

*Vesna Jurca Tadel*

## **Bleščeč gumb na telovniku sveta**

**17. aprila 2009, SNG Drama Ljubljana – Mihail A. Bulgakov: Zarota svetohlincev, Molière (ogled predpremiere; premiera je bila 18. aprila)**

Iz opisov raznih uprizoritev igre Bulgakova o Molièru lahko ugotovimo, da je bila do zdaj po večini uprizarjana kot biografsko delo o velikem francoskem komediografu; taka naj bi bila tudi zadnja postavitev pri nas (leta 1983) v režiji Zvoneta Šedlbauerja. Pa tudi ob vnovičnem branju predloge Bulgakova se zlahka pririne v ospredje ta linija – linija intimne zgodbe, ta pa oblikuje režijski lok, ki bo poskrbel le za razvidno linijo propada neke veličine – in ki je v gledališkem smislu bolj ali manj le priložnost za igralsko parado enega izmed prvakov gledališča, v katerem se tega lotijo (in s tem npr. počastijo kako njegovo pomembno obletnico).

Medtem smo lahko pred petimi leti gledali še gostovanje Jugoslovanskega dramskega gledališča v režiji Dušana Jovanovića z Mikijem Manojlovićem v glavni vlogi. Jovanovićeve pristop je bil bolj avtorski; besedilo je razkosal na posamezne prizore in jih razvrstil v pet ločenih vsebinskih sklopov: “teater” (o Molièru in njegovem gledališču); “ljubezen” (ljubezenska zgodba med njim in Armando, ki je v resnici njegova hči); “politika” (zarota svetohlincev); “oblast” (vzpon in padec Molièrove priljubljenosti pri kralju Ludviku XIV.) ter “smrt”. Za vsak tematski sklop se je trudil tudi najti posebno formo: v “oblasti” se je npr. sončni kralj skoraj dobesedno kopal v rumeni svetlobi, dvorjani pa so se ritualizirano premikali v nenavadni mešanici gibanja strogo formalnega japonskega dvora in budističnih svečenikov. Fabula se je s tem popolnoma razdrobila, izgubila se je logična kavzalnost, kronološko zaporedje dogodkov je bilo pomešano; a hkrati je prišla v ospredje junakova intimna zgodba, njegova odločitve, da na pragu starosti zaživi novo življenje (replika, ki jo je Jovanović postavil celo v naslov predstave). In tako so v spominu

zares najmočnejše ostali prav ti prizori intimnosti: med Molièrom in slugo, med njim in njegovo nekdanjo ljubico Madeleine, materjo njegove mlade žene.

Iz biografije Bulgakova se da precej jasno razbrati, koliko svoje usode je vpletel v dramo *Zarota svetohlincev ali Molière*, hkrati pa je ustvaril eno tistih besedil, ki pod krinko biografske zgodbe spregovorijo o drugih, bolj splošnih problemih: o odnosu med umetnostjo in politiko, med umetnikom in oblastniki, o temeljnem vprašanju umetniške svobode. In dobro se je zavedati ozadja – tako Molièrovih težav s *Tartuffom* in njegovega intrigantnega odnosa s kraljem Ludvikom XIV. kot seveda težav, ki jih je imel Bulgakov s to svojo igro, in njegovega zapletenega odnosa s Stalinom – da bi lahko igro postavili v zanimivejši kontekst in s tem radikalno povečali ambicije in domet uprizoritve. Vendar se je izkazalo, da je najnovejše srečanje z besedilom Bulgakova polno zamujenih priložnosti.

Janežič namreč najprej poskrbi za zunanji okvir in si (tudi kot oblikovalec prostora in luči) zamisli temeljni prostorski premik: gledalce postavi na tribune na odru, v zaodrje, in s tem olajša začetne prizore, v katerih naj bi spremljali zakulisno dogajanje za dvignjeno zaveso, medtem ko Molière igra pred kraljem (oder v igri tako označuje manjši portal z zaveso). Pozneje razširi dogajanje tudi na dvorano, v kateri je čez vrste s stoli položenih nekaj ramp, ki omogočajo prehode. Vendar ostane ta prostorska rešitev bolj ali manj na ravni nepotrebne domislice, saj ne prinese nobenega pomembnega elementa, kaj šele razpoloženja (da zaplete organizacijo predstav, saj morajo za vsak abonma predstavo igrati dvakrat zapored, pa je očitno drugotnega pomena). Nekaj specifične je s tem doseženo edinole na začetku, ko se morajo gledalci skozi dvorano odpraviti na tribune na odru, ob tem pa stopajo mimo glumaško razposajenih igralcev, Molièrovih kolegov, razpostavljenih po rampah.

