

Vesna Jurca Tadel

Prek de Sada do pravljice

25. januarja 2008, SNG Drama Maribor – Eugène Ionesco: *Nosorogi* (gostovanje v Cankarjevem domu)

Zelo težko se lotevam opisa te predstave – preprosto imam težavo z ugotavljanjem, kaj si o njej mislim. Pustila me je namreč popolnoma nedotaknjeno in to že ni dobro znamenje – iz gledališča se pač nočem vračati neprizadeta (morda je vsaj delno kriva za gledališke predstave povsem neprimerna srednja dvorana Cankarjevega doma z izrazito slabo akustiko?).

Kaj je bilo torej narobe? Na prvi pogled nič kaj dosti. *Nosorogi* so bili leta 1960 napisani kot povsem konkretna “protinacistična igra”, saj sam avtor pravi, da je pognala iz “gnusa nad tem, da so njegovi prijatelji počasi sprejemali nacistični režim in miselnost”. A Ionescova – še danes – duhovita in neprizanesljiva slika podleganja množični ideologiji je hkrati tako splošna, da se v njej lahko pokaže odsev katere koli druge ideologije ali množične hysterije. Tako se tudi Ionesco spominja uprizoritev v raznih državah: “V Moskvi so hoteli, da besedilo popravim in jim zagotovim, da gre za obravnavanje nacizma in ne ruskega totalitarizma. V Buenos Airesu je vojaško vodstvo menilo, da v igri napadam njihov peronizem, v Angliji pa so mi očitali, da sem malomeščan.”

Vsaka družba lahko v *Nosorogih* v vsakem trenutku najde kaj, na kar lahko naveže postopno spreminjanje družbene usmeritve, srhljivo v svoji samoumevnosti in nepovrnljivosti. Da pa besedilo še zdaleč ni didaktično ali deklarativno (kot bi zaradi jasnosti “namena” lahko bilo), je zasluga unikatnega Ionescovega sloga, zlasti pa dveh elementov: njegovega specifičnega jezika (ki tu sicer ne dosega stopnje absurdnosti, kakršno poznamo iz bolj razvpite *Plešaste pevke* ali *Učne ure*) in pa občutka irealnosti, ki je seveda posledica kopičenja do grotesknosti in neverjetnosti prignanih vsakdanjih situacij.

Ta spolzka metaforičnost pa je seveda zvita past za ustvarjalce predstave, saj se kaj lahko zgodi, da zdrsnejo v preveliko banalnost (s površinskimi aktualizacijami) ali pa zaidejo v preveliko abstraktnost. Zdi se mi, da se je pri mariborski predstavi verjetno zgodilo drugo: očitno se Taufer zanalašč ni hotel opredeliti in s čimer koli namigniti, s čim se *Nosorogi* navezujejo na današnjega gledalca, zato je uprizoritev nekako nenavadno “korektna” in “abstraktna” hkrati. Namesto večplastnosti zgodbe, ki je, kot pravi Taufer v gledališkem listu, “hkrati mitološka in sodobna”, prinese uprizoritev skoraj zaprašeno enopomenskost.

Pri tej “objektivnosti” spolzi mimo priložnost za večje komične poudarke, ki jih v Ionescovem brezsravnem poigravanju z jezikom in v gladko sodobnem prevodu Primoža Viteza mrgoli: taka zamujena priložnost je npr. preveč brezkrvni in premalo precizno poantirani prizor hkratnega dialoga med starim gospodom (Bojan Marošević) in logikom (Davor Herga) na eni strani ter glavnim junakom Bérengerjem (Vlado Novak) in njegovim prijateljem Jeanom (Tadej Toš) na drugi ali logikovo dokazovanje nemogućnosti klasifikacije nosorogov. A to niti ni tako pomembno, pa čeprav je smeh ob gledanju Ionescovih iger bistven element – to je namreč tisti smeh (o tem na dolgo razglablja Jure Gantar v gledališkem listu), ki se rodi kot znamenje odpora, kot podlaga za to, da se zamislimo.

Še pomembneje je, da je zamujena tudi priložnost za to, da bi gledalca ob kopičenju nosorogov na odru skupaj z Bérengerjem začel spreletavati srh. A “nosorogi” se žal zares kopičijo samo na odru oziroma celo za njim (Taufer jih drži zunaj gledalčevega pogleda, v zadnjem dejanju pa prodrejo na oder le prek TV-ekrana), medtem ko nevarnost njihovega brezobzirnega zamaha ostane varno onkraj rampe in gledalcev ne doseže. V nekaterih prizorih je opaziti pomanjkanje ritma (zlasti v prvem), povsem v zraku pa ostane tudi (sicer tudi pri Ionescu čisto shematična) ljubezenska epizoda med Daisy (Ksenija Mišić) in Bérengerjem.

