

Petra Pogorevc

Samotni trening pogleda

20. september: Gledališče "u fris"

September bi moral biti že dodobra v znamenju pisanja tegale dnevnika, toda hitreje ko brzijo mimo dnevi na koledarju, počasneje napredujem s pregledovanjem prevoda knjige Aleksa Sierza, ki ga od mene pričakujejo pri Knjižnici MGL. Finiš je naporen in zamuden. Vztrajno brskam za podatki po spletu in knjižnicah. Elektronsko pošto si izmenjujem le še z avtorjem in urednico. Vse drugo odrivam na stranski tir, saj mora biti knjiga natisnjena do Borštnikovega srečanja. Datum predstavitve smo že določili.

Gre seveda za temeljno delo o tretjem valu povojne britanske dramatike, ki je tudi v slovenskem gledališkem prostoru zapustilo opazno sled. Odkar je knjiga *In-Yer-Face Theatre* leta 2001 izšla pri londonski založbi Faber & Faber, je bilo v slovenski jezik prevedenih nekaj njenih poglavij, avtor pa je leta 2001 dal obsežen intervju za revijo *Maska* in dve leti zatem obiskal 33. Teden slovenske drame. Takrat sem se navdušila nad nekaterimi igrami, ki smo jih lahko gledali tudi na slovenskih odrih, hkrati pa me je osupnil podatek, da je britanski gledališki prostor še nekaj let pred preporodom dramskega pisanja doživljal krizo, ki jo je mogoče primerjati s podobnim položajem pri nas. Najboljša nova dramska besedila so uvažali, mladih dramatikov je bilo komaj za vzorec, vladal je nevarni mit o tem, da novo pisanje pomeni tveganje za gledališke blagajne. Če se je januarja 1995 po premieri *Razdejanih* Sarah Kane na malem odru gledališča Royal Court zdelo, da je novi val udaril kot strela z jasnega, je kmalu nato postalo očitno, da je do množične eksplozije raznolikih in praviloma izrazito mladih dramskih glasov lahko prišlo le na podlagi strateškega načrtovanja in vlaganja vanje.

Britanski gledališki prostor je seveda organiziran precej drugače od slovenskega, pa tudi vloga dramatika v gledališkem procesu pojmuje zelo specifično, zato opisanega modela nikakor ne bi mogli preprosto posneti in ga uporabiti kot recept za reševanje podobnih problemov pri nas. Toda knjiga, ki nastop Sarah Kane, Anthonyja Neilsona, Marka Ravenhilla, Martina McDonagha in mnogih drugih novih avtorjev popisuje od blizu, iz prve roke, tako rekoč s prve bojne linije viharne fronte, ki se je v devetdesetih odprla zlasti med britanskimi gledališči in mediji, vendarle prinaša dragocen opomin, da uspešni dramatik ne padajo z neba. Berem, da bodo na Tednu slovenske drame v sodelovanju z revijo *Sodobnost* že prihodnji mesec organizirali dramske delavnice za mlade pisce. Če so jih k tej odločitvi vsaj delno spodbudili tudi avtor omenjene knjige, vodja Courtovega dramaturškega oddelka Graham Whybrow, dramatik Martin Crimp ali kdo drug od številnih gostov, ki sem jih marca 2003 kot zunanja sodelavka festivala povabila na okroglo mizo *Novi trendi v novi evropski dramatik*, je to nemara namig, da velja britanski zgodbi o uspehu delno le prisluhniti tudi v slovenski praksi.

Od trenutka, ko bom oddala prevod knjige in zaprla poglavje o dramatik devetdesetih v svoji glavi, me za zdaj ločuje en sam velik vprašaj. V letih, ko si je Aleksovo delo izborilo svoj prostor na policah slovenskih teatrologov, dramaturgov, kritikov in vseh drugih poznavalcev sodobnega dramskega pisanja, smo njegov naslov za žurnalistično rabo dosledno prevajali kot Gledališče "na gobec". Vendar izraz "in-yer-face", ki je v splošno jezikovno rabo zašel iz ameriškega športnega novinarstva iz sedemdesetih let, avtor pa je po njem posegel z namenom, da preusmeri pozornost z vsebine novih iger na razmerje med odrom in avditorijem, v resnici zahteva povsem drugačen prevod. Če je bilo za najbolj odklonilne medijske odmeve značilno, da so poudarjali šokantnost in napadalnost novih iger, so njihovi treznejši interpreti, tudi avtor te izčrpne in privlačne knjige, sicer poudarjali njihov močan učinek na gledalca, toda ne na prvo žogo, ne kot udarec "na gobec". Do povsem enakovrednega prevoda razmeroma specifične oznake, ki "vsebuje namig na to, da ste prisiljeni gledati nekaj od blizu, da je bil napaden prostor vaše zasebnosti", v slovenščini bržkone sploh ne moremo priti, toda kot me vseskozi opozarjajo številni kolegi, pa tudi izkušeni prevajalski mojstri, je vsaj sedaj, ob slovenskem prevodu celotne knjige, potrebno razmišljati o novi rešitvi.