In potem naj bi se začelo zares: Molièrov triumf, ko z bleščečim uspehom nastopi pred svojim mecenom in zaščitnikom, Sončnim kraljem. A Molière, kot ga prikaže Janežič, ni impresiven lik; velik del tal mu spodmakne s tem, da mu črta znameniti – in za razumevanje osnovnega motiva drame konstitutivni – govor, v katerem se med predstavo, spodbujen in opojen od kraljeve očitne naklonjenosti, izražene s ploskanjem, kralju prilizne z apoteotično improvizacijo, v kateri ga imenuje “Sonce Francije”. Besedilo Bulgakova se namreč začne z dramatično nestrpnim pričakovanjem vseh igralcev, kakšna bo kraljeva reakcija, saj je od tega odvisna njihova eksistenca; kulminira v priliznjem Molièrovem govoru in se vzdržuje na vrhuncu z veličastnim pavovskim nastopom vélikega igralca, ki je na tej strani rampe popolnoma enakovreden pravemu kralju

na oni strani. Molière je v tem trenutku “večji od življenja”, tudi zasebno, saj se končno odloči, da se bo oženil s svojo mlado ljubico Armando in s tem prav nič obzirno zavrgel dotedanjo stalno ljubimko Madeleine.

Pri Janežiču tega bistvenega predtakta – z vzpostavitvijo dveh veličin – preprosto ni in začetni prizor tako zvodeni v nepomembne zaodrške prepirčke in afere. Janez Škof kot Molière pa ne dobi priložnosti, da bi v sebi že od vsega začetka združil veličastnost velikega umetnika in lakajstvo odvisnega služabnika. Podobno poljubno, brez občutka za osnovne situacije in odnose, poteka vsa predstava, tako da je podobno neučinkovita večina ključnih prizorov – pa tudi večina velikih dialogov nekako zdrsne mimo. Janežičeva metoda vodenja igralcev, tudi tokrat izražena kot abstrakcija, se je tu le redko razživila in intenzivirala do točke, ko bi med dvema osebama vzpostavila angažirajoč, zavezujoč ali kakor koli drugače vznemirljiv odnos. Tako je na primer soočenje med Molièrom in Madeleine, pri katerem je interakcija med obema popolnoma blokirana, odnos pa papirnat in lesen; ali soočenje med Ludvikom XIV. in pariškim nadškofom de Charronom. Ko si sedita nasproti igralca takega kalibra, kot sta Ivo Ban in Bojan Emeršič, in se merita s pogledi, a se pri tem ne zgodi nič, ali ko ljubezensko izdajstvo odigrata igralca takega kalibra, kot sta Janez Škof in Nataša Barbara Gračner, pa te pri tem ne spreleti srh – je to precej zanesljivo znamenje, da je nekaj narobe.

Po tem slabo preglednem tkanju so posejani posamezni učinkoviti detajli: npr. lik kralja (v natančni upodobitvi Bojana Emeršiča drobnjakarsko siten), Jurij Zrnec kot kvartopirec in potepuški prerok ter pregledno in učinkovito speljani lik izdajalskega Molièrovega protežiranca Moirrona v upodobitvi Saše Tabakovića. Zanimiva je večkratna zasedenost igralcev v različnih vlogah, a tudi to ni tematizirano (npr. Emeršič hkrati igra ugaševalca sveč in kralja – iz tega bi se dalo kaj narediti!). Nekaj je tudi bizarnih mizanscenskih idej (Rok Vihar, ki kot brat Zvestoba visi s portala; nadškof de Charron, ki se zlovešče pojavlja v ozadju).

Prizori prehajajo drug v drugega (nekatero take zabrisanosti so dobre, npr. Moirron, ki kar takoj preide iz statusa nebogljenega začetnika v drznega ljubimca; druge so nejasne – npr. svetohlinci, ki zlorabijo njegov lik), režiser nenehno razbija iluzijo (tudi z nerodno navzočnostjo šepetalke v vidnem polju gledalcev), a nesistematično in neselektivno. Takšne so tudi nekatere podrobnosti, ki celo aludirajo na politični kontekst, a so v ta konglomerat potaknjene bolj ali manj poljubno; npr. projekcija slike Bulgakova na zaveso, agitpropovski razglas po zvočniku itn. ...

A vsega, kar naj bi “zaroto svetohlincev” poganjalo – mračne intrige Bratovščine, sla po oblasti, zatiranje temeljne osebne in ustvarjalne svobode – v predstavi preprosto ni. Nista vzpostavljena dva svetova – svet

umetnosti in svobode nasproti svetu vsakršnih omejitev. In tako tudi ni zdrsa Molièrove veličine v nič.

Iz intervjuja s tokratnim režiserjem Tomijem Janežičem v gledališkem listu – ta (kot po navadi) sugestivno razlaga svojo poetiko – se da razbrati, da ga je zanimalo kar najširše vsebinsko področje, se pravi, od konkretne zgodbe Molièra/Bulgakova do razmerja med svobodo ustvarjanja in restriktivnostjo katere koli države. A da bi bilo to lahko kakor koli razvidno iz predstave, bi bilo treba uresničiti na odru. Treba bi bilo poskrbeti za vzpostavitev osnovnega poteka fabule. Treba bi bilo poskrbeti za vzpostavitev osnovnih odnosov med liki. Treba bi bilo poskrbeti za vzpostavitev dramskih silnic in premešanje njihovih razmerij.

Tako pa je nova *Zarota svetohlinec* predstava, ki je prav nič ne drži skupaj – ni ne biografska kronika ne politična provokacija ne historično vznemirljiva aluzija. Morda pa se včasih le razkriva, da v gledališču ni pomembna samo pot, na katero prisega režiser, ampak je vendarle dobro imeti kak cilj?

\* \* \*

## **25. aprila 2009, SNG Drama Ljubljana/Mala drama – Milena Marković: Barčica za punčke**

Mala drama se z vsako tako predstavo dokaže kot vznemirljiv prostor za gledališka raziskovanja in že drugič v tej sezoni se je zgodilo, da je dramsko besedilo prišlo v roke režiserju, ki je znal poudariti najboljše, ga dodatno osmisliti, skratka, pripraviti unikatno dogodek.

Tekst Milene Marković sodi v najmlajšo generacijo srbskih piscev, za katero naj bi bila po eni strani značilno pisanje urbanih zgodb junakov iz njihove generacije in po drugi “osamljenost, obup in popolna odsotnost smisla, ki se izrisuje v motivih čustvenega avtizma, izoliranosti generacij, moralne zmede, trivialnih stereotipov (kot ugotavlja Tea Štoka v prispevku za gledališki list). Ob branju *Barčice za punčke* prevladuje močan občutek, da je za pisanje Markovičeve značilno zlasti to zadnje; prvo, kar pade v oči, je namreč umik v popoln intimizem, ki se kaže s hlastno vivisekcijo osebnih (avtobiografskih ali pa tudi ne) travm in frustracij, natančnim, mučnim razčlenjevanjem neke (ali pa avtoričine) življenjske zgodbe.

Glavna invencija avtorice je, da pripoved o nesrečni usodi umetnice, ki ji sledimo od otroštva, razdeli na postaje, preoblečene v razne pravljice; in tako se najprej srečamo s “Sneguljčico”, potem z “Alico v čudežni deželi”, “Zlatolasko in tremi medvedki”, “Palčico”, “Princesko in lovcem” in na koncu z “Jankom in Metko”. A te pravljice so sprevržene, ogoljene do

tistega bistva, ki odzvanja z eno izmed avtoričinih asociacij ali osvetljuje katero izmed njenih tez o zakonitosti/brezizhodnosti njenega ženskega Pecera Gynta (kot je sama označila svojo junakinjo v intervjuju za gledališki list). Avtorica iz njih pobere poljubne podrobnosti: pri prvi samo osnovno situacijo, pri drugi osnovne odnose med liki, pri tretji osnovno razpoloženje. To omogoča stalno odmaknjenost od realnosti, liki so shematizirani, ne potrebujejo predzgodb, avtorica jih postavi in medias res, dogajanje pa prekinja s songi, ki situacije za nazaj po brechtovsko pokomentirajo ali pa si prav nič ne pomišljajo razkriti njihove prikrivane dimenzije.

