

Vesna Jurca Tadel

Magellijeva vrnitev

8. januar 2008, Mala drama, SNG Drama Ljubljana – Harold Pinter: *Vrnitev domov*

Pinter je s svojo *Vrnitvijo domov* kritiko in občinstvo šokiral pred več kot štiridesetimi leti – v Londonu leta 1965 z izvedbo v Royal Court Theatre, za katerega je igro po naročilu tudi napisal, pri nas pa kmalu potem, v sezoni 1967/68, z uprizoritvijo v ljubljanski Mali drami. Pinterjev tekst je v tistem času mnenja razdvajal predvsem zaradi radikalne dekonstrukcije patriarhalne družine, poleg tega je postavil na glavo tradicionalno dožemanje razdelitve vlog med spoloma. Zgodba in vzdušje si s svojo skrivnostno nedorečenostjo in vznemirljivostjo z vso pravico prisluzhita pridevnik “tipično pinterjevska”: v na videz vsakdanji in nič kaj vznemirljivi situaciji se namreč počasi pokažejo razpoke, ki povzročijo, da se slika iz začetka polagoma drobi v koščke, ki jih mora vsak gledalec po svoje sestaviti nazaj – a slika je daleč od originala ...

Vrnitev domov tako prikazuje zatohlo vzdušje doma, ki ga sestavljajo starajoči se Max (Ivo Ban), nekdanji mesar, njegov brat Sam (Janez Hočevnar), šofer limuzine, in odrasla sinova, zvodnik Lenny (Jernej Šugman) in bodoči boksar Joey (Rok Vihar). V to sceno tipične londonske predmestne družine se po šestih letih vrne najstarejši sin Teddy (Uroš Fürst), ki mu je sicer uspel zavidljiv preboj: postal je doktor filozofije v Ameriki. S sabo pripelje ženo Ruth (Polona Juh), doma ju čakajo trije otroci in udobno življenje v kampusu, v katerem je profesor filozofije. Igra, v kateri se v enem večeru, eni noči in enem popoldnevu polagoma zbistrijo odnosi med vsemi (tudi že pokojnimi – mrtva mama je med vrsticami še kako prisotna) družinskimi člani, se izteče v presenetljiv konec: Ruth sprejme ponudbo moževe družine, da ostane pri njej kot ljubica/mati, k družinskemu proračunu pa bo ob pomoči zvodniškega svaka prispevala s prostitucijo.

Kritiki in teoretiki so interpretacijo likov, zlasti povsem – za običajno rezoniranje – kot z drugega planeta padle Ruth, naslanjali na številne modele, od psihoanalitičnega do čisto lingvističnega in sociološkega. Vsak pristop seveda ponuja zanimivo drugačno razumevanje, a dejansko se zdi, da ostaja enigma Ruthinega lika enaka nasmehu Mone Lise. To je bil menda v času nastanka tudi poglavitni očitek Pinterju: da se do svojih junakov na noben način ne opredeli in ostane moralno do konca čisto nepristranski, nedefiniran, enigmatičen. Opredeljevanje prepusti gledalcem in kritikom.

Pri uprizoritvi štirideset let pozneje, ko so se tradicionalne vloge članov družine že nekajkrat premešale, je eno poglavitnih vprašanj, ali ta milo rečeno nenavadni konec še vedno prinaša tak pretres, kot ga je tik pred seksualno revolucijo. In če, ali je torej izhodišče predstave enako? Zdi se, da je režiser Matjaž Zupančič zavzel “pinterjevsko stališče” – in iskanje določnejših odgovorov prepustil nam. Na zunaj je predstava taka, kot da bi se dejansko pisalo leto 1965, a hitro vidimo, da so odnosi med osebami prepoznavni in današnji. Oče, ki izgublja oblast v družini; sin, ki jo poskuša prevzeti; stric, ki je nikoli ni imel in ima značilno podrejeno, skoraj pasjo vlogo; najmlajši sin, psihično še preveč pripet na gnezdo. Srhljivo prazni in vsakdanji dialogi, iz katerih podtonov in seveda znamenitih Pinterjevih zamolkov je razbrati dosti več kot iz izrečenih besed. Očetovo bolj ali manj nemočno bentenje se zaman zaletava v trdni zid samozavestnega Lennyja – ki pa mu ob prvem nepričakovanem srečanju s skrivnostno svakinjo povsem zmanjka tal pod nogami. A ona je zares nekaj posebnega: do zadnjega trenutka zaprta, smehljajoča se enigma, v tej vlogi neprekosljiva mojstrica zatajevanja in preigravanja, privlačna in odbijajoča hkrati. To se seveda le še potencira v vznemirljivem finalu, v katerem si z zavidljivo poslovno hladnostjo izbojuje posebne pravice in pogoje v družini. In se vzpostavi kot prava gospodarica.

Zupančič dosledno ohranja Pinterjevo dvoumnost in igralce skrbno vodi po meji, ki jo določa popolna odsotnost čustev. In prav ta odsotnost čustev je tisto, kar je za gledalce najbolj vznemirljivo in provokativno. Vsaj tistim, ki so se s tem Pinterjevim tekstom srečali prvič, pomeni tako natančno, počasno in do skrajnosti “objektivizirano” postopno razkrivanje starih ter nadvse bizarno tkanje novih odnosov znotraj družine svojevrsten izziv, ko poskušajo razumeti, kaj, zakaj, kako in kdaj se je povsem običajna družinska scena postavila na glavo. Zdi se, kot da bi Zupančič pognal peklenški stroj, ki ga skriva Pinterjev tekst, in se umaknil v ozadje, tudi sam brez opredelitve, kaj, kako, kdaj in zakaj ga bo razneslo – ter prepustil vsakemu gledalcu, da se pozneje spopade s posledicami eksplozije.

Čeprav so se prav v zadnjih štiridesetih letih vloge spolov in članov v družini bistveno in radikalno spreminjale in se še spreminjajo, se zdi, da ostaja nelagodje, ki ga sproža Ruthina odločitev, enako intenzivno in nerazumljivo in da je neodvisno od trenutnega modela družine. Iz njega dejansko štrlijo arhetipske dvojne podobe ženske kot matere/cipe in moškega kot poglavarja/otroka, ki se v drami spretno sukajo okoli svoje osi. Predstava bo vsekakor ostala v spominu kot posebna črna luknja, z izjemnimi igralskimi dosežki prav vseh.

* * *

10. januar 2008, SNG Nova Gorica – Maksim Gorki: *Letoviščarji*

Po dolgem času (pravzaprav po odličnih *Treh sestrah* v režiji Jerneja Lorencija, ki jih imam še vedno v spominu kot eno najvznemirljivejših in hkrati zadovoljujočih uprizoritev Čehova in se k njim vedno znova vračam kot relevantni referenci) spet predstava, v kateri se je izkazal ves umetniški potencial novogoriškega gledališča. *Letoviščarji* na prvi pogled celo spominjajo na drame Čehova, a samo na prvega – pri branju so se mi sicer zdeli bolj kot precej neroden in neposrečen poskus imitacije: podobni so nekakšno “pretakanje” junakov, odsotnost kakega večjega dogodka, nenehno govoričenje o na videz nepomembnih stvareh; s tem, da so pri Gorkem moteči oziroma štrleči predvsem preveč deklarativni in ideološko/svetovnonazorsko izpovedni monologi, nepotrebne stranske osebe in stranski dogodki ter nepregledna množica prihodov in odhodov.

Režiser Paolo Magelli – po (pre)dolgem času spet v slovenskem gledališču – se je vsem tem slabostim izognil in že v besedilu naredil nekaj pomembnih intervencij: predvsem ga je zgostil, črtal vse odvečne like in deklarativne pasaže, težišče pa enakomerno razporedil na prav vse osebe (v besedilu je vseeno nekako v ospredju Olga Basova kot kritični, nemirni duh). In *Letoviščarje* duhovito postavil v naš čas, jih oblekel v sodobne kopalke, jih poslal veslat z gumijastim čolnom, jim dal poslušat radio, jih pošprical z gumijasto cevjo in jih zaposlil s tem, da so se morali nenehno lomiti in spotikati po prav nič nenapornem griču; ta je z jarkom v ospredju, ki je dajal občasno kritje, in spustom na breg reke v ozadju, v katero so vsake toliko časa vsi izginili (odlična scenografija Lorenza Banzija), omogočal imenitno duhovite mizanscenske rešitve. Vmes pa so ugotavljali in te svoje ugotovitve občasno tudi delili s tistim soletoviščarjem, ki je pač prišel mimo, da njihovo življenje pravzaprav nikakor ni takšno, kot naj bi bilo – in nasprotno, da je njihovo življenje točno