Obstoječi prevod je treba nadomestiti z oznako, ki bo sugerirala neprijetno vsiljivost novega gledališča, njegovo brutalnost pa iz sfere fizičnega obračunavanja premestila v območje mučne odkritosti, s katero so mladi avtorji devetdesetih gledalcu servirali svoje videnje sveta. Gledališče, ki se zrine v gledalčev intimni prostor, ga udari tam, kjer lahko peklensko zaboli, mu zabrusi vse tisto, česar raje ne bi slišal ali videl – ki bi ga z drugo oznako lahko imenovali ... Tuhtam in tehtam, dokončno se odločim šele tik pred oddajo. Gledališče "u fris". Find: "na gobec". Replace: "u fris". Replace all.

25. september: *Hodnik*

V SNG Drama Ljubljana so letošnjo sezono odprli s krstno uprizoritvijo igre *Hodnik* v režiji njenega avtorja Matjaža Zupančiča. Prvič sem jo prebrala lani, ko je na Tednu slovenske drame prejela Grumovo nagrado za najboljše dramsko besedilo. Živo se še spominjam, da mi je tisto prvo branje priklicalo v spomin avtorjevo dramo *Izganjalci hudiča* (1993). Očitna stična točka med igrama je namreč njuna prostorska umestitev.

Prizorišče *Hodnika* se po eni strani uvršča v prepoznavno linijo pomensko odprtih in posameznika ogrožajočih nikogaršnjih ozemelj, na katera Matjaž Zupančič postavlja večino svojih dramskih besedil, po drugi pa se hodnik v *Hodniku* podaljša in potegne v svet televizijske mašinerije, ki ga pri njem doslej nismo bili vajeni. Motiv hodnika se v Zupančičevem opusu prvikrat pojavi prav v *Izganjalcih hudiča*, kjer nastopa kot prostor zalezovanja in zarote zoper drugačnost, ki vznemirja in bega. To je "hodnik v starejši, večnadstropni stanovanjski hiši", kjer štirje stanovalci oprezajo za svojo novo sosedo, ki pa se gledalčevemu pogledu vseskozi dosledno izmika. V avtorjevi novi igri je hodnik zatočišče v zakulisju televizijskega "reality showa", kjer si tekmovalci lahko na trenutke odpočijejo od vsiljive prisotnosti kamer, snemani svet pa se pogledu gledalca v dvorani izogiba prav tako spretno kot nevidna sosedo v *Izganjalcih hudiča*. S takšnim preprostim, toda učinkovitim dramaturškim trikom avtor gledalcu izmakne neposredni vzvod dogajanja, ki izza zaprtih vrat na obeh hodnikih usmerja in osmišlja delovanje njenih oseb. Preseli ga v sfero posredne prisotnosti ter njegov obstoj zvede na raven posredovanega govora; toda optiko *Hodnika* v primerjavi z *Izganjalci hudiča* obrne na glavo. Na hodniku se ne zbirajo več zarotniki in gleduhi, ampak prostovoljni objekti tujih pogledov. Stanovanje za vrati ni več avtentično bivališče nasilno uničene intimne, temveč umetno konstruirano prizorišče voajerskega spektakla, v katerem živi eksponati pred budnim očesom kamer tekmujejo za naklonjenost nevidnih televizijskih gledalcev. Drugačnost ni več nekaj misterioznega in nerazložljivo privlačnega, ampak težavno in odvečno zemeljsko breme na poti do zvezd. Motiv zarotniških sosedov, ki se manično zaganjajo v drugačnost in urejajo svet po lastni podobi, je Zupančič razvil v igri *Goli pianist* (2001), v *Hodniku* pa je vzpostavil sobivanje različnih medijev in v središče svojega zanimanja postavil gledališki "odvod" televizijskega "narobe sveta".