Predstava je sicer zelo čista, predvsem v likovni podobi (elegantne prostorske rešitve Branka Hojnika in natančna luč Pascala Mérata), pa tudi v nekaterih drugih rešitvah – npr. v dovršeni postopni spremembi (koreografija Valentina Turcu) Jeana v nosoroga. To pa je tudi vse. In tako so *Nosorogi* še ena v nizu predstav Vita Tauferja, v katerih je njegov podpis precej neprepoznaven – predstava, ki vse prehitro zdrsne v pozabo, namesto da bi dala misliti. V spominu ostane le kot še ena priložnost za občudovanje igralskega perfekcionizma Vlada Novaka, ki kot sivi, brezbarvni in s prav nobenim predikatom glavnega junaka okrašeni slehernik naravnost blesti – prav v vsakem pogledu, gesti, besedi in premiku.

9. februarja 2008, Mala drama – SNG Drama Ljubljana – Yukio Mishima: *Markiza de Sade*

Mishima v svoji spremni besedi k *Markizi de Sade* nadvse natančno in eksaktno opiše tako vzgib za nastanek te drame kot prikaz njenih protagonistk. V tej izrazito statični salonski tridejanki, ki se dogaja v razponu 18 let, je želel raziskati, kaj je gnalo ženo razvpitega de Sada, markizo Renée de Sade, da mu je zvesto stala ob strani vsa dolga leta, ko je bil v zaporu, tisti hip, ko je bil dokončno izpuščen, pa je odšla v samostan. Pri tem jo je obdal z “nosilkami” splošnih, tipičnih in med sabo kontrastnih lastnosti – tu so markizina mama grofica de Montreuil, predstavnica zdravega razuma in splošno sprejetih moralnih norm; markizina mlajša sestra Anne, predstavnica frivolnega konformizma in hkrati zastopnica “preživetvenega nagona”; svetniška baronica de Simiane, zastopnica pobožnosti in blagohotnega odpuščanja; grešna grofica de Saint-Fond, zastopnica mesenega poželenja in nekakšen markizov ženski antipod; ter družbeni antipod vseh skupaj, služkinja Charlotte, katere družbeni položaj se na koncu, ob revoluciji, postavi na glavo.

Mishimov tekst vsebuje veliko nastavkov za razne odvode, a na koncu se ne odloči za nobenega. Namesto tega šest žensk nepredušno zapre v klavstrofobične dialoge razčiščevanja in jukstapoziranja nespojljivih nazorov, načel, izhodišč, moralnih usmeritev, pa tudi čustvovanj; to se zgošča v vedno bolj samozadostno pojasnjevanje zmeraj istega, ki pa vendar toliko kot o teh šestih ženskah pove tudi o odsotnem de Sadu in o splošnem stanju duha takratne družbe. Na koncu, kljub Renéejinemu zaklinjanju glede upravičenosti svoje zvestobe in posebne “čistosti” njenega moža, njena odločitev ostaja enako enigmatična. To, da se je zaradi moževe povesti o Justine, v kateri je prepoznala opis same sebe, odločila umakniti iz posvetnega dogajanja, po vseh letih žrtvovanja pomeni premajhen vzgib, da bi pojasnil njeno prejšnjo pripravljenost odpuščati primerljive “grehe” (če ne še hujše, kot je ta?). In na tej točki je dokončno jasno, da Mishimi seveda ne gre za psihološko verjetnost, ampak za seciranje in analiziranje različnih možnih verzij iste zgodbe.

Seveda ne moremo spregledati dejstva, da je bil tekst napisan leta 1965, v času splošne rehabilitacije de Sada in njegovih del, ki mu je odvzela žig sprevrženega amoralneža in ga vzpostavila kot spoštovanja vrednega intelektualca, kompleksno osebnost, filozofa itn.; vendar Mishimova osvetlitev drobcev njegovega početja skozi žensko optiko ne prinaša nič kaj dosti več kot to. Razne zanimive zametke, celo poante, je pustil neraziskane in neobdelane: npr. končno postavitev “moralnega reda” na glavo (ko se

markiza de Montreuil namerava zateči k zetu po pomoč) ali odgovor na zanimivo vprašanje, ali je ljubezen zares najmočnejša v odsotnosti.

