

Vesna Jurca Tadel



Raznolik začetek sezone

16. september 2010, mednarodna koprodukcija Festival Ex Ponto/SNG Drama Ljubljana/Théâtre d'Esch/MOT Festival/Scène Nationale de Bayonne Sud-Aquitain – Eugene Ionesco: *Kralj umira*

Prav nič obetaven začetek sezone, tole Purcāretejevo videnje Ionescove drame *Kralj umira*; a upam, da je to morda – kot se dostikrat zgodi – le posledica prevelikih pričakovanj. Kot sem lani nasedla propagandni mašineriji ob gostovanju litvanskega *Hamleta* v režiji Koršunovasa, ki se je izkazal za enega hujših debaklov, so me tudi zdaj pritegnile napovedi, režiserjev sloves in poročanja o njegovem posebnem načinu dela, o svojevrstnem pristopu k vajam, kar naj bi se predvidoma vsaj malo odražalo tudi v predstavi. Toda po predstavi sem ugotovila, da me prevevajo podobni občutki kot po lanskim *Premenjavah* v ljubljanski Drami. Tudi tam je režiserka Lindy Davis s podobno posebnim in natančno preštudiranim sistemom vaj, ki naj bi igralce na nov način senzibilizirale in odprle, prišla do neverjetno konvencionalnega, žal tudi precej nezanimivega rezultata. *Kralj umira* znanega romunskega režiserja Purcāreteja je predvsem precej neuravnotežena predstava, na redko posejana z zanimivimi detajli in prebliski, a v celoti premalo dodelana in v osnovni misli premalo natančna.

Najbolj vznemirljivi so tako prizori, v katerih ta nenavadna pripoved o kralju, ki se mora nenadoma sprijazniti z dejstvom, da bo na koncu predstave umrl, dovolj prepričljivo preraste v bridki obračun slehernika z lastnim življenjem, v spopad z zavestjo o lastni minljivosti. A v to smer so speljani le posamezni prizori: npr. tisti, v katerem se hoče kralj vrniti v čas, ko je bil še dojenček, ter se zateče v (ženino) naročje in vzame vrečo z igračkami, ali tisti, v katerem brezsravno zahteva, da ga morajo po smrti slaviti in si pri tem nonšalantno pripisuje največje dosežke človeštva: v teh trenutkih se tudi gledalec (vendar bolj zaradi Ionescovih besed kot zaradi njihove upodobitve) zave, kako s smrtjo vsakega človeka odide cel svet.

Purčarete je daleč najbolj inventiven v prizorih, ki mu omogočajo nekakšne na pol spektakelske prijeme: ko kralja ritualno oblačijo, umivajo, barvajo; ko se v trenutku vse prelevi v veselico, v stilizirano državno proslavo; ko sipa pesek na skoraj vso predstavo nepremičnega stražarja (ki ga Vojko Zidar odigra s potrebno militantno eksaktnostjo); ko na ves glas navije Mozartovo glasbo. Vendar predstavi manjka osnovna odločitev, katero od zgodb želi potisniti v ospredje: o oblastniku, čigar oblast in avtoriteta se rušita in s čigar smrtjo se zruši tudi država, ali o sleherniku. In ker vseskozi niha med tema možnostma, ostanejo neizdelane tudi igralske kreacije, saj prebliske psihološkega realizma nedosledno mešajo s stilizacijo.

Predstava torej, ki ni na noben način vznemirila ne z gledališkim izrazom ne s sporočilom, temveč je znova vzbudila pomisleke o smiselnosti oziroma dejanski dodani vrednosti tovrstnih mednarodnih koprodukcij, čeprav jim pripade čast, da se z njimi začne kak festival, v tem primeru Ex Ponto. Spodbudila je tudi premišljevanje o tem, da si nekateri umetniki, ko dosežejo določeno stopnjo slave, lahko privoščijo prav vse, tudi takele nedorečene izdelke, pa je to pravzaprav popolnoma vseeno, saj očitno prav nič ne vpliva na njihove prihodnje angažmaje.

17. september 2010, Prešernovo gledališče Kranj – Martin Sperr: *Lovske scene iz spodnje Bavarske*

Zato pa je toliko večji zadetek v polno prva predstava v kranjskem gledališču, *Lovske scene s spodnje Bavarske*, v režiji Ivica Buljana. Priznam, da sem ob prebiranju besedila iz leta 1966, ki govori o vasi, katere utečeni in po drugi svetovni vojni komaj spet vzpostavljeni red in mir razburka prihod Abrama, za katerega se ve, da “dela tiste reči” z moškimi, zaslutila nevarnost, da bi predstava lahko zašla v preveč didaktično, težno smer; kaj lahko bi uprizoritev v ospredje postavila samo zgodbo o homofobiji, s čimer bi bila močno okrnjena vsa barvitost, večplastnost, hkratna aktualnost in univerzalnost Sperrovega besedila. Sperr namreč v nizu osemnajstih prizorov neposredno in z občutkom za življenjske kontraste naslika postopno stopnjevanje pritiska vaščanov, ki se želijo na vsak način znebiti tujka – vendar ne ostane le pri tem: v strastni gonji proti njemu se razkrije še vrsta drugih, enako močnih in enako škodljivih medsebojnih zamer, obtoževanj, intrig in izkaže se, da se gonja zlahka preusmeri v gonjo proti njegovi mami, ali proti kmetici, pri kateri stanuje, ali proti njenemu motenemu sinu, ali proti dekletu, s katerim se Abram zaplete.

Sperruvo besedilo po svojem surovem realizmu na trenutke spomni na Büchnerjevega *Vojčka*, na trenutke na Cankarjevo *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*; na slednje predvsem z motivom tujca, čigar prihod v ozko družbeno enoto povzroči nemir in posledično njegovo izločitev. Sperr sicer nikoli ne zapade v moraliziranje ali teznost, enako neusmiljeno oster je do prav vseh svojih likov: značilne so npr. epizode z župnikom, v katerih Sperr lepo pokaže na pragmatično licemerstvo tako Cerkev kot vernikov. Vaščanov sicer pri tem ne obsoja, le objektivno jih prikaže takšne, kakršni so, in večinoma so prav simpatični, predvsem pa, vsak sicer na svoj način, pravzaprav pošteni ali kaj: vsa njihova prizadevanja so usmerjena le v boj za izboljšanje lastnega položaja. Pri tem se oklepajo svojih pravil in načel ter ne uvidijo, kaj s tem povzročajo sočloveku, saj jih poganja gol boj za obstanek. Vzporedno z Abramovo usodo vodi Sperr še zgodbo med vdovo, pri kateri Abram stanuje, njenim invalidnim hlapcem, s katerim se želi ta poročiti, in njenim zaostalim sinom, ki se ga hoče znebiti; ob teh dveh glavnih linijah pa je vrsta epizod, ki pripomorejo k ustvarjanju svojevrstnega vzdušja besedila.

Tako je v *Lovskih scenah iz spodnje Bavarske* cela vrsta odlično napisanih likov, ki za igralce pod vodstvom dobrega režiserja predstavljajo pravo poslastico, kar je prišlo v kranjski postavitvi do polnega izraza. Tu je najprej Abramova mama, na debelo prekrita s plaščem surovega egoizma, ki v boju za obstanek v odnosu do lastnega sina izkazuje nenavadno krutost; v tej vlogi je zablestela Milena Zupančič, saj je pod grobo zunanjo plast skