

Vesna Jurca Tadel

Od čustev do čustev

18. marca 2008, Riško narodno gledališče – Vladimir Sorokin: *Led* (gostovanje Novega riškega gledališča v Cankarjevem domu)

Priznati moram, da romana *Led* nisem brala, čeprav je bil visoko na mojem seznamu vsaj od ene boljših predstav prejšnje sezone, *Ahasverja* v Mali Drami, naprej, saj je njen avtor Sigarev Sorokina navajal kot eno svojih referenc. In ko sem si ga zdaj ob gostovanju Latvijcev hotela izposoditi v knjižnici, ga nisem mogla dobiti! Tako sem šla gledat predstavo oborožena le s površnim poznavanjem kratke vsebine (ki je, takole namerno skrčena, nadvse intrigantna) in polna radovednosti, kaj nam bo z njo želel povedati Alvis Hermanis, trenutno menda eden najuspešnejših latvijskih režiserjev in že več kot deset let tudi umetniški vodja Novega riškega gledališča. *Led*, to nenavadno zmes filozofije in znanstvene fantastike, za katero je izjavil, da je “nevarna knjiga”, je postavil že v treh gledališčih, verzija, ki smo jo videli pri nas, pa naj bi bila najintimnejša.

Res – že sama postavitve predstave na oder srednje dvorane Cankarjevega doma, v kateri so gledalci (sicer jih je bilo le kakih sto) sedeli na tribunah, postavljenih okrog in okrog, je takoj vzbudila občutek posebne intimnosti in stika igralcev z gledalci. Okoli oboda igralne površine na sredini so bili postavljeni stoli, na katerih je večino predstave sedelo vseh štirinajst igralcev z romanom v rokah. Kadar niso bili na odru oziroma kadar niso ravno igrali, so aktivno spremljali dogajanje na odru ali mu sledili v knjigi. Kar smo gledali, ni bila nobena dramatizacija, ampak zelo svojevrstno “ugledališčenje”. Ključ, s katerim je režiser – zdi se, da uspešno – odklenil knjigo, je bil, da nas je vse skupaj pripravil do nekakšnega skupinskega branja, kot pravi tudi podnaslov predstave – “skupinsko branje knjige ob pomoči domišljije v Rigi”. Medtem ko so

igralci, ki so sedeli ob strani, na glas brali posamezne odlomke iz romana, so drugi privzeli katero izmed vlog in prizor potem tudi zaigrali na sredi prostora – v glavnem bolj kot na poseben način stilizirano uresničitev, manjkraj dejansko v obliki konkretnega soočenja s soigralcem in govorjenega dialoga. Režiser je do konca vztrajal pri ohranjanju distance do besedila; to je bilo pri tako nesramežljivo teznem – a le na prvi pogled – delu tako rekoč nujno, saj bi sicer predstava verjetno hitro zdrsnila v neprebavljivo idejno deklarativnost na eni strani ali celo pretirano čustvenost na drugi. Gledališke iluzije ni prav nobene – celoten gledališki aparat je vseskozi razgaljen in razstavljen na posamezne elemente – gledalci pa so na poseben način soudeleženi v tem svojevrstnem ritualu.

Predstava je bila razdeljena na tri dele in za vsakega so igralci med gledalce razdelili ustrezno spremljevalno “gradivo” – albume s fotografijami. V prvem delu so te v bolj realistični maniri prikazovale prizore, ki smo jih sicer spremljali na odru – v kostumih, z masko, na pravih prizoriščih – kot snemalna knjiga filma. To je omogočilo prej omenjeno stiliziranost prikazovanja dogodkov na odru – prizori nasilja in seksa med zvodniki in prostitutkami so bili skoraj koreografirani in s tem postavljeni na drugo raven doživljanja.