In tako spremljamo glavno junakinjo, ki jo najprej mama kot čisto majhno punčko poskuša z umišljenimi strahovi zadrževati pred svetom odraslih; potem se (kot Alica) na podlagi prve (travmatične) seksualne izkušnje v pogovoru z izkušeno starejšo sestro odloči, da bo šla od doma; sledi grob vstop v svet seksualnosti, v katerem (kot Sneguljčica) iz zaljubljenosti do enega izmed "palčkov" privoli v to, da si jo jemlje vsa njegova družčina (palčki); potem se znajde sredi tipične malomeščanske družine, v kateri (kot Zlatolaska) zanosi z maminim sinkom, a ker se družini zdi, da ni dovolj dobra zanjo, se pozneje vsi strinjajo, da otrok, ki ni popoln, ne more biti njihov; potem (kot Palčica) nese svoja umetniška dela pokazat avtoriteti (Žabcu), ta pa ji v zameno za posebne seksualne usluge ponudi, da ji bo pomagal do uspeha; potem se kot uveljavljena umetnica (Princeska) znajde v utesnjujočem odnosu s starejšim moškim (Lovec), ki sta mu njena svoboda in umetnost nekako odveč; in tako se, skoraj logično, pozneje spusti v strasten odnos z njegovim sinom, a ta je za vedno obremenjen s svojo predzgodovino in kompleksom pred uspešnim očetom; nazadnje pa se znajde v vlogi Čarovnice iz Janka in Metke – zdaj je ona tista, h kateri prihajajo mladi in nadobudni umetniki po nasvet in podporo, in je v položaju, v katerem lahko postavlja pogoje (kot prej Žabec). Konča se z njenim sestopom in songom, v katerem si zaželi, da bi bila spet deklica, da bi se spet "ulegla na čisto": "Hočem se znova roditi, ati moj."

Režiser Aleksander Popovski je razsekano pisanje Markovićeve postavil v okvir, ki epopejo glavne junakinje poveže v razločnejšo celoto, jo osmisli in uredi; pri tem je nekatere prizore skrčil, druge pa razširil, celo dopisal. Čisto na začetek je na primer postavil eno izmed značilnih avtoričinih pesmi ("Notrine"), ki je nadvse primeren uvodni takt; njeno odločitev za odhod od doma je pojasnil z dodanim songom, kaj vse bi rada počela, njen sestop pa na primer učinkovito radikaliziral s prizorom njenega pogreba.

In tako pred nas stopi jasna, pregledna, bizarna, svojevrstna prilika o nesrečni umetnici. Kar je zanjo najbolj značilno, bije v oči že iz same opisane

strukture: junakinja se namreč vedno znajde v neki situaciji, v katero jo samovoljno postavi avtorica, s tem pa ima v življenju izrazito pasivno držo – stvari se ji pač dogajajo, ne da bi jih sprožala. Takšni elementi, ki so morda moteči, so za to vrsto dramatike legitimni: na primer osnovno izhodišče – začetno pomanjkanje motiva glavne junakinje. A njen lik ni celovit, rojeva in vzpostavlja se v vsaki sliki na novo, kot da bi ga premetavalo iz prizora v prizor. Zato tudi ne moremo ugotoviti, zakaj se znajde v takih situacijah (in niti ni mišljeno, da bi); niti ni pomembno, kaj je tisti osnovni motiv, ki jo žene; da je umetnica, izvemo šele precej pozno. Avtorica niti ne psihologizira (ne poskuša ugotoviti, katere značajske lastnosti glavne junakinje so krive za to, da se zapleta v takšne frustrirajoče življenjske situacije in odnose) niti ne vnaša širšega pogleda (ne poskuša analizirati, kateri družbene okoliščine to omogočajo).

Edini stvari v njenem življenju, ki ji nekaj pomenita – njen nepopolni (prizadeti?) sin in njena umetnost – se pojavljata fragmentarno, obrobno, mimogrede, le v sledovih. Tak je tudi njen odziv v vseh situacijah, fragmentaren, kontradiktoren, kot da bi nenehno improvizirala – najizraziteje v prizoru z Žabcem, v katerem se v njej otroška naivnost in zaupljivost mešata s starčevsko vsevednostjo in cinizmom. Barbara Cerar je svojo vlogo – natančno, domišljeno, duhovito in z noro energijo – zgradila prav iz stalne napetosti med tema skrajnostma: popolno odprtostjo, prostodušnostjo in neobremenjenostjo na eni strani ter brezizrazno masko stoične vsevednosti na drugi; vmes pa seveda mrgoli raznih preobratov in odenkov, od stiliziranega klišeja groteskne čarovnice do od življenja utrujene umetnice, ki pa se vseeno naslaja nad svojim superiornim statusom.

