc) natančno in z občutkom izriše obup Nease ob spoznanju, da se njena iluzija o srečnem družinskem življenju vedno bolj izmika (izvrstna je v detajlu, ko po nerodnosti prizna nepomembno ljubezensko afero, zavedajoč se, da si je s tem sama uničila še zadnje možnosti za spravo). Odličen je tudi Domen Valič v prepričljivi epizodi, v kateri stvarno, brez sentimentalnosti priključuje pred oči vso bedo in pretresljivi skrajni pragmatizem fanta, ki se je primoran prostituirati za golo preživetje.

Poleg tega da uživamo v vsakem trenutku odlične igre, smo do dna pretreseni zaradi stisk, ki jih doživljajo ljudje okrog nas. Spoznanje, da se pod fasado sočloveka morda skrivajo taki svetovi, je dosti bolj provokativno kot spoznanje o mehnični izpraznjenosti in egocentričnosti Marberjevih junakov; prvo nas namreč sili v komunikacijo, medtem ko drugo vnaprej sporoča, da je komunikacija nesmiselna. Vsekakor izredno dragocena predstava, ki presune s skoraj čehovsko zvenečimi uvidi v majhnost, jalovost, ničevost, a hkrati poetičnost vsakič znova povsem enkratnega človekovega bivanja v tem univerzumu.

**24. november 2010, Mala Drama, SNG Drama – Ulrike Syha: *Zasebno življenje* (ogled ponovitve; premiera je bila 29. januarja 2010).**

S čisto drugačnega vidika obravnava odnose med sodobnimi ljudmi nemška dramatičarka Ulrike Syha v duhoviti, večinoma zabavni, na trenutke sicer tudi skoraj resni, a nepretenciozni igri *Zasebno življenje*, ki sem si jo uspela ogledati šele z veliko zamudo. O predstavi sem slišala same dobre odzive, zadnje priznanje pa je dobila na Borštnikovem srečanju, kjer je prejela nagrado za režijo in igralca.

Glavni kvaliteti Syhine drame sta zanimiv dramaturški princip in iskriava karakterizacija prav vseh oseb, kar v srečni kombinaciji nudi zabaven vpogled v stanje odnosov med spoloma v sodobni družbi. In to stanje ni ravno najbolj rožnato, kaj šele romantično: bodoči partnerji se (tudi pri njej) srečujejo povsem po naključju, tudi do prvega seksa očitno pride prej ko ne po naključju in v močnem alkoholnem opoju, ta totalna neobveznost pa kot da šele omogoči nastanek bolj sproščenega teritorija, na katerem se lahko dva začneta dejansko spoznavati kot človeka, se družiti in pogovarjati ter pravzaprav nepričakovano pripravljati teren za tisti odnos, ki mu bolj klasično lahko rečemo ljubezen, ali, če je to prehudo in zaradi potencialne zavezujočnosti že preveč ogrožujoče, vsaj navezanost/toleranca/zanimanje/odprtost za sočloveka.

Syhino besedilo je razvejana, s *flashbacki* in raznimi komentarji podprta pripoved o tem, kako je prišlo do razburljive začetne situacije, ko se Lutz, ki se na začetku odločno deklarira za nezanimivega človeka, ki ga zasebno življenje absolutno ne zanima, znajde nezavesten v snegu, potem ko ga v prepričanju, da je vlomilec, na tla pobije bodoči tast ... Po tem zabavnem prologu začneta oba glavna protagonista, Lutz in Karla, izmenjaje pripovedovati zgodbo o postopnem razvoju njunega "zasebnega življenja", ki je po principu filmske dramaturgije razvrščeno v zabavno kronologijo neke ljubezni. Ob tem Syha naniza vrsto zabavnih epizod z izredno plastičnimi stranskimi osebami in vpogledi v druge usode, ki si jih lahko predstavljamo enako živo, čeprav jih ugledamo le za hip. Da ne bi bilo vse preveč lahkotno, Syha nadrobi nekaj streznjujočih drobcev, ki to intimno sliko umestijo v širši kontekst; zlasti v obliki Lutzovih pikrih observacij o siceršnjem stanju v družbi. Najbolj povedne (in simpatične) so njegove zaključne ugotovitve; kljub temu da "[l]judje, nekje skriti, čepijo, sami, priklopljeni na mrežo, z modernistično vero v napredek, vsi v upanju, da se bojo stvari spremenile, nekega dne", čaka, da bojo "stvari lahko krenile po svoji naravni poti, neusmiljeno, brez milosti" – da bo lahko zaživel svoje zasebno življenje, čeprav o njem še vedno nerad govori ...

Nič čudnega, da je predstava uspešnica, tudi seveda zaradi odlične igre Uroša Fürsta, ki v osnovno linijo Lutzovega obvladaškega pristopa tipa zgodnjih srednjih let imenitno poseje drobce, ki postopoma prerastejo v resnejše čustvo; Barbare Cerar, ki svojo fiksacijo na jalovo zvezo z nekdanjim mentorjem z vedno večjimi prebliski topline in nezavedne zaljubljenosti preusmeri na Lutza; Branko Šturbej, ki iz tega mentorja naredi čudovit primerek do skrajnosti vase zaverovanega blaziranega akademika (in ob tem odigra še tri miniature); Nina Valič z odličnimi variacijami v štirih vlogah (od pokroviteljske starejše tajnice do neizživete provincialne natakariče), enako Saša Tabaković (od simpatično mediteransko zrelaksiranega Lutzovega prijatelja do neizživete provincialnega kuharja) in Andrej Nahtigal (sprevodnik in tipično "zateženi" Karlin oče, za duhovito spremembo še vedno zelo aktiven osemindesetletnik). Za spretno prehode med vsemi prizori in menjave oseb je poskrbela "nevidna" režija Ivane Djilas – metjejsko izvrstna in v tej izvrstnosti po pravici nevidna.

Po naključju sem torej novembra gledala nekaj predstav, ki so se mi potem za nazaj lepo zaokrožile v celoto. Bera teh štirih vpogledov v intimo je, če že ne povedna, vsaj zanimiva in bi lahko na njeni podlagi vzpostavila razne teze: od tega, da je produkcija malih odrov marsikdaj dosti bolj vznemirljiva kot veliki teksti, do tega, da je še posebej plodno, kadar se predstava skozi to ožjo optiko dotakne širšega konteksta – in gledalcev.