A za kaj v romanu/predstavi sploh gre? Prvi del, ki se dogaja v sodobni Rusiji na socialnem robu med kriminalci in prostitutkami, pripoveduje, kako pripadniki posebne sekte med modrookimi plavolasci iščejo svoje “brate in sestre”, in to tako, da jih udarijo po srcu z ledenim kladivom; vstop v bratovščino ledenosrčnikov prinese posamezniku neizmeren in nepopisen občutek (ne)osamljenosti, občutek nekakšne božanske ljubezni in ujemanja z vsemi sobrati in sosestrami. Drugi del se dogaja med drugo svetovno vojno in v zgodbi deklince, ki so jo transportirali v koncentracijsko taborišče, opisuje, kako je nemški oficir v njej prepoznal “sestro”. Tretji pa za nazaj razloži genezo te nenavadne sekte in shematično oriše njen razvoj: led izvira iz tunguškega meteorita in ima moč, da prebudi srca pripadnikov sekte, v katerih so skriti prvotni žarki, ki so nekoč po naključju ustvarili Zemljo. Končni cilj je, da bi s prebuditvijo vseh svojih članov znova vzpostavila ravnovesje v vesolju. Pri tem se zgodba bežno, a pomenljivo dotika različnih obdobij ruske zgodovine od druge svetovne vojne do zdaj, v katerih so se pripadniki ledenosrčnikov priborili pomembne položaje – in to ne glede na režim. Konec, v katerem sektaši v soju isker motornih brusilcev ostrijo svoje meče, ki jih bodo še naprej zabadali v srca v iskanju novih bratov in sester, je povsem odprt in večpomenski.

Režiser niti za hip ni dovolil gledalcu, da bi se prepustil oziroma zadovoljil samo z enopomenskim razumevanjem dogajanja na odru; za to je poskrbel po večini z vnašanjem motečih in kontrastnih elementov. Tako npr. album, ki ga dobimo pred drugim delom, prikaže pretresljivo dekličino pripoved v maniri pornografskega stripa, v fotografijah iz tretjega dela pa prepoznavamo tako rekoč svojo lastno zgodovino, saj prikazujejo prizore iz življenja povprečne družine – od slovesnih družinskih praznovanj do skupinskih razrednih slik itn. Hermanis na razne načine razgalja rojstvo in razvoj neke ideologije in si pri tem ne pomišlja pustiti proste poti morebitnim asociacijam – gledalec se težko ne bi zdrznil ob dejstvu, da se pripadniki sekte rekrutirajo samo iz vrst modro-okih blondincev, in ob tem, da dolgo, dolgo empatično objemanje bratov in sester ob sugestivni glasbi malo spomni na različne otroke cvetja – ali ob tem, da ledenosrčniki pri iskanju svojih pripadnikov brez kakršnih koli zadržkov puščajo za sabo trupla tistih, katerih srca ob udarjanju ledenega kladiva ne zazvenijo prav.

Uprizoritev Sorokinovega *Ledu* je bizarna, a v svojem gledališkem izrazu zelo konsekventna mešanica mistike, čustev in politike. Lahko da se seveda ne strinjamo z ideološkimi implikacijami te predstave, vendar ta čustveno izredno intenzivna in inteligentno vodena predstava mimogrede odpre marsikatero pomembno vprašanje: npr. o bistvu strukture katere koli totalitarne oblasti in njenih posledicah; pa o skritih vzgibih posameznikov, ki se ji uklonijo; o osamljenosti ljudi in manipulaciji oblasti.

Lahko smo bili – če nič drugega – veseli, da smo dobili tako zelo izviran vpogled v sodobno ustvarjalnost latvijskega gledališča.

22. marca 2008, SNG Drama Ljubljana – Andrej Hieng: *Osvajalec*

Hiengovemu *Osvajalcu* se je ob praizvedbi pred skoraj štirimi desetletji očitno posrečilo nekaj zelo redkega: tako močno zadeti žebljico na glavico, da je ta udarec ostal v neizbrisnem spominu tistih, ki so ga takrat videli – tako vsaj lahko razberemo iz večine člankov v gledališkem listu. Očitno je bil *Osvajalec* takrat besedilo, ki je odprlo marsikatero rano in je na en uspešen mah ubilo dve muhi: po eni strani je ob pomoči (v varno geografsko in časovno oddaljenost španske konkviste v Mehiki) zapakirane zgodbe spregovorilo o generacijskem razkolu med slovenskimi narodnoosvobodilnimi "osvajalci" in njihovimi sinovi ter njihovih travmah, po drugi pa je pomenilo metaforo o nesmiselnosti kolonizatorskega polasčevanja na splošno ter o njegovih katastrofalnih posledicah. To je

bila takrat predstava, ki je še dolgo odzvanjala, ne le zaradi politične dražljivosti, ampak tudi zaradi intenzivnih igralskih kreacij, ob katerih je občinstvo – in tudi samega avtorja, kot lahko beremo – spreletaval srh. Predstave, ki se tako natančno in globoko zarežejo v družbeno klimo danega trenutka, vidimo samo vsake toliko časa in so toliko bolj dragocene.