Popovski je vse prizore stiliziral in jih začinil z asketskimi elementi pravljичnosti, zlasti kostumsko/scenografskimi (Jelena Proković, Numen), ter izjemno zapetimi songi. V tej splošni atmosferi irealnosti, fantastike in groteske zato toliko bolj zaživijo posamezni dialogi ali odenki posameznih likov, ki so pod kopreno splošne bizarnosti popolnoma realistični. Taki so npr. palčki – lik Vseznačeka v fenomenalni interpretaciji Igorja Samoborja in duhoviti Godrnjavček Klemna Slakonje. Nekateri prizori se s svojo mešanico bizarnosti in krutega realizma še posebno zarežejo v spomin: npr. songi palčkov, Žabčevo sluzasto osvajanje/zviranje po mizi, pogreb z zelo brezobzirnimi izjavami o pokojnici. A dovolj zanimivo tkivo so očitno pomenili tudi drugi “pravljični” liki, saj so vsi prizori zaznamovani z vrsto sočnih igralskih epizod: Iva Babić kot prezgodaj zrela Starejša sestra, ki svoje travme zavija v navidezno menefregističnost; Valter Dragan, najprej kot vseobvladujoči in zadržni Oče medved, potem pa kot brezčutni, samovšečni Lovec; Katja Levstik predvsem kot z obzorjem

svoje družine zamejena Mama medvedova; ter Matevž Müller in Tina Vrbnjak (oba AGRFT), zlasti kot novodobna Janko in Metka, po eni strani polna strahu in spoštovanja pred Čarovnico (uveljavljeno umetnico), po drugi pa vseeno polna čiste energije, z jasnim ciljem: doseči uspeh.

Zdi se, da *Barčica za punčke* v glavnem najmočneje učinkuje kot oster prerez nekaterih bolečih odnosov in neusmiljen prikaz klišejev – npr. utesnjujoče malomeščanščine – pri tem pa gre za čisto intimen, skrajno subjektiven ženski pogled. Ves svet je izkoriščevalski; še posebno moški. In ta pogled moramo pač sprejeti takega, kot je – glavna junakinja (avtorica?) se pred nami razgali in to je to. Pa je to res tudi poglobitni in edini namen? Takšna struktura lika namreč izključuje identifikacijo in gledalca postavlja v vlogo voajerja. Ki pa na koncu – v tem primeru sicer navdušen nad perfekcionizmom vseh sodelujočih – vendarle ostane nepričakovano neprizadet, enako kot ob podobnih poskusih Sarah Kane.

\* \* \*

## **6. maja 2009, Slovensko mladinsko gledališče – Neda Rusjan Bric: Eda – zgodba bratov Rusjan**

Nova premiera v Slovenskem mladinskem gledališču je praktični del podiplomskega študija gledališke režije Nede Rusjan Bric – in to je tudi njen legitimni *raison d'être*. Brez tega konteksta – in torej brez koncesije, ki si jo takšni projekti lahko dovolijo – bi predstava bodla v oči s svojo deklariranim subjektivnim izhodiščem, tako rekoč ugledališčenjem nekega čisto zasebnega interesa in izrazito intimne preokupacije. Predstava, za katero je napisala tudi predlogo, namreč izvira iz avtoričinega raziskovanja svojih korenin, saj izhaja iz rodbine Rusjan.

Sestavljena je iz dveh izmenjavajočih in prepletajočih se principov – filmskega in gledališkega. V filmskem delu na platnu spremljamo izmišljeno zgodbo o absolventki filmske režije Edi, ki si za temo filma izbere prav zgodbo o bratih Rusjan in jo pot pelje vse do Argentine, v kateri živijo potomci starejšega izmed bratov, Edija; v gledališkem delu pa na odru spremljamo biografske utrinke iz zgodbe o letalskih dosežkih obeh bratov. Obe zgodbi se na koncu prepleteta. Eda (Daša Doberšek poudari predvsem njeno živčno plat iščoče se umetnice) po razčiščenju odnosa do svoje mame (ki je dosti bolj uspešna v vlogi zvezdniške umetnice kot v vlogi mame – to učinkovito odigra Jožica Avbelj) namreč doživi nekakšno katarzo in podoživi polarizacijo, ki je bila značilna za brata Rusjan: medtem ko je bil Josip (zadržani Robert Prebil) vedno v ozadju in

je vse življenje ostal na (realnih in trdnih) tleh, si je Edvard (razigrani Ivan Peternej) drznil izživeti svoje sanje, na koncu pa je zanje plačal z življenjem. A ta osnovni konflikt je šibko izpeljan; razlika med obema bratoma izzveni – medtem ko se na odru ukvarjata s poskusi letenja – precej papirnato. Neizkoriščena je tudi usoda Edijevega sina v Argentini (opazen nastop Iva Barišiča), ki je pravzaprav le sredstvo za uveljavljanje osnovne poante – naravnost v kamero namreč pove priliko o sokolu med kokošmi, ki je metafora za celotno predstavo. Tudi lik Ede je precej predvidljiv, končna “katarza” pa skoraj malo za lase privlečena in naivna – a res je, da brez nje vzporednost gledališke in filmske zgodbe ne bi bila smiselna.