Osebe v tej drami so podvržene dvojnemu pritisku: pred kamerami v bitki za glasove razgaljajo svojo intimo in jo prikrajajo po meri ciljnega občinstva, na skritem hodniku pa se znajdejo iz oči v oči, ne samo druga z drugo, temveč še bolj vsaka s seboj. Kajti, kot je poudarjeno na več mestih v besedilu: hodnik brez kamer je zanka in past, nateg in problem. "Prekleli boste ta hodnik," tekmovalcem uvodoma reče manipulator Max, ki nekajkrat poseže v dogajanje. "Kajti hodnik vas bo provociral. Da bi se skrivali. Da bi se pretvarjali. Da bi igrali dvojno igro. In če boste nasedli, je z vami konec." Max v tkivu drame že z

načinom svojega govora vzpostavlja očiten kontrast s preostalimi osebami: vselej se izraža v podaljšanih, brutalno neposrednih in nastopaško patetičnih monologih, ki slavijo mitologijo cenenega gledanja in se naslanjajo ob grmadenju njenih pravil. Zanj je življenje tam, kjer "publika čaka" in "kamere tečejo". *Hodnik ne more pomeniti ničesar drugega kot smrt: v primerjavi s preostalimi se Max skoraj ne zdi oseba iz krvi in mesa, temveč nekakšen hologramski podaljšek sveta, v katerem je človekov obstoj pogojen s pogledom kamere, njegovo vrednost pa zrcalijo podatki o gledanosti.*

Krstna uprizoritev *Hodnika*, ki so jo v SNG Drama Ljubljana pripravili v koprodukciji z vse bolj širokopoteznim festivalom Ex Ponto, pri vzpostavitvi temeljne razlike med Maxom in tekmovalci ni izhajala iz možnosti, ki jih načenja predloga s sopostavitvijo dveh različnih medijskih svetov, temveč je pri upodabljanju Maxa stavila na zasuk od realizma k absurdu znotraj vseobsegajoče odrske resničnosti. Zupančič je v tej ključni vlogi zasedel karizmatičnega Janeza Škofa, ki je ustvaril, na tem mestu moram citirati svoj že obstoječi kritiški zapis o tej uprizoritvi, "srhljivega mutanta med varietejским šovmojstrom, mefistovskim skušnjavcem in manipulatorskim zvodnikom"¹, preostale igralske kreacije pa je dosledno vzpostavljaj v sferi prevladujočega realističnega koda, ki se v uprizoritvi zrcali že na ravni veristično zasnovane scenografije Janje Korun in trendovsko obarvanih kostumov Alana Hranitelja. Tekmovalci Zupančičevega šova ustrezajo tistim v obstoječih "reality" programih, ki jih v gledališkem listu sugestivno definira dramaturginja uprizoritve Darja Dominikuš: v njih zmeraj "gledamo 'navadne ljudi', ne naučenih in spretnih igralcev, nam enake ali pa po vsej verjetnosti (prosto po Aristotelu) slabše od nas"². V krstni uprizoritvi zato nujno srečamo pester in raznolik šopek sodobnih slehernikov, ki jih igralci iz vrst mlajše in srednje generacije umestijo v območje proustodušne, nepretenciozne, razgrete realistične igre, kakršna v kontekstu besedila oziroma njegove uprizoritve ustreza kontrastu med "zaigrano" resničnostjo v televizijskem studiu in domnevno "ne-igro" na prizorišču hodnika. Pred gledalcem se polagoma razgrinjajo usode, značaji in motivi Zupančičevih oseb, njihova naraščajoča notranja stiska pa sprva odseva predvsem v koreografiranih skupinskih prizorih, ki jih Matjaž Farič ustvari na nabijajočo tehno podlago, ter nazadnje dokončno eksplodira v bržkone najpretrsljivejši izmed vseh prikazanih usod. Saša Mihelčič ustvari sijajno Tamalo, suvereno in natančno podobo duševno motenega otroka, ki so ga ustvarjalci televizijskega razvedrila potegnili iz sanatorija in zmanipulirali do komaj prebavljivih skrajnosti: smehljajočo samozaverozanost pripelje v trpko in brezčutno tekmovalnost, ki se nazadnje izrodi v bolesten klic po ugajanju in mučen izbruh brezglavega nasilja.

¹ Pogorevc, Petra: *Kdor visoko leta, jih nizko faše*. V: Dnevnik, 27. septembra 2004.

² Dominikuš, Darja: *Veliki brat naš vsakdanji – Hodnik, predsoba pekla*. V: gledališki list krstne uprizoritve igre *Hodnik* Matjaža Zupančiča, sezona 2003/2004, SNG Drama Ljubljana.