Zato je vznemirljivo že samo to, da se je tega besedila znova lotil režiser Dušan Jovanović, ki je režiral tudi praižvedbo; drugi posladek ob tej novi uprizoritvi pa je, da Radko Polič, ki je takrat igral osvajačevega sina, tokrat nastopa v vlogi velikega osvajalca. A to je le zunanja, dodatna mikavnost predstave. Pomembnejša so seveda vprašanja, s katerimi so se ustvarjalci nujno morali soočiti: kdo je veliki osvajalec, kdo njegov sin, kdo njuni ženski in kdo zavojevano ljudstvo danes; ena izmed prvih, mogoče že skoraj malo profaniranih asociacij, ki se ob branju besedila dandanes porodijo, je seveda podobnost španskega osvajalskega pohoda z vojno v Iraku (druga bi bila lahko morda na nekoliko manjši prostor zožena metafora pollaščevanja oblasti na splošno).

V tem je tudi Jovanović, se zdi, našel nekaj opornih točk ob novem branju. Besedilo je kar precej skrčil, nekatere replike radikaliziral, da bi dosegle večjo poanto – najopaznejša tovrstna intervencija je pač to, da na vprašanje, “kako imenujemo ljudi, kakršen je zdaj naš Baltasar”, ni več odgovor “razbojniki” (pri Hiengu), ampak kar naravnost “teroristi”. Iz tega sledi tudi celotna interpretacija nemočnega, v izhodišču še kako ranljivega in zaradi svoje pasivne pozicije naslednika “velikih” dejanj “velikega” očeta toliko bolj frustriranega Baltasarja, sina osvajalca Felipeja; Marko Mandić jo zastavi z vso potrebno ostrino, v kateri se skriva negotovost izdanega otroka. Os se s sesutja Felipejeve oblasti in z ravni ideologije prestavi bolj na raven intimne. Mandićev Baltasar je tako bolj sin, ki zaman hoče ugajati očetu – in iz niza nenehnega očetovega zavračanja (Felipe mu ne dovoli, da bi šel z njim terjat svojo pravico k novemu podkralju) sledijo vsi njegovi ekscesi. Prizor “verske igre” z Indijanci v drugem dejanju Jovanović zato zastavi kot nekakšen stilizirano ritualiziran prikaz poniževanja iz Abu Grajba, s katerim poudari Baltasarjevo željo, da bi sledil očetovim stopinjam (?). Tako kaže tudi razumeti njegovo dokončno razgaljenje, ko prosi, da bi se tudi on lahko spremenil – in se odloči za brezglavo “teroristično” akcijo, ko se gre maščevati tistim, ki so izdali njegovega očeta. V tako zasnovanem duetu Radko Polič igra Felipeja kot velikega oblastnika, ki pa že od vsega začetka nosi v sebi slutnjo razpoke, ki se na koncu razraste v izgubo vere v prav vse, v imenu česar je nekoč igral boga.

In tako je v tej zgodbi o očetu in sinu manj prostora za domišljenost drugih likov in usod. Predvsem se zdi nekoliko poenostavljen veliki

prizor prepira med Baltasarjem in Caetano – škoda, saj je Maša Derganc z izredno natančnim in pretresljivim prikazom ponosne in ošabne španske plemkinje, katere svet se počasi sesuje v nič, ustvarila eno svojih najvidnejših vlog doslej. Opazna vloga – a tudi premalo izkoriščena – je bila študentka AGRFT Arna Hadžialjević kot Felipejeva indijanska žena Margerita z vidno komaj zadrževano energijo, katere tihi prevzem oblasti proti koncu igre skoraj prehitro zdrsne mimo.

Pravzaprav se zdi, da je v predstavi kar nekaj podobnih momentov, priložnosti za bolj izostreno poantiranje, ki se nekako razgubijo in zvodenijo. Na primer premalo izkoriščena shakespearska norčevskost Pedra (Matija Rozman) in Pabla (Bojan Emeršič); premalo pozornosti je namenjene tudi vzpostavljanju neznosnega ozračja, ki veje iz Hiengovega besedila – neskončnega dolgočasje in posledičnega naraščanja nestrpnosti in drobnih prepirčkov, medtem ko se svet naokoli ruši. Fascinanten okvir temu postopnemu razkroju daje scenografija Mirsada Begića in Branka Hojnika, ki z zlatimi odtenki ohranja blesek Španije in hkrati z abstraktno dekorativnostjo omogoča neskončnost uporabe in pomenov.

Današnji Hiengov *Osvajalec* se je iztekel v popolno malodušje in odsotnost smisla – pa tudi fokusa. Čeprav je jasno, da ne more več tako učinkovito spregovoriti o sodobnosti, pa je druga, metaforična plat njegovega “sporočila” ostala preveč razpršena.

28. marca 2008, Slovensko mladinsko gledališče: *Mlado meso* (po romanu Hervéja Guiberta – ogled ponovitve; premiera je bila 23. novembra)

Nenavadna predstava. Na sredi sem se zavedela, da je to v dveh tednih že druga (po Sorokinovem *Ledu*), ki je narejena na podlagi romana in se sploh ne trudi z dramatizacijo v klasičnem pomenu besede – se pravi s “prevajanjem” proze v dialoge –, ampak ohranja prozni tok pripovedi in se k dialogu zateče le tu in tam. Buljan se “ugledališčenja” kratkega romana sodobnega (sicer že pokojnega) francoskega avtorja loti nekoliko drugače kot latvijski režiser Hermanis: pri njem liki dialoge hkrati govorijo in jih hip zatem že tudi pokomentirajo. Ta nenavadni princip omogoči nenehno vzdrževanje distance likov do celotnega dogajanja in zahteva od odlično uigrane igralske ekipe Slovenskega mladinskega gledališča z mnogimi gosti poseben angažma in slog igre, ki so mu vsi po vrsti kos.

Problem pa nastane drugje. *Mlado meso* na barvit, slikovit, duhovit in rahlo popopran način pripoveduje o trenutku v življenju tipične francoske

vasice enkrat sredi osemdesetih let 20. stoletja s tipičnimi prebivalci in tipičnimi dogodki, ki razburkajo dolgočasni vsakdanjik, ter zlasti tipičnimi odkloni od običajne morale. Tu so liki treh župnikov, izmed katerih se prvi pojavlja le kot duh (Robert Prebil), drugi mora zaradi neprimerne izjave pri prvi maši nečastno pobegniti iz vasice, tretji pa bije neuspešen boj s štirimi neuradnimi vladarji, t. i. tolpo štirih – nasilniškim lastnikom kavarne (Mare Mlačnik), ostudno pekovo ženo (Damjana Černe), nepremagljivo privlačnim pometačem (Uroš Maček) in mizarjem (Željko Hrs). Potem sta tu lastnici drogerije (Janja Majzelj in Neda R. Bric), ki pred vso vasjo skrivata svoje lezbično razmerje; pa slikarjev homoseksualni brat (Matej Recer) z nizom ljubezenskih aferic; pa italijanska priseljenca (Olga Grad in Željko Hrs) s svojo nesrečno zgodbo, nesrečno zaljubljena Grofica (Maruša Geymayer - Oblak) in njen nesojeni lepi ljubimec (Boris Kos), ki si iz Italije pripelje še lepšo ženo (Daša Doberšek); ta potem najprej zbežlja s pometačem, potem pa z vsemi po vrsti ... In tako naprej. Aferice se v glavnem zadržujejo na območju pred sosedi prikritih seksualnih eskapad. Edini večji škandal izbruhne, ko novi župnik oče Billot (Dario Varga) vaščane ozmerja s sodrgo; tolpa štirih to vzame kot direkten napad nase, zato ga poskuša očrniti pri njegovih nadrejenih (oče Jurij – Ivo Godnič), temu pa sledi niz anonimnih pisem, v katerih so razgaljene najhujše skrivnosti vseh vaščanov. Predstava se počasi začne vrteti v krogu in izgublja ritem, saj se ne zgodi nič bistveno novega, pred gledalci se nizajo le vedno nova razkritja precej predvidljivih pikanterij. In kaj se zgodi na koncu? Izkaže se, da je vsa ta anonimna pisma pisal škof oče Jurij.