Predstava je v celoti nekako neuravnotežena: nekateri dialogi so spretni (drugi del razčiščevanja med materjo in hčerjo), drugi veliko manj (prizori med bratoma Rusjan); nekatere režijske rešitve so sveže in zanimive (npr. začetno sestavljanje letala v slogu burlesk, domišljeni prehodi iz odrskega v filmsko dogajanje, prizori letenja), druge manj (statičnost filmskih posnetkov).

Gledališki dogodek *Eda – zgodba bratov Rusjan* je predvidoma izpolnil svoj namen in igralko Slovenskega mladinskega gledališča Nedo Rusjan Bric vzpostavil kot formirano režiserko (manj kot dramsko avtorico). A predstavi z opisanimi slabostmi v skrajni konsekvenci ni uspelo preseči svojega izvirnega namena, tako da se zastavlja vprašanje, za koga naj bi bila pravzaprav zanimiva – kot biografska drama je namreč dosti premalo vznemirljiva, kot metafora pa preveč naivna.

\* \* \*

## 15. maja 2009, SNG Drama Maribor – Henrik Ibsen: *Peer Gynt*

Ob zdajšnjem ponovnem branju *Peera Gynta* pred ogledom premiere v Mariboru sem se počutila, kot da bi ga brala prvič. Kot da bi pozabila, kako epohalno besedilo je to, in se vprašala: ali je možno, da sem prvič, pred sedemnajstimi leti, toliko spregledala, bila tako površna? To je bilo sicer ob prvi slovenski uprizoritvi v ljubljanski Drami, ko je v režiji Slobodana Unkovskega Igor Samobor s to vlogo odprl novo veliko poglavje svojega opusa. A takratni *Peer Gynt* mi je ostal v spominu kot liričen, nežen, predstava, ki je bila v vseh pogledih predvsem estetsko dovršena, nikakor pa ne problemska. Spomnim se drobcev: čiste, asketske, verzatilne scenografije Mete Hočevar, domišljijjskih in bogatih kostumov Lea Kulaša in Svetlane Visintin, pregovorno vrhunske ansambelske igre povsod navzoče Solveig (Nataša Ralijan), prevladujoče pravljíčnosti, nekakšne odmaknjenosti; pa natančno zasnovanih, estetsko domišljenih in pomensko zaokroženih



posameznih postaj na poti glavnega junaka. Ne spomnim pa se, da bi se me predstava prav zelo globoko dotaknila; da bi mi katera izmed replik odzvanjala v glavi, mi dala misliti.

Pri zdajšnjem branju pa se mi je Peer takoj pokazal kot pretresljivo sodoben junak – sodoben, paradoksalno, prav v svoji brezčasnosti in univerzalnosti, v svojem sleherništvu. In tako ga je bral tudi režiser Janusz Kica. Kot junaka, ki nosi v sebi vse možnosti, ki se vzpostavi vsakič na novo, ki izživlja, drugega za drugim, vse paradigmatične potenciale in verzije človeških usod. Ko Peer potuje po praznem prostoru, v svoji glavi vzpostavlja neštete svetove, postaje na njegovi poti pa so priložnosti za ponovno izpraševanje o temeljnih postulatih človekovega bivanja.

Če bi hoteli dobiti odgovor na preprosto vprašanje, kaj je hotel Ibsen s “primerom” Peera Gynta, z opisovanjem prigrad tega fascinantnega “gyntovskega jaza”, povedati, je odgovorov neprimerno več kot plasti v čebuli, s katero se poskuša Peer dokopati do svojega bivanja. Peer ima toliko raznovrstnih jazov, ki si med sabo nasprotujejo, da zajame celotni univerzum človeških individuov, zato nima smisla ugotavljati, kaj nam ima njegova usoda sporočiti – vprašanje je le, koliko se v posameznih fasetah njegovega jaza lahko prepoznamo.