Podobno nedorečeno in v nekaterih elementih izrazito redundantno izzveni postavitve Ivica Buljana. Na neki način je predstava sicer ekskvizitna, tako rekoč butična, domišljena v podrobnostih: takšna je glasba, twinpeakovsko skrivnostno melanholična (Mitja Vrhovnik Smrekar), takšna je scenografija, ki zanimivo redefinira prostor Male drame (Siniša Ilić), takšni so duhovito poantirani in detajlirani kostumi (Ana Savić Gecan), takšni so kot iz drugega sveta in časa privlečeni zapeti in odplesani vložki (koreograf Matija Ferlin). Vendar je hkrati tudi povsem hermetičen in samozadosten dogodek, kot celota prazna forma, ki na koncu ne prinese kaj dosti – razen užitka ob igralskih kreacijah nekaterih nastopajočih in hkratnega vljudnega zatiskanja oči pred lapsusi drugih.

Videti je, da se je Buljan preprosto izgubil v detajlih, tudi v besedilu in prevodu (v katerem so bile opazne nerodnosti, ki so bile še bolj moteče zaradi občasnega netočnega igralskega podajanja nekaterih). Osnovna režijska domislica je sicer zanimiva in speljana s svojevrstno (a)logiko – zasedba vlog se namreč v vsakem dejanju zamenja. A čeprav je sprva mikavno poskušati najti logiko te različne zasedbe vlog predvsem v razvoju likov, se to pri vsaki posebej v kateri izmed točk sesuje; in na koncu lahko ugotovimo le, da je bila dejansko vsaka izmed igralk (Milena Zupančič, Iva Zupančič, Veronika Drolc, Petra Govc, Polona Vetric in Vanja Plut) za vsako izmed dodeljenih vlog zares idealna.

Dejstvo, da je na začetku drugega in tretjega dejanja (v provokativno brezosebni in skoraj nagajivi interpretaciji Vanje Plut) režiser dodal odlomka iz de Sadovega romana (ki doslej ni bil preveden v slovenščino) *120 dni Gomore*, ki zelo nazorno prikažeta domet njegovih vsakršnih fantazij, in oba videoposnetka Marka Mandića, ki se v foajeju vrtita med odmoroma in v za povprečnega gledalca komaj še sprejemljivi obliki to tudi vsaj delno prikažeta v praksi, pa daje misliti, da je morda Buljan vseeno želel provocirati – vendar mu to z golo formo pač ni uspelo.

17. februarja 2008, Burgtheater, Dunaj – Elfriede Jelinek: *Babilon* (gostovanje v Cankarjevem domu)

Elfriede Jelinek ne poznam prav dobro. Edino njeno delo, ki sem ga doslej videla, so bile *Drame princes*, za nekatere kulturna predstava kranjskega gledališča, zame pač ne (o tem sem že na dolgo pisala, zato tega tu ne bom ponavljala). Glede na promocijsko gradivo Cankarjevega doma me je sicer

malo zaskrbelo, da bo to še ena tistih izvoznih ali tako imenovanih festivalskih predstav, ki zlorabijo kako "kurantno" temo in nanjo navesijo par atraktivnih spektakelskih fint; skrbelo me je, da bodo na ta način zlorabljeni zločini iz iraške vojne. Vendar pa je bilo iz citiranih kritičskih odzivov hkrati čutiti nekakšno nemoč glede tega, kako predstavo sploh opisati.

Zdaj to razumem. Pozneje (ob pogovoru z režiserjem po predstavi) se mi je potrdila slutnja, da je predstava izrazito avtorska interpretacija teksta Jelinekove: *Babilon* namreč ni klasično dramsko besedilo, v njem ni niti oseb niti razdelitve replik po osebah. Vse to – kaj in kdaj in kdo bo rekel, kaj, kdaj, kdo in kako bo počel na odru ter kako so teme in prizori med sabo sploh povezani – je Stemannova avtorska režiserska invencija. In tako je iz gostega besedila, polnega aluzij, citatov, asociacij itn., oblikoval neprizanesljivo, na trenutke apokaliptično fresko sodobnega sveta. Mojstrsko, z jasno vizijo, kaj vse želi povedati – ne enega samega sporočila, ampak brutalno šokanten niz prizorov, ki govorijo vsak zase. In o čem? Lažje vprašanje bi bilo, o čem ne. Predvsem pa o vsakršnem onesnaženju sveta, o inflaciji jezika in slik.