takšno, kot naj bi bilo. Gledalcu pa je prepuščeno, kateri imajo prav in kateri so v teh svojih spoznanjih bolj nebogljeni, smešni ali tako zelo naživeidoči preprosto zato, ker so tako zelo podobni nam samim. Tako prvi, ki kljub svojim ugotovitvam ne storijo nič, da bi svoje življenje zares spremenili (kot ugotavlja šopek nezadovoljnih žensk), kot drugi, katerih neskrupulozna malomeščanska samozadovoljnost vzbuja grozo.

In če se nenehno tekanje (ki se v drugem delu enkrat zaostri v obupano iskanje partnerjev) po gričku gor in dol sprva zdi nerodno in obremenjujoče, na koncu izzveni kot metafora za sodobno življenje, v katerem ob vsem brezglavem, brezupnem in nesmiselnem hitenju in beganju kdaj pa kdaj tudi kakemu nezaželenemu ušesu po naključju izdamo največje skrivnosti. Ali, kot je rekel Magelli v intervjuju v gledališkem listu: "Gorki postavlja enostavna vprašanja, ki nas vračajo v štiridimenzionalnost naših duš. Znova postavlja vprašanje, zakaj živimo kot muhe okrog posušenega dreka. O teh muhah je treba govoriti ..."

V tej inteligentni Magellijevi interpretaciji se tako ostro izrisujejo posamezni liki v natančni in impresivni interpretaciji prav vseh nastopajočih: nesrečni zakonski par Basovih (Primož Pirnat in Alida Bevk), njen smešno spotikajoči se nesojeni ljubimec Rjumin (Miha Nemec), njen drugi nesojeni ljubimec, pisatelj Šalimov (Radoš Bolčina), njegova potencialna ljubica, nesrečna sestra Basova Kalerija (Ana Facchini), nesrečni zakonski par Suslovih (Danijel Malalan, k. g., in Maja Poljanec) in ženin ljubimec Gorazd Jakomini (Zamislov), povprečno srečni (?) zakonski par Dudakovih (Milan Vodopivec in Marjuta Slamič) kot kontrast vsem drugim, pa intrigantna Marja Lvovna (Helena Peršuh) s hčerko Sonjo (Ajda Toman, k. g.), ki si ne upa uresničiti ljubezni do mlajšega Vlase (Blaž Valič), zato ta potem odide "v novo življenje" s smešnim starcem Dvopičjem (Ivo Barišič).

V teh nekaj urah, kolikor spremljamo poskus brezskrbnega počitnikovanja, se izkristalizira kar nekaj potencialnih romantičnih odnosov, katerih izpolnitev je prikazana v vsej potencialni banalnosti in grotesknosti. Pa vendar se krog sklene in življenje po dopustu bo predvidoma normalno steklo naprej, po starih tirih, brez večjih sprememb.

Nekateri režiserjevi prijemi se mogoče zazdijo že prevečkrat videni in nepotrebni (npr. uporaba mikrofona v drugem delu, ponavljanje replik na koncu – trikrat bi bilo čisto zadosti ...), a celota vseeno vzdrži kot prodorna metafora za srhljiv in hkrati komičen prikaz človekovega spraševanja o smislu.

Vsekakor vredno ogleda.