Uprizoritev, ki sicer sodi v programski okvir Male drame, smo ob premieri gledali na prilagojenem velikem odru, kamor so poleg njenega prizorišča namestili tudi tribuno za gledalce. Slednjim se je očitno usedla v srce, saj je ob sklepu festivala Ex Ponto osvojila naziv najboljše predstave po izboru občinstva. Mar ni to svojevrsten znak, da se tudi slovenska dramatika vse bolj suvereno upira tistemu nevarnemu mitu, ki pravi, da se gledališčem preprosto "ne spleča" ter ji gledalce odreka na pamet in že vnaprej?

27. september: *Borštnik, prej*

Znana je sestava žirije 39. Borštnikovega srečanja. Ivanka Mežan, Ignacija J. Fridl, Jaroslav Skrušny, Dragan Živadinov in jaz. Ivanko sem spoznala pred leti na Tednu slovenske drame. Sedeli sva v podobni žiriji, z Blažem Lukanom smo podelili "grand prix" za najboljšo predstavo festivala. Živo se spominjam, kako me je očarala s svojo zavzetostjo, še zlasti pa s pronicljivim, niti malo zaprašenim odnosom do gledališča. Ta izkušnja je za naju pomenila začetek čisto posebnega prijateljstva, ki se je vselej vrtelo predvsem okrog odrskih slik. Verjetno bi lahko na prste ene ali vsaj obeh rok preštela najine redke skupne kave, ob katerih se nama ni mudilo na predstavo. Tudi Dragana sem imela priložnost spoznati kot sogovornika, najprej v Skopju in Moskvi, kjer sem prisostvovala dvema njegovima povsem različnima projektoma, kasneje pa tudi v Ljubljani: včasih sem se znašla v družbi, ki se je z njim "zasedela" po kakšni predstavi, spet drugič sem trčila vanj na Čopovi ali na Mestnem trgu, toda zmeraj in povsod, naj je šlo za še tako bežno srečanje, je beseda tekla o umetnosti. Precej manj poznam Jaroslava Skrušnija in Ignacijo J. Fridl, še najbolj se ju spomnim s preteklih Borštnikovih srečanj, toda vtisi so bežni in neurejeni. Nazadnje sem tu jaz. Ki sem si pravkar oddahnila, ker v žirantski posadki ne slutim prevar. Ker si želim sodelovati v žirijah, kjer sopostavitev različnih pogledov šteje več od razkazovanja prividne moči.

Delo gledališkega kritika je izrazito samotno. Ni samo bitka z omejenim številom ur in vrstic, v obsegu katerih se je treba odzvati na vsakokratno predstavo, temveč tudi vztrajno urjenje pogleda, ob katerem je kritik najpogosteje sam svoj trener. Koliko je mogoče videti na podlagi enega samega ogleda? Koliko je mogoče strenirati svoj pogled? Kako ga izpopolnjevati, kultivirati, demokratizirati? Kako ga uglaševati s specifičnimi zornimi koti različnih poetik ter hkrati negovati njegovo subjektivnost, v imenu katere se z njimi sploh spuščas v dialog? Sodelovanje v žirijah je, še posebej v času, ko se manevrski prostor kritikov v slovenskih medijih neustavljivo oži, eno od poslednjih institucionaliziranih oporišč, v katerem lahko premišljevalci gledališča urijo svoj pogled na glas. S predstav ne odhajajo sami, polni vtisov, ki pozneje bodisi zamrejo bodisi se opredmetijo v zapisu, temveč jih izmenjujejo z drugimi. Pogledi se množijo, dopolnjujejo, spopadajo in izključujejo, da bi se nazadnje

prepletli v mrežo videnj s kolektivnim podpisom, ki jo razgrne šele končni izbor. Sodelovanje v žirijah je včasih neznosna mora, spet drugič dragocena priložnost, da izostriš svoj pogled, prevetriš svoje argumente in preveriš, v kakšni kondiciji si. Prinaša neizogibno breme neizmerne odgovornosti, vendar obenem predstavlja tudi neprecenljiv izziv.

Letos bo dolga, skoraj malo predolga: v trinajstih dneh festivala se bo samo v tekmovalnem programu zvrstilo kar šestnajst izrazito raznorodnih uprizoritev, ki jih podpisujejo ustvarjalci nadvse različnih generacij in estetskih usmeritev. Ni mi čisto jasno, zakaj se jih je novi selektor Borštnikovega srečanja Marko Sosič letos odločil razvrstiti v dvoje ločenih tekmovalnih sklopov s precej ohlapnima naslovoma *Poti in pogledi* ter *Razpotja*, ki vzpostavi nezanosljivo ločnico med domnevno čistokrvnim dramskim gledališčem in njegovimi mejnimi oblikami, toda pomembnejše se mi zdi dejstvo, da se uprizoritve obeh sklopov popolnoma enakopravno potegujejo za nagrade ter da osrednji festival slovenskega gledališča ne postane festival slovenskih repertoarnih hiš. Tudi v tem vidim smisel tega, da na Borštnikovem srečanju vztrajajo pri funkciji selektorja: če bi festivalski program, kot v zadnjem času predlagajo nekateri ustvarjalci, oblikovali direktorji oziroma umetniški vodje posameznih hiš, bi jo najslabše verjetno spet odnesli neodvisni ustvarjalci, festival pa bi s tem lahko ogrozil celovitost programa, ki si jo je v preteklih letih prav po zaslugi selektorjev nekoliko vendarle izboril. Letošnjo žirijo vsekakor čaka težko delo. Nisem še videla vseh uprizoritev, toda že zdaj je očitno, da je za vrsto dosežkov na voljo malo nagrad.

2. in 6. oktober: *Mali in veliki Cezar*

V Mestnem gledališču ljubljanskem so novo sezono odprli z izzivalnim programskim spojem dveh različnih uprizoritev ene same dramske predloge. Gre za Shakespearovo tragedijo *Julij Cezar* v prevodu Milana Jesiha, ki jo je na velikem odru režiral Dušan Jovanović, na Mali sceni MGL pa jo je priredil in uprizoril Dejan Sarič (koprodukcija MGL, E. P. I. Centra in Primorskega poletnega festivala). Uprizoritvi so na prostem že igrali na Primorskem poletnem festivalu, v prestolnici pa sta mali in veliki Cezar, kot jima ljubkovalno pravijo po kuloarjih, že konec septembra doživela še svoji dvoranski premieri. Kot so me opozarjali številni kolegi, ju je najbolje videti "skupaj", zato sem se zaradi premierske gneče konec septembra, v kateri bi med obema Cezarjema nujno gledala še katero drugo uprizoritev, odpravila na zaporedni ogled oktobrskih predstav.

Četudi uprizoritvi zbujata nekatere vzporednice na ravni povsem konkretnih prijemov in rešitev – izčiščena stilizacija, asketski minimalizem, opremljanje dogajanja z živo glasbo na tolkalih, preigravanje žanrov, potujitveni posegi, distancirani in premeščeni igralski nastopi – bi lahko rekli, da gre za sopostavitve komplementarnih pogledov, ki na skupno predlogo zreta iz dveh

opazno različnih smeri. Zdi se, da je ključ do razlike mogoče iskati v zasedbeni politiki obeh uprizoritev. V Jovanovičevem *Juliju Cezarju* najdemo enega samega igralca, ki od začetka do konca uprizoritve interpretira le eno vlogo (Uroš Smolej v vlogi Bruta), preostali igralci jih igrajo več; v Saričevem *Caesarju* pa sta na odru vseskozi prisotna le dva igralca (Jožef Ropoša in Vladimir Vlaškalić), ki preigrata sicer bistveno skrčen, toda še zmeraj številčen repertoar Shakespearovih oseb, poleg njiju pa je na odru lutka iz blaga v človekovi naravni velikosti, ki označuje naslovni lik Cezarja. Na tem mestu ne smemo spregledati še naslednje, prav tako pomembne razlike v zasedbi razpoložljivih vlog: v Jovanovičevi uprizoritvi vsi igralci razen enega nastopijo v več vlogah, ki so vseskozi fiksirane, igralca v Saričevi uprizoritvi pa si iste vloge podajata, se v njih izmenjujeta, spopadata in dopolnjujeta.

Premik v branju je v obeh primerih seveda daljnosežen. V Jovanovičevi uprizoritvi, ki jo scenografka Meta Hočevnar postavi na izčiščeno in stilizirano prizorišče iz bleščeče rebraste pločevine, se iz množice blaziranih postav v zračnih in rdeče-belih kostumih Bianke Adžić Ursulov prebije v ospredje hamletovsko navdihnjeni Brut v umerjeni in vseskozi natančni interpretaciji Uroša Smoleja. Shakespearovo besedilo ne govori več toliko o prevaranem in umorjenem Cezarju, še celo ne o zahrbtni zaroti, ki so jo zoper njega skovali njegovi najožji sodelavci in prijatelji: v središču tokratne uprizoritve, ki svoje težišče nasploh pomika iz javnega v zasebno, se znajde dilema razmišljujočega posameznika, ki se je v nekem trenutku spozabil ter zastavil svoje ime in življenje za napačno stvar. Zadržani, resnobni, trezno razumski in vendar vseskozi subtilno razprti Brut v interpretaciji Uroša Smoleja, ki je razvidno razpet med ljubeznijo do Cezarja in skrbjo za dobro ljudstva oziroma države, je zagotovo najsvetlejša točka uprizoritve, ki bi ji sicer zlasti v drugem delu lahko očitali pretirano ekstenzivnost in izčrpavanje v kopičenju režijskih domislic; razpira tehtna in aktualna vprašanja o nevarni meji med dopustnim in dovoljenim, ki se živo tičejo "iz sklepa spahnjenega" sodobnega sveta.

V Saričevi uprizoritvi kot Bruta vidimo oba igralca; v primerjavi z njim je v središču še vedno pomaknjen Cezar, ki pa ga na privzdignjenem prizorišču pravokotne oblike, na katerega gledalci zrejo z dveh nasproti postavljenih tribun, označuje mlahava lutka iz belega blaga. Kako različno uprizoritvi bereta Shakespeara, postaja razvidno že iz same postavitve Cezarja. Pri Jovanoviću ga Milan Štefe odigra kot pomehkuženega in afektiranega vladarja, ki se pravzaprav opazno razlikuje od podobe Cezarja, o kateri nežno govori Brut, pri Sariču pa njegovo "odsotnost" poseljuje lutka, ki jo od časa do časa animirata igralca: po učinkovitem prizoru umora, v katerem njeno telo prebadata z noži, jo skozi loputo odvržeta v podpodje, v poznejšem prizoru pojavitve duha pa jo spet izvlečeta in oživita. Saričeva režija se spretno, duhovito in iznajdljivo igra z znaki, večše vodi igralca po tenki meji med interpretacijo in komentarjem, sproža niz spraševanj o razdalji med vlogo in igralcem, svet Shakespearove

predloge pa uprizarja kot večno prizorišče spopadov, na katerem se menjajo žrtve in rablji, odnosi in vzorci pa se zgolj predvidljivo ponavljajo. Spomni na tisto legendarno stopnišče, s katerim je vzpone in padce v Shakespeareovih kraljevskih historijah plastično ponazoril Jan Kott.

8. oktober: *Nora Nora*

Priznam, tega besedila sem se na odru najprej malo bala. Po eni strani zaradi tega, ker narekuje fizično sopostavitev dveh parov, ki na prizorišču prebivata v istem prostoru, vendar se v njem nikoli ne srečata; po drugi pa tudi zaradi boleštne neprizanesljivosti, s katero junaki Flisarjevega ljubezenskega četvero-kotnika načenjajo trpka vprašanja o pasteh in čereh razmerij med spoloma. Vznemirljiva in izrazito večplastna *Nora Nora*, za katero je Evald Flisar letos prejel Grumovo nagrado za najboljše dramsko besedilo, nikakor ni parafraza znamenite mojstrovine Henrika Ibsena. Četudi nanjo trčimo že v naslovu, v imenih obeh zrcalno preslikanih parov, pa tudi v iskrih besednih igratih, ki v tkivu drame vsekakor predstavljajo eno njenih presežnih odlik, služi Ibsenova *Nora* dramatiku zgolj kot izhodišče za vnovično prevetritev stanja stvari na področju zmeraj bolj uničujoče vojne med spoloma. Ne smemo prezreti, da avtor ime ženske junakinje v naslovu ne le citira, temveč že tudi igrivo podvaja, ali pa na primer spregledati, da si njegove osebe imeni Nore in Helmerja izberejo "same". Samozavestno, poznavalsko, (samo)ironično. Ne sme nam uiti, da je v tej neizprosni igri besed in ljudi, slovarjev in spolov, referenc in izpovedi ves čas na delu prepletanje različnih zasebnih in literarnih svetov, ki že definira kontekst zблиževanj in razhajanj vseh njenih štirih oseb.

Toda zakaj ravno *Nora*? Ker je "(bolj ali manj) navzoča v vsakem sodobnem tekstu o odnosih med moškim in žensko, saj je bila prva ženska v evropski literarni zgodovini, ki se je uprla zahtevi družbe, da igra vlogo 'šibkejšega spola'³ – bila je torej prva, ki je zahtevala enakopravnost med spoloma ter nam s tem prinesla "opomin, da odnos ni le zaljubljenost, ampak tudi bojišče, na katerem izgubljam ali zmagujemo glede na to, do kolikšne mere smo sposobni (ali pripravljeni) izpolniti partnerjeva pričakovanja"⁴. Bojišče med enakovrednima spoloma, na katerem so dovoljena malone vsa sredstva, posamezne bitke pa na njem bojujejo izurjeni spopadalci, ki namesto hladnega orožja vihtijo kopja besed, zbuja vzporednico z nekim drugim, prav tako znamenitim delom, na katerega v gledališkem listu opozarja že dramaturginja krstne uprizoritve Marinka Poštrak; na dramo Edwarda Albeeja *Kdo se boji*

³ Flisar, Evald: *Nora Nora (nekaj avtorjevih misli)*. V: gledališki list krstne uprizoritve igre *Nora Nora* Evalda Flisarja, sezona 2004/2005, Prešernovo gledališče Kranj.

⁴ Prav tam.

Virginia Woolf?. "Novodobna Nora tako kot Martha več kot briljantno, a tudi zajedljivo, vulgarno in sarkastično artikulira svojo stisko, a tudi (pre)moč, večša je t. i. *večstopenjskih iger* in boja, kot tudi vlog, ki jih želi od nje njen možki in v katerih uživa tudi sama"⁵. Konstelacija vseh štirih oseb in kombinatorika njihovih razmerij, zlasti pa izrazito sodobno, razbolelo, do skrajnih meja znosnega prignano odzivanje na brezno niča, v senci katerega ljubimci manično menjajo partnerje in se trpinčijo s podrobnimi popisi spolnih prevar, nas navsezadnje spomni tudi na uspešnico novejšega datuma; na igro *Bližje*, s katero je britanski avtor Patrick Marber osvojil svetovne odre v devetdesetih in so jo svojčas igrali tudi pri nas.

S krstno uprizoritvijo *Nore Nore* v režiji Dušana Mlakarja so letošnjo sezono odprli v Prešernovem gledališču Kranj. Na zračnem in funkcionalnem prizorišču Sanje Jurca, ki je v domovanje obeh parov postavila sodobno opremo ter ga nevpadljivo razmejila na dnevni prostor z zofo na eni in delovni prostor z računalnikom na drugi strani odra, je režiser vseskozi spretno usmerjal mizanscenski promet, ki je v tej svojevrstni drami nujno zgoščen, hkrati pa je nevsiljivo vodil gledalčev pogled ter usmerjal pozornost z enega para na drugega. Seveda pa odločilne odlike njegovega pristopanja k *Nori Nori* ne gre iskati na ravni tovrstnih zunanjih rešitev, pač pa v dejstvu, da je znal prisluhniti kompleksni govorici izrazito večplastne predloge, pronicljivo razčleniti njene ključne poudarke, opozoriti na njeno igrivost, lahkotnost in izmuzljivost, hkrati pa ji ne odvzeti ključujoče bolečine, razgrajajočega sarkazma in trpke samoironije. Flisarjevi vztrajni dvobojevalci, ki jih kostumografinja Svetlana Visintin odene v atraktivne in sodobne kostume, v tej razgibani, duhoviti in nepretenciozni uprizoritvi gotovo ohranijo svojo kompleksno čud. V raznih partnerskih kombinacijah razkrivajo svoje številne obraze, hkrati pa s svojimi nastopi vseskozi že tudi komentirajo sebe in svoja dejanja, bodisi s pomočjo spretno naciljanih replik besedila bodisi z drobnimi kretnjami, gibi, pogledi oziroma s celotno obrazno in telesno govorico. Iz kalejdoskopa različnih obrazov, ki odsevajo iz spremenljive kombinatorike partnerskih razmerij, izstopi predvsem Vesna Pernarčič Žunić v vlogi Nore 1. Njen šarm je preprosto neubranljiv: v njenem nastopu se Ibsenova Nora, Albeejeva Martha in Marberjeva Alice zlijejo v eno: v energično in eksplozivno, privlačno in cinično, vendar tudi izčrpano in načeto Flisarjevo Noro 1, v kateri se čustveno jedro celotnega besedila izostri in razvname do neslutnih dimenzij.