Šele ko upoštevamo preostali Guibertov opus, se zavemo, da naj bi bilo za vsem tem verjetno nekaj več, vendar iz predstave to ni razvidno. Filmski princip montaže prizorčkov je prve pol ure zelo vznemirljiv in zabaven, potem pa postane povsem predvidljiv in intrigantnost te nenavadne forme se kaj hitro izrabi. Gledalec začne počasi pričakovati nekaj, kar ga bo začelo enako vznemirjati pri vsebini – a tega nekako ne dobi. Nobeden izmed pikantnih odnosov, nobeden izmed nakazanih škandalčkov ne pride v ospredje, nobena izmed možnih zaostritev ni izpeljana bolj zares, vse nekako pride in gre. Res je, da je verjetno v življenju tako, kajne, ampak predstava nekako zapušča občutek, da je bilo zbrano zelo veliko energije, inventivnosti, drobnih prebliskov in zavzetih igralskih kreacij, da o fascinantni glasbi Mitje Vrhovnika Smrekarja ne govorimo, pa tudi nadvse iznajdljiva in verzatilna scenografija (Giulia Bonaldi, Anusc Castiglioni – Buljan s sodelavci sploh rad redefinira prostor), a vse zaman. Predstava ostane v spominu kot vrsta duhovitih situacij, ki

izzvenijo v prazno, kot da bi bile same sebi namen. Ne pomaga niti prehod na drugo prizorišče, na katerem prej prikriti dogodki naenkrat potekajo vsem na oči. V vseh teh drobcih se misel, ki naj bi vse to kontekstualizirala in naredila količkaj relevantno, izgubi.

Predstava me je med gledanjem na trenutke spomnila na Fellinijev *Amarcord*. A bistvena razlika je, da je v tem politično ozadje, ki daje intimnim zgodbicam širši okvir – tu pa preprosto ni ničesar. Guibert malo okrca kler, pokaže, kaj se dogaja za množico štirih sten, to bi bilo pa tudi vse.

1. aprila 2008, Lutkovno gledališče Ljubljana, Luis Sepúlveda - Blažka Müller Pograjc: *Srečna srečka*

Ko sem dan po premieri še enkrat preverila na internetu, sem videla, da so spremenili eno izmed bistvenih informacij – namreč, predstava naj bi bila primerna za otroke, starejše od sedem let. Še pred nekaj dnevi je pisalo, da je namenjena starejšim od pet let, medtem ko so na vabilu prijazno sporočali, da je predstava primerna tudi za tiste gledalce, ki le še redko zaidejo v lutkovno gledališče, torej starejše od deset let. Že iz tega se da slutiti, da se ustvarjalci niso prav zelo natančno odločili, kateremu ciljnemu občinstvu naj bi bila namenjena, in to bije v oči prav vso predstavo. “Očarljiva, smešna in tudi ganljiva zgodba o prijateljstvu”, piše.

Da ne bo pomote – predstava je v vseh elementih ena najboljših v zadnjih letih v tem gledališču: od dinamične režije (Matjaž Pograjc, seveda), odlične originalne glasbe dua Silence, po večini z bluesovskimi poudarki, pa tudi bolj trdega rocka ne manjka, imenitne likovne zasnove (Barbara Stupica in Tomaž Štrucl – prav strašno prepričljive so bile podgane, sestavljene iz pločevinastih odpadkov, z zlobno žarečimi rdečimi očmi; tudi animacija mačk je bila odlična – Brane Vižintin) in z mračno atmosfero umazanega in nevarnega pristanišča nabite scenografije do odličnih igralsko-pevskih prispevkov vseh nastopajočih, ki so razen glavnega mačka Zorbasa Braneta Vižintina zaigrali in zapeli več vlog (Maja Kunšič, Lea Menard, Gašper Malnar, Iztok Lužar, Alenka Pirjevec).

Bistvena pomanjkljivost predstave pa je bil nesporazum glede jezika (lektorica Tatjana Stanič), ki je bil zastavljen izrazito za najstniške gledalce. Tako mrgoli izrazov iz najstniškega – in ne otroškega – slenga, kot so lajf, cvikat, rofkat, safr, frend, bos, špon, itak – vse to so izrazi, ki mlajšim od dvanajst let ne povejo nič. Res je, da to pripomore k barvitosti – banda treh oblastnih mačkov je prav res odlično uigrana –, a se hkrati ne sklada z zelo

enoplastno zgodbico o nenavadnem prijateljstvu oziroma "sorodništvu" med osirotelim galebim mladičkom in tolpo pristaniških mačk.

Skratka, predstava bi bila lahko namenjena ali majhnim otrokom (od pet let naprej): v tem primeru bi morali spremeniti jezik in nekoliko bolj paziti na logiko zgodbe (*deus ex machina* v obliki pesnika pride res zelo na hitro in je za manjše otroke čisto nerazumljiv, zlasti v povezavi s fatalno mačko Bubulino; zanje tudi ne bi bila čisto nujna epizoda, ko tolpa mačkov uide plačilu vstopnine opici tako, da ji zagrozijo, da jo bodo pretepli, itn.); ali pa najstnikom: za te pa bi bilo treba tudi fabulo primerno zaostri, morda tako, kot je nakazano v ekološko ozaveščujočem začetku z ubogo mammo galebko, ki umre zaradi naftnega madeža.

V tej zmedi se tako ne izrazi sporočilo oziroma bistvo, čeprav ga na koncu celo nekajkrat povejo: namreč, da zna leteti le tisti, ki si drzne. Za majhne otroke bi bil verjetno kak drug nauk (npr. da si mora znati prizadevati itn.) lahko še poučnejši.

3. aprila 2008, Mestno gledališče ljubljansko, Anton Pavlovič Čehov: *Tri sestre*

Ugotavljam, da do Čehova ne morem niti poskušati biti objektivna. Vsake uprizoritve katerega koli izmed njegovih besedil se hkrati strašno veselim in bojim – ker so moja pričakovanja pač zelo zelo velika in hkrati nekateri interpretativni momenti že tako trdno določeni, da se le težko sprijaznim s kakim večjim odklonom. V tej sezoni je bila moja potreba po Čehovu že potešena z izvrstnim gostovanjem madžarskih gledališnikov s sodobno-klasično uprizoritvijo *Ivanova*, pa tudi Frielovi enodejanki v Mali Drami, ki Čehova spretno parafrazirata, sta dovolj dober "odvod".

Tri sestre pa so preprosto moj najljubši tekst sploh, zato se vseh uprizoritev, ki sem jih doslej videla, precej natančno spominjam. Najbolj tiste izpred trinajstih let v ljubljanski Drami v režiji Mete Hočevar, ki je bila pravzaprav po režijskem pristopu podobna letošnji madžarski – do popolnosti prignan klasični igralski teater z briljantnimi igralskimi kreacijami in seveda značilno čehovsko atmosfero; potem pa še (v mojih zapisih najbrž že kar prevečkrat omenjene) Lorencijeve novogoriške uprizoritve, katere osnovni režijski domislek – da namreč tri sestre odigrajo tri igralko starejše generacije – je vso predstavo nenehno sprožal nove in nove zanimive pomene ter odpiral nove in nove kontekste.

Na prvi pogled je videti, da se je režiser Boris Kobal odločil za precej radikalen koncept. Ko gledalci pridejo v dvorano, se zagledajo v izpraznjen

oder, ki ima v ospredju (s kričeče rdečim podom) naznačen prostor za igro, na njem nekaj kosov pohištva, vходи v igralni prostor so samo označeni, sicer pa je tako, kot da bi gledali prostor za gledališko vajo, saj je oder razgaljen do obisti, zadaj pa je navlečena vsakršna gledališka krama (scenografija Sanja Jurca Avci). Kostumi so napol historični, sicer pa nekako nanesen skupaj z več vetrov, tako kot je videti nekaj časa po kostumski vaji v gledališču – nekateri so v popolnih kostumih in maskah, drugi imajo samo nekaj pravih elementov, tretji so skoraj v svojih lastnih oblačilih (kostumografka Bjanka Adžić Ursulov). Ko se predstava začne, zaslišimo po zvočniku glas, ki poziva igralce na oder, in ti dejansko začnejo počasi kapljati iz globine odra in se zbirati pred fiktivnim, označenim vhodom na igralno površino, potem pa na migljaj komaj opazne (režiserjeve?) roke z levega portala prestopijo prag med realnostjo in fikcijo ter začnejo igrati.