Občinstvo v predstavo zdrzne skoraj neopazno. Še pri prižganih lučeh isti brezosebni in vljudni glas, ki opozarja, da je treba ugasniti mobilne in da nam hkrati Vodafone želi prijeten dramski večer (to je pravzaprav že eden zvijačnih in absurdnih paradoksov sodobnega sveta), nadaljuje z branjem besedila, ki takoj da vedeti, da bomo odslej hodili po robu: po robu jezika, po robu okusa, po robu možnega, po robu sprejemljivega, po robu vsakdanjega. In na tem principu spajanja nemogočih in sicer nespojljivih kontrastov Stemann gradi celotno predstavo, v kateri se prepleta nekaj "leitmotivov". Prvi se dotika ravni intimne; v parodiranih prizorih iz "toplega avstrijskega doma" je do skrajnosti prignan polaščevalski odnos matere do sina; drugi (morda tako ali drugače odvisen od prvega) razgalja medijsko manipuliranje s prizori iz vojne; tretji se poigrava z našo percepcijo nasilja; četrti z bernhardovsko neusmiljenostjo preizprašuje bistvo avstrijskosti ... To prepletanje formalno podkrepi s ponavljanjem nekaterih replik in situacij, od katerih je gotovo najznačilnejše nekakšno pojasnilo/komentar, ki ga nastopajoči navržejo ob najrazličnejših priložnostih: "Mislili smo, da bo videti zabavno" (to je bila, če se prav spomnim, med drugim glavna obrambna replika ene izmed vojakinj, ki so mučile v Abu Grajbu).

Stemannov gledališki jezik je eklektičen in kakofoničen. Besede Jelinekove zdaj razume dobesedno (na odru dejansko uprizori Apolonov preizkus satira Marsijasa), zdaj jih zavije v metafore, zdaj jih pritira do absurda, zdaj jih kontrapunktira. Najgloblje (vsaj vame) zavrti, kadar grozo podlaga s humorjem, saj s tem najbolj razgali to, kako se da

manipulirati s človekom v današnjem svetu. Stemann nas namreč nenehno vodi po situacijah, ki se jim od groze smejimo, hkrati pa prinaša grozljivo spoznanje, da so stvari v današnjem svetu resnične samo, če jih prikažejo mediji. Vsi prizori so nabiti s pomenom in polni bridke ironije, na trenutke satire. Na primer: trije vojaki, katerih trupla so sežgana visela z mostu v Faludži, gledalce z nasmehom na obrazu in naivno dobrovoljno prosijo, naj jih fotografirajo – saj imamo mi gledalci do tega vso pravico, ne? Vojne žrtve so menda ja legitimna topovska hrana umetnosti? Ali prizor, v katerem v ozadju odra kot na TV-ekranu potekajo stilizirani prizori mučenja, lik na odru, ki to opazuje, pa veselo ugotovi, da se da te mučne prizore zelo preprosto prekiniti z dvojnim klikom – in to spoznanje dobrodušno sporoči občinstvu. Ali prizor, v katerem se ljubke žabice (lutke) sprašujejo, ali bomo (gledalci) zdržali do konca. Ali ko dva talibana na nežno pop melodijo odpojeta obljube raja, v ozadju pa se na platnu vrti njuna vizija igrice z devicami, ki ju čakajo po samožrtvovanju ...

Na trenutke se zazdi, da je Stemann hotel povedati skoraj preveč; čeprav morda potem grozljiva podoba današnjega sveta ne bi bila tako popolna (ali vsaj malo manj črna), kot je. Ali, kot je bilo slišati v pogovoru z režiserjem po predstavi: mogoče pa se nam prav zaradi te kataklizmičnosti potem naše vsakdanje življenje zazdi prav lepo rožnato. Nekakšna katarza torej? Bomo naslednjič, ko nas bo od zatiskanja oči pred resnico ločil le preprost dvojni klik, po katerem se lahko delamo, da vseh grozot nismo videli, malo pomislili? Ali pa je naš imunski sistem zdaj že dovolj utrjen?

Jelinekova z enako vehemenco in energijo kot nekoč Bernhard nadaljuje neprizanesljivo šibanje svojih rojakov – in zanimivo je, da je to znal tako inventivno pokazati tuj, nemški režiser s kar nekaj tujimi gosti (nemškimi, japonskimi). Enako nesramen, kot je ona do Avstrijcev in avstrijskosti, je tudi do nje: na koncu enega izmed igralcev našemi z lasuljo z njeno prepoznavno pričesko in mu da prebrati govor ob podelitvi Nobelove nagrade ... Stemann je v vsaki podrobnosti in do konca duhovit in oster kot britev. Burgtheater, po tradiciji sicer eno najstarejših evropskih gledališč, pa je pokazal, da še zdaleč ni okostenel nacionalni mastodont, ampak še kako živo in relevantno gledališče.