Peerovo iskanje/potovanje je razdeljeno na tri velike sklope, vse pa preveva njegovo spraševanje, kako ostati zvest sam sebi, kako uresničiti svoj jaz – njegovo dejanje in nehanje je popoln vrhunec individualizma, je človek brez ozira do drugih. Prvi sklop se začne doma: Peer je mladenič, zaznamovan z očetovim neuspehom, poln erotičnih iskanj, od nekdanjega žene neverjetna samozavest, občutek, da mu je v življenju usojeno vse, popolnoma pa mu manjka občutka za svet okrog sebe in vse, ki mu v njem prihajajo naproti. In ko v enem takih trenutkov – čeprav za hip uzre možnost svoje rešitve v ljubezni s Solveig – spelje ter onečasti nevesto drugega, se s tem izobči iz družbe, zato odide uresničevati svoje sanje drugam. Drugi sklop epizod se godi nekaj let pozneje, zdi se, da so se njegove sanje uresničile: Peer je bogat, suveren – a bogastvo kaj hitro izgubi. Ko se mu tako sesuje zunanji ugled, se spet odpravi na pot; in tako najprej postane prerok, potem znanstvenik in končno kralj norcev – vse to z vsemi pripadajočimi atributi. V tretjem delu se ostarela vrača domov, polagoma zavedajoč se, da pravzaprav še ni izkusil medčloveških odnosov. A doma se najprej sooči z nerazčiščenimi dolgovi iz mladosti, potem pa ga pričaka še Gumbar, ki hoče njegovo dušo pretopiti nazaj v skupno maso in jo uporabiti za nova bitja, saj naj bi bilo Peerovo življenje po Mojstrovem mnenju neuspešno: “Vi ste bili predvideni za bleščeč gumb na telovniku sveta, ampak luknjice niso uspele, zato morate v zabojček za odpadek in

potem boste, kot se reče, pretopljeni v maso.” Peer se upre: dokazati hoče, da je živel po svojih načelih, vendar mu to ne uspe. Izkaže se, da v resnici na nobeni izmed svojih različnih poti ni vztrajal do konca, tako do konca, da bi izničil samega sebe (oziroma pozabil na svoj jaz) – in tako ga lahko na koncu reši le Solveig, ki ga je vsa ta leta vdano čakala. Ali je bilo bolje tistim, ki so ostali doma in brez pretresov preživeli svoje malo življenje, ali njemu, ki je divjal naokoli in se iskal in vedno na novo uresničeval?

Za *Peera Gynta* je značilno, da se izmika ustaljenim okvirom dramske strukture; in čeprav se na trenutke zazdi, da Ibsen niza epizode čisto poljubno, da ne sledijo principu kavzalnosti ali druge logike, vendar kažejo zaokroženost občečloveškega modela bivanja. Vendar je to samo skelet – bistveno pa je meso, nenavadna prežetost z aktual(istič)nimi prebliski, in to je tisto, zaradi česar je ta Ibsenov junak tako zelo živ, neznansko duhovit, intriganten. V njem se prepleta množica slogov in tem, razpet je med resničnostjo in najbolj norimi izbruhi domišljije, med sanjami, miti in lažmi. In v tem se nam lahko včasih za hip zazdi, da smo ugledali drobec kakega drugega, pogosto tudi bolj znanega junaka (vsaj Fausta). Nizajo se zunanji dogodki, tudi svetovnega obsega in pomena (vojna med Grčijo in Turčijo, trgovina s sužnji, kopičenje kapitala, poseganje v naravo), a to je le okvir, znotraj katerega je tavanje posameznika toliko vznemirljivejše in toliko bolj brezčasno.

Uprizoritev te skrajno zahtevne in zapletene strukture se mora zavedati dveh linij – ena je linearni kronološki potek Peerovega življenja, v katerem se iz mladeniča spremeni v odraslega, se potem postara in na koncu umre (ali pa ne, odvisno od interpretacije), druga pa nenehne prekinitve z dogodki, ki v temelju zamajajo njegov jaz. V mariborski postavitvi to rešuje predvsem jasna, pregledna in preiščljiva dramaturška (dramaturginja Diana Koloini) linija združevanja oseb, ki vedno bolj poudarja nekakšno zaokroženost – in tako s Peerom vred vedno bolj čutimo, da se bliža konec poti, pa naj se temu še tako upira: “[T]o uničenje gyntovskega ‘jaza’ – temu se upira vsa moja duša.”