Ta izhodiščna ideja je seveda zelo močna in takoj vzpostavi ambivalenco prostora in celotnega dogajanja – a bolj pred nami v štirih dejanjih poteka usoda treh sester in njihovih sopotnikov, manj se zdi dosledno izpeljana in izkoriščena in tako ostane na ravni domisleka, ki v interpretacijo celotne zgodbe ne prinese nič bistvenega. Da bi se bolj osmislila, bi moralo biti dogajanja v ozadju bistveno več, tako pa so igralci, namesto da bi sedeli in čakali na nastop v obrekovalnici, nenehno vidni v ozadju odra – to pa pravzaprav nam kot gledalcem ne pomeni prav dosti. Dobro, vmes lahko pomislimo, aha, vsi smo pravzaprav igralci na odru Čehova ali kaj takega ... Pa nas to ne odpelje prav daleč in za dolgo.

Najnovejše *Tri sestre* v Mestnem gledališču ljubljanskem mi bodo ostale v spominu po nekaterih izjemnih igralskih kreacijah, izvrstno uigrani ansambelski igri in nekaj intenzivnih atmosferah (čeprav ne vseh; v četrtem dejanju npr. sploh ni čutiti tiste strašne, komaj vzdržne napetosti zaradi v ozadju potekajočega dvoboja med Tuzenbahom in Soljonijem).

Tako vstajajo pred očmi zlasti preišljeni detajli bolj obrobni likov (čeprav so pri Čehovu te oznake zelo približne): na primer briljantna odrezavost suhoparno stvarnega Marka Simčiča kot Čebutikina; čudovita prostodušna zvestoba po nojevsko skozi ženino nezvestobo prebijajočega se Milana Štefeta kot Mašinega moža; potem brezmejno simpatični in nesrečno zaljubljeni Gaber K. Trseglav kot Tuzenbah; nevarno po pavje stopicajoči Gregor Gruden kot enako in v isto žensko nesrečno zaljubljeni Soljoni; pa Jaka Lah kot Fedotik v duhovitem, neskončno dolgem prizoru poslavljanja v zadnjem dejanju. Med osrednjimi liki učinkuje najbolj domišljeno Tanja Ribič kot najmlajša sestra Irina, natančna, dosledna in pretresljiva v prikazu razvoja svetlega, življenja polnega dekleta, katerega

možnosti in ambicije se iz prizora v prizor radikalno krčijo, in Gregor Čušin kot zelo hitro deziluzionirani brat Andrej, čigar upi in ambicije se sesujejo v prah že takoj po poroki z Natašo.

Nekoliko nejasne pa so nekatere podrobnosti v branju in interpretaciji preostalih likov. Predvsem je opazen bolj površinski odnos med Mašo (Bernarda Oman) in Veršininom (Boris Ostan), ki se zelo hitro vzpostavi kot močna privlačnost; to in pa pomenljivi koketni smeh obeh (sicer zatajevanih in v osnovi nesrečnih) ljubimcev v drugem delu je naredilo iz njiju ne toliko obupana posameznika, ujeta v nesrečen zakon, kot precej običajna in pravzaprav nobenega razumevanja ali sočutja vzbujajoča prežuštnika, ki se pač nista mogla upreti skušnjavi, s tem pa je tragika njune zgodbe seveda precej zmanjšana. Potem je precej radikalizirana Andrejeva žena Nataša (Iva Kranjc), katere sprememba v "zmaja" je po nepotrebnem narejena po večini z zunanjimi sredstvi; njen drugačni odnos do vsega, še posebno tradicije, ki jo predvsem najstarejša sestra Olga (topla in razumevajoča Jette Ostan Vejrup, ki se v zadnjem dejanju prelevi v pijanko ali kaj?!) tako skrbno ohranja, je videti hotèn in skoraj, kot da izvira iz njene zlobe – s tem pa se izgubi tudi vsa subtilnost odzivov drugih, še posebno Olge, na njene izpade. Koliko bolj tragični bi bili nesporazumi, ki jih njeno ravnanje izziva, če se ne bi zavedala, kaj s svojo kruto pragmatičnostjo povzroča, in če bi bila odigrana kot nenamer-no iritirajoča. (Morda pa je to eno pglavitnih sporočil predstave – da so danes medčloveški odnosi nekako manj subtilni ...?)

Zaradi teh nekaj, zdi se, ne povsem osmišljenih detajlov in neizpeljanosti osnovnega, sicer dovolj intrigantnega izhodišča predstave v predstavi oziroma odra na odru, nove *Tri sestre* dosti bolje učinkujejo v posameznih segmentih kot pa v celoti.