* * *

19. januar 2008, SNG Drama Maribor – Ivan Cankar: *Lepa Vida*

Da Sebastijan Horvat režira zadnjo Cankarjevo dramo, bolj malokrat uprizarjano *Lepo Vido*, potem ko je prejšnjo sezono v ljubljanski Drami postavil svežo, radikalno in provokativno interpretacijo njegove prve, prav tako malo uprizarjane *Romantične duše*, je že samo po sebi zanimivo. In da se uvršča v dobrodošli novi val uprizarjanja del Cankarja, ki sem ga tudi sama zaradi nekaterih nadvse vznemirljivih novih branj pravzaprav na novo "odkrila". Doslej edina *Lepa Vida*, ki sem jo videla (mimogrede, v časopisih je bilo ob tej premieri mogoče večkrat prebrati napačen podatek, da je bila zadnjič uprizorjena pred štiridesetimi leti!?), je bila Korunova konstrukcija v Mestnem gledališču ljubljanskem, ki je vključevala pasaze iz drugih Cankarjevih "cukrarniških" del, dramskih fragmentov *Hamlet iz cukrarne* in *Hrepenenje*, ter povesti *Nina*; znamenite Korunove režije v Celju leta 1980 pa se le medlo spomnim s televizijskega posnetka.

Medtem ko je pri *Romantičnih dušah* režiser očitno zlahka našel referenčne točke, na katere je pripel svojo dekonstrukcijo slovenskega (malo)meščanstva, je tu – vsaj kot piše v gledališkem listu – želel pokazati svet brez duše. In to je tudi storil, a žal le v tretjem dejanju. Pravzaprav se mu je tu zgodilo nasprotno kot pri *Romantičnih dušah*: tam je bilo v prvih dveh dejanjih, ki sta prinesli vrsto duhovitih in prodornih rešitev, razbrati jasno stališče, v tretjem dejanju pa ga je pleonastično zaostрил s fragmentizacijo in komentiranjem. Pri *Lepi Vidi* pa je režiserjevo izhodišče razvidno iz kontrapunktiranja banalnosti sodobnega potrošniško-zabavljanskega sveta in sveta hrepenenja ob Poljančevem umiranju v tretjem dejanju; to je samo po sebi čisto zabavno, na prvi pogled duhovito in seveda (žal) krvavo resnično, a brez prave kontekstualizacije, ki manjka od začetka predstave, pravzaprav postane enako pleonastično.

V enem izmed intervjujev Horvat pravi: "Glavna idejna predpostavka je ta, da danes nihče več ne hrepeni. Ljudje skrbijo samo za svoje telo. Mi pravimo nasprotno: hrepenenje, nenehno transcendentiranje stvarnosti je tista glavna duhovna lastnost, ki človeka loči od živali in rastlin. Mi ne rabimo nobene ideologije, nobene vere, boga, naroda. Osnovna teza je torej ta, da smo ljudje lahko duhovna bitja tudi brez transcendentalnega."

Horvat *Lepo Vido* umesti v prostor, ki spominja na ladjo, nenehna navzočnost treh modro osvetljenih jamborov, katerih jadra plapolajo v vetriču (odlična scenografija je delo Petre Veber), je stalen opomin na bistvo – hrepenenje po nečem drugačnem, ki je najlaže uresničljivo s potovanjem nekam drugam, v mit o Lepi Vidi. Cankarjevi "cukrarniki"

torej ležijo na nekakšni palubi/klancu, nagnjeni in privzdignjeni, vsi že od začetka prisotni, vsak s svojim obujanjem in razumevanjem mita o Lepi Vidi, vsak s svojim zalogajem hrepenenja. Glede na to, da danes pač manjka socialni kontekst iz Cankarjevega časa, so ti “cukrarniški liki” povsem brez tal pod nogami in bi jih bilo treba kako drugače osmisliti, zlasti pa zdiferencirati. Kdo so “cukrarniki” danes? S tem se Horvat ne ukvarja. In tako gledalci, ki niso ravno dan prej prebrali teksta, le težka razbirajo nianse med naivno optimističnim Dionizom (Nejc Ropret), z usodo sprijaznjenim umirajočim Poljancem, obupano negotovim Vidinim ženinom Mrvo (Matevž Biber), skozi večna popotovanja pred hrepenenjem bežečim Damjanom (Miloš Battelino), pač pa jim pomenijo nekakšen amorfen skupinski lik hrepenelcev (?).

In kakšna je v takem nedefiniranem svetu Vida? Horvat jo že takoj na začetku iz domišljije “cukrarnikov” prestavi naravnost na rampo: Natašo Matjašec, figuro, ki z gibi ponazarja predvsem čutno plat hrepenenja in ki jo potem odpelje “črn zamorc”, Dolinar, ki ga igra Jose. Pozneje to novodobno Vido spremljamo še na posnetkih, ki so projicirani na platno, npr. v zasebnem pogovoru z Josejem, medtem ko “cukrarniki” po njej hrepenijo in se pogovarjajo o njeni in svoji usodi, in kot nemo pričo dialoga med Mileno in Dolinarjem – to je pravzaprav precej učinkovito in hkrati preprosto in v tem primeru preveč poljubno ugledališčenje dogodkov v notranjosti duše.

Enako poljubne so nekatere podrobnosti, ki naj bi prinašale dodatne asociacije – npr. Josejeva dobesedna “črnost” ali dejstvo, da Dolinarjev prijatelj zdravnik, ki propagira hedonistično doktrino, nosi kolar in duhovniško verižico s križem. Tako smo že v drugem dejanju, ki je kontrast prvemu: zdravnik in Milena poskušata Dolinarja z argumenti zdrave pameti in veselja do življenja vrniti od poti Vidine “pogube” v pragmatični vsakdan – in to, tudi zaradi premočrtne in z energijo nabite interpretacije Mateje Pucko in Kristijana Ostanka, skoraj zares izzveni kot nekakšna odrešitev in premalo kot uklonitev ničevi in navidezni bleščavosti meščanskega življenja, pa čeprav je ta ilustrirana npr. s spuščanjem lestenca, ki poskrbi za učinkovito igro svetlobe ...

Drama se z Dionizovim prihodom naenkrat prevesi v tretje dejanje, uresničenje Poljančevega umiranja. Horvatova misel je tu jasna: sistematično in neprizanesljivo sesuje možnost kakršne koli transcendence. Recitacijo pesmi “fant je videl rožo čudotvorno” (po Cankarju jo pove študent) tu zapoje zdravnik, Dolinarjev prijatelj, potem ko simulira rutinski zdravniški pregled Poljanca. Poljančeve predsmrtno blodnje in poslavljanje njegovih prijateljev vsi cukrarniki, obdani s privlačnimi medicinskimi

sestrami/plesalkami, veselo odpojejo in odplešejo v rahlo groteskizirani maniri muzikala (to na trenutke spomni na podoben prizor agonije v Fossejevem *All That Jazz*, tudi z dramatičnim zvočnim učinkom utripanja srca). Tako Poljanec tudi umre in tak – grotesken – je tudi zaključni prizor, v katerem prideta Dioniz in Vida kot ženin in nevesta, a naletita na že mrtvega Poljanca, samo rajanje pa se šele polagoma, ob Poljančevem truplu, spremeni v žalovanje. S takim koncem postane Lepa Vida nena doma skoraj zavezujoča – vsaj malo se lahko zamislimo nad to banalnostjo, pa čeprav nam v resnici po to ni treba iti v gledališče – zadostuje, da prižgemo televizor, pa nam nenehno bije v oči. Zato je toliko bolj škoda, da prvi dejanji ne vzpostavita nobenega konteksta, ki bi radikalnost tretjega osmislil.

* * *

22. januar 2008, Mestno gledališče ljubljansko – Vladimir Nabokov/ Ira Ratej: *Lolita*

Priznati moram, da sem bila vnaprej kar nekam skeptična do te predstave; priznati moram tudi, da še nisem prebrala tega razvpitega romana; tudi film (prvi, Kubrickov) sem videla šele pred nekaj leti in me je presenetil, ker je toliko kompleksnejši od poenostavljenega “mita o Loliti”, ki je tako zelo hitro postal tako zelo splošno znan, da je celo ime naslovne junakinje dobilo pomen prezgodaj spolno zrele deklice. Zato sem verjetno pričakovala, da bo poskušala biti predstava na kakršen koli način didaktična – da se bo opredelila za enega ali drugega junaka: ali da bo poskušala narediti iz profesorja Humberta pedofilsko pošast in iz nje ubogo nedolžno žrtev; ali nasprotno, da bo on prikazan kot žrtev pretkanega zapeljevanja bodoče kokote (to je dejansko bilo izhodišče Kubrickove interpretacije). V današnjem času, ki je tako drugačen od časa nastanka romana in v katerem je pedofilija eden hudih problemov, ki jih sicer še vedno poskušajo prikrivati, a je v družbi načelno dovolj jasno obsojan, je pač vprašanje, kaj se z zgodbo, ki nekako objektivno prikazuje fatum glavnih junakov, sploh želi doseči. Večje ozaveščenje glede pedofilije? Moralno obsodbo? Provokacija? Poskus relativiziranja krivde? Vse to so načelni pomisleki, ki bi se jih ustvarjalci morali v izhodišču zavedati in jih razčistiti. Precej zadržana sem bila tudi, ker sem vedela, da bo morala dvanajstletno deklico odigrati vsaj dvakrat starejša Iva Kranjc – pa pri tem ne gre za banalno razliko v letih, ki pri dobrih igralcih nikoli ni ovira, ampak za razliko v stopnji ženstvenosti, o kateri *Lolita* pač še ne bi smela niti slutiti.

No, v nekaterih elementih se je predstavi uspelo izogniti interpretacijskim in moral(ističnim) zadregam, a nikakor ne v vseh. Problem se namreč vzpostavi z uvodnim prizorom: sluzasto ovohavanje rosnih punčk iz ust profesorja Humberta in njegovega alter ega, pisatelja Quiltyja, premočno obarva vse nadaljnje dejanje in nehanje glavnega junaka in ga jasno okarakterizira. Pozneje se sicer zdi, da to morda ni bilo čisto namenoma, saj je na trenutke videti, da so hoteli ustvarjalci vseeno prikazati usodo dveh enako tragičnih junakov, ali kot pravi sam Nabokov, "zgodbo obupanega perverzneža in nesrečnega otroka". Vprašanje krivde je v predstavi irelevantno; osredotoča se na neizbežni razvoj dogodkov, v katere oba junaka, tako se zdi, skoraj proti svoji volji drsita. K temu pripomore zlasti odlična interpretacija Ive Kranjc, ki je bila kot Lolita nadvse prepričljiva tako v tistih prizorih, v katerih se kaže njena nezavedna, nedolžna koketnost, kot pozneje, ko se ta sčasoma prelevi v navidezno frivolnost in muhavost očimove ujetnice – nadvse pretresljiva podoba "nesrečnega otroka", ki se ne zaveda posledic svojih dejanj. Boris Ostan je Humberta od začetka do konca peljal v očitni totalni zaslepljenosti in odvisnosti, ki mu zamegljuje presojo in relativizira vse preostalo: njegov edini smisel je posedovati Lolito in v ta namen gre dobesedno prek trupel – nadvse kruta podoba "obupanega perverzneža", ki izgubi občutek za realnost. Počasen razvoj njunega odnosa, vse nianse, menjavanje razpoloženj in preskoki so prikazani z občutkom za detajle in zatajevane misli in pravzaprav poskusijo vzbuditi razumevaje za njuno ravnanje. Da predstava vseeno ni čisto brez stališča, pa je razvidno iz grozljivega prizora, v katerem Humbert ob pesmi Marilyn Monroe *My Heart Belongs to Daddy* Lolito našemi v seksualni objekt – vrhunec predstave, ki gledalcev ne more pustiti neprizadetih.

V tovrstnih detajlih gre priznanje nekaterim svežim, učinkovitim režijskim prijmom Andreje Kovač – zlasti določeni stiliziranosti celotne predstave. Vendar pa žal v celoti ni povsem poskrbela za preglednost zgodbe: na eni strani je premalo jasen Quiltyjev lik, na drugi so slabo speljani in tu in tam tudi povsem odveč prizori s stranskimi liki, ki se v drugem dejanju izgublajo v prometno-mizanscenskih nerodnostih. Vprašljiva je tudi interpretacija Lolitine mame (Mirjam Korbar), ki pritira upodobitev te tipične ameriške malomeščanske gospodinje do grotesknosti: res, da jo tako vidi Humbert, najbrž pa ni nujno, da tudi gledalci.

Vprašanja, ki jih zastavlja Lolita, so kočljiva: kamor se obrneš, zadeneš ob tak ali drugačen predsodek. In za uprizoritev takega besedla najbrž ni dovolj močen alibi to, da je dobrodošel vsak poskus, da bi to kompleksno problematiko osvetlili iz novega zornega kota.