Kica je celotno predstavo zastavil nekam mračno, a zato opazno vpeto v današnji čas, z asociacijami na tukaj in zdaj, nekaterimi bolj (trotli kot finančniki), drugimi manj (odaliske kot teroristke?) uspešnimi, z manj ozira na Ibsenovo romantično poetičnost, a z veliko večjim občutkom za odgovornost, zavezujoče, relevantno, za danes. Taka je tudi scenografija (scenograf Marko Japelj), ki omogoča nekakšno filmsko kadriranje, večje in manjše plane; tak je tudi mizanscenski princip, za katerega so najznačilnejši ostri prehodi med prizori; Peera nekajkrat dobesedno vrže na tla, potem pa se malo otrese, na novo vzpostavi svoj jaz in gre naprej.

In tako zaživi Peer Gynt v fenomenalni interpretaciji Branka Šturbeja (k. g.) kot izrazit junak našega časa; situacije, v katerih se zdaj znajde, zdaj jih sam zakuha, pa so metafora za vse, kar lahko doleti človeka – tudi današnjega. Na začetku predstave Peer vadi, kako se bo mami zlagal – in prav v tej ekspoziciji se konstituirata njegova dvojnost in hkrati njegova brezmejna ambicija, ki jo poganja občutek, da si v življenju/svetu zasluži boljšo usodo. Od tod lahko sledimo Šturbejevemu mojstrskemu preigravanju in vzporednemu vodenju kontrastnih razpoloženj, pa tudi hipnim preobrazbam – iz zamorjenega občutka zakompleksanosti, ki ga naenkrat prevzame, v oholo, objestno samozavest in odločitev, da bo postal najmanj cesar; iz začaranosti in prevzetosti ob Solveig v lahkoten donjuanski slog ob trolinjah; iz nepremagljive suverenosti ob štirih svetovljanskih tovariših v Maroku v popolno sesutje ob spoznanju, kako je, če imaš dejansko oblast nad ljudmi, potem ko razširi svoje delovanje s področja čistega intimizma.

Pri tem ima vso podporo in pomoč intenzivne protiigre vseh soigralcev, zlasti pa Aleša Valiča (k. g.) v zanimivi kombinaciji vlog (v vsakem dejanju nastopi kot nekak Peerov alterego, kot tisti, ki mu zastavlja podvprašanja in omaje njegovo samozavest – Valič to pelje v zmuzljivo nevarnem slogu); Milade Kalezić, ki je kot Peerova mama ustrezno mehka, razumevajoča, odpuščajoča, noro vdana; Tadeja Toša v vlogi skrivnostnega in provokativnega Potnika ter neizprosno hladnega in usodno pragmatičnega Gumbarja; pa Miloša Battelina v vlogi nevarno ledenega Dovrejskega starine. Preostalo množico vlog so zavzeto in učinkovito prispevali Eva Kraš, Ksenija Mišič, Kristijan Ostanek, Mateja Pucko, Mirjana Šajinović, Maša Židanik Bjelobrk, Matija Stipanič, Nejc Ropret, Matevž Biber in Irena Mihelič.

Tako kot Ibsen pri pisanju Kica uporablja najrazličnejših gledaliških sredstev, da bi za vsak prizor ustvaril značilno ozračje in majhen svet zase: tak je na primer prizor svatbe, v katerem so vsa zadržnost in zatohlost male skupnosti, pa tudi vse njene frustracije in skrite želje, prignani do skrajnosti; Peerovo prvo srečanje z Zeleno, ki ga obarva z barsko glasbo; večpomenska uporaba zrcal v prizoru s troli, ki so postavljeni v sedež finančne korporacije, v katerem je na TV-ekranu nenehno vidno stanje na borzi, Peera pa okronajo s krono, narejeno iz Financial Timesa; pa potovanje z ladjo domov, na katerem je vihar učinkovito uprizorjen s polivanjem vedra vode. Nekatere epizode so manj domiselne (npr. prizor v haremu, v katerem so lepotice oborožene z brzostrelkami).

Ibsen se v režiji Janusza Kice izkaže za fantastično sodobnega avtorja, lepo so razvidni in poudarjeni elementi dramatike absurda, družbene

satire. Sodoben je tako Peer s svojo večno nesamozavestjo na eni strani in neznansko sebičnostjo na drugi, kot je presenetljivo sodoben svet, ki ga obdaja. Elementi, ki so se nanašali na družbeno aktualnost pred skoraj sto petdesetimi leti, niso izgubili prav nič ostrine, duhovitosti, pronicljivosti. In v svojih vzponih in padcih spomni zdaj na junaka iz risanke "La linea", zdaj na Alico v čudežni deželi ...

Monumentalna predstava.