21. februar 2008, Prešernovo gledališče Kranj – Ela Peroci/Desa Muck: *Muca Copatarica*

Zdaj pa nekaj čisto drugega. Kakor rada hodim gledat predstave za otroke – že zato, ker so otroci zares tako neznansko hvaležno občinstvo –

si ne morem kaj, da jih ne bi vsaj malo opazovala tudi s stališča t. i. profesionalne deformacije. In zato si tudi ne morem kaj, da ne bi zdajle izkoristila priložnosti in na hitro natresla nekaj svojih zapažanj in frustracij iz svoje približno osemletne kariere gledanja otroških predstav (najprej s prvo, zdaj po večini le še z drugo hčerko).

Zelo pogosto se mi zgodi, da se na skrivaj (da le ne bi kaj vplivala na mnenje ene ali druge spremljevalke) zelo zelo jezim na ustvarjalce teh predstav. Dostikrat se mi namreč zazdi, da svoje malo ciljno občinstvo preprosto podcenjujejo. In da se morda – lahko da prav zato, ker je tako hvaležno, da se spontano in neženirano odziva na prav vsako podrobnost (tudi zelo neumno in “na prvo žogo”) – prehitro zadovolji z manj zahtevnimi rešitvami. Ena izmed stvari, ki me najbolj bodejo v oči, je očitno pomanjkanje osnovne dramske strukture večine otroških predstav, t. i. Freytagovega trikotnika, ki bi, prepričana sem, tudi tako majhnim gledalcem olajšalo spremljanje dogajanja na odru. Je mogoče kaj narobe s tole nadvse preprosto strukturo: uvod, zaplet, vrh, razplet, (srečen) konec? In jasna opredelitev glavnega junaka?

Namesto tega pa se dostikrat zgodi, da se zgodba že kmalu po začetku kar nekako razveji na razne podzgodbe, izmed katerih nobena ni speljana do konca. Junaki kar hodijo, blodijo, naletavajo na kake (dostikrat za lase privlečene) prigode, vse skupaj pa se konča kar naenkrat, poljubno, brez prave poante. In če se vmes še malo zapoje in zapeše, potem je pa zadeva sploh že vnaprej rešena, kajne, saj grejo otrokom melodije hitro v uho, poleg tega pa seveda še zelo radi ploskajo v ritmu? Da ne govorim o tem, da včasih naletim tudi na kake povsem nepotrebne dodane mrakobnosti in (kvazi)uporniškosti (pa nisem takšna mama, ki misli, da je treba otrokom svet slikati samo v rožnatih barvah, pač pa mislim, da replike, s katerimi se verjetno želi doseči občutek sodobnosti – o brezveznosti, nepotrebnosti ali premajhnem razumevanju staršev, šole itn. ... enostavno padejo v prazno, saj vsaj predšolski otroci pač še ne vejo, kaj bi z njimi počeli ...).

Zanalašč pretiravam, vendar mislim, da ne prav dosti. *Muco copatarico* sem se tako odpravila gledat v Kranj s skoraj petletno hčerko z najboljšim namenom, da se mi bo predstava zdela super – glede na celotno ekipo ustvarjalcev (dramatizacija in “naslovna vloga” Desa Muck, režija Katja Pegan) bi morala biti uprizoritev zagotovljen uspeh. Malo me je sicer skrbelo, da je v predlogi premalo “štofa”, in me je zato toliko bolj zanimalo, kaj vse so si ustvarjalci dodatnega izmislili, zlasti glede na to, da naj bi bila predstava musical.

No, izkazalo se je, da ne kaj dosti. Na začetku je dodan en dan, ko se otroci skrivajo in lovijo ter zapojejo pesmico o tem, kako so zaspani; ko

grejo iskat muco in hodijo po gozdu, je dodano srečanje z zajcem, ki jim pokaže pot do nje, in zapojejo pesmico zato, da jih ne bi bilo strah; malo je razširjen lik Tonke ... Sama Muca pa je bila povsem brezbarvno interpretirana (v sicer super kostumu s pravim mahljajočim repom!) – ni bila ne stroga ne prijazna, saj je govorila v čudno odmaknjenem slogu. Vse priložnosti za dodatne “dramske vozle” so nečisto izpeljane – kot npr. epizoda z Bobkom, ki mu na koncu Muca najprej noče dati copat, potem pa si vseeno premisli. Še celo to je izpuščeno, kakšne copate si vsak otrok želi – to je ne nazadnje priložnost za neposreden stik z občinstvom, ki pa ga ni bilo.

In ko so na koncu spet zapeli pesmico o preganjanju strahu, sem se, kot že tolikokrat pri predstavah za otroke, počutila povsem opeharjeno. To, da otroci ploskajo v ritmu, še ne pomeni, da si ne bi zaslužili večjega truda.