Strah pred ogledom je bil torej odveč, še posebej zaradi očitnega dejstva, kako pristno in hvaležno se na uprizoritev odzivajo gledalci. Moram priznati, da me je to nekoliko presenetilo, saj gre navsezadnje za dramo, ki se drzno, v odnosu do gledalca niti malo prilizljivo loteva človekovih najbolj hudih reči. Med odmorom

⁵ Poštrak, Marinka: *Kdo se boji Nore Nore*. V: gledališki list krstne uprizoritve igre *Nora Nora* Evalda Flisarja, sezona 2004/2005, Prešernovo gledališče Kranj.

in po koncu predstave ni bilo mogoče spregledati in preslišati gledalcev, ki so se zbirali po kotih foajerja, na glas debatirali o predstavi ter poudarjali njeno "iskrenost", "duhovitost" in "moč". Če kaj takega slišite na premieri, vas niti ne preseneti, ko pa z besedilom tovrstnega kova tako zagreto komunicirajo abonenti gledališča, ki se je še ne tako daleč nazaj borilo za vsakega gledalca posebej, postane to omembe vredno dejstvo. Slovenska dramatika je že na začetku sezone prebila pregovorno blokado na poti do gledalca z uprizoritvama zadnjih dveh Grumovih nagrajenk; samo želeli si je, da se do njenega konca ne upeha.

30. oktober: Borštnik, potem

Za obisk občinstva se očitno ni treba bati niti osrednjemu slovenskemu gledališkemu festivalu. Celo ob letošnji maratonski izdaji Borštnikovega srečanja je bila obiskanost predstav vseskozi zavidljivo dobra, v očitnem nasprotju s podobo zevajočih sedežev v avditoriju velike dvorane SNG Maribor, ki jo ob sklepni podelitvi nagrad v slovenske domove vsako leto prenaša nacionalna televizija. Toda tisto, kar me ob tej priložnosti vsako leto bolj žalosti in jezi, je dejstvo, da se na tej sklepni slovesnosti zmeraj bolj redčijo tudi vrste prisotnih igralcev, ki zaradi delovnih obveznosti v svojih gledališčih včasih ne morejo niti osebno prevzeti nagrad. Jim je ob dnevu, ki je znan cele mesece vnaprej in je, mimogrede, tudi praznik igralca, res tako težko omogočiti prost večer?

Borštnikovo srečanje se tik pred svojo naslednjo, jubilejno izdajo sooča s problemom odsotnosti strokovnega občinstva. Ta je po eni strani popolnoma razumljiva, saj se na festivalu zvrstijo uprizoritve, ki so si jih kritiki in teatrologi že ogledali in o njih rekli svoje, igralci in drugi ustvarjalci pa so v festivalskih dneh zasedeni z novimi projekti, ki tačas šele nastajajo. Po drugi strani je njihova odsotnost na Borštnikovem srečanju zamujena priložnost, da bi se o videnih predstavah vzpostavil tehten diskurz.

Najočitnejša je seveda na dopoldanskih pogovorih o tekmovalnih uprizoritvah, ki jih že več let zapored odlično vodi gledališki kritik Matej Bogataj. V letošnjem spremljevalnem programu se je sicer zvrstilo kar nekaj zanimivih dogodkov, ki so na festival privabili sicer odsotne gledališke teoretike in praktike (omenimo simpozij o Slavku Janu, večer v spomin dramatika, pisatelja in dolgoletnega predsednika sveta BS Rudija Šeliga ter troje skupinskih predstavitev novih knjig o gledališki teoriji in praksi), toda daljnosežnejši premik bo festivalu v tem oziru bržkone prineslo šele odpiranje v širši mednarodni prostor. Prisotnost odmevnih tujih uprizoritev, pa tudi kritikov uglednih revij in direktorjev uveljavljenih festivalov, ki jo snovalci Borštnikovega srečanja po njihovih besedah sodeč že načrtujejo, bi najverjetneje okrepila zanimanje za osrednji slovenski gledališki festival, slovensko produkcijo pa umestila v primerjalni kontekst.

Vnema za spremembe je na festivalu sicer opazna: Borštnikovo srečanje se na svoj 40. jubilej pripravlja s prenovljeno celostno podobo, občutno izboljšano organizacijo in izrecno pripravljenostjo, da se že prihodnje leto ozre tudi po mednarodni gledališki sceni. Z odpravitvijo nepotrebnih spodrseljajev – med te na primer sodita razkošen, vendar z informacijami o posameznih uprizoritvah hudo skop katalog, ter zaenkrat še neiznajdljivo koncipiran festivalski bilten – še bolj pa z ambicioznim premišljanjem o tem, kako privabiti domače in tuje strokovnjake, bo Borštnikovo srečanje nedvomno lahko okrepilo svoje vrste in znova postalo prostor množičnega srečevanja gledaliških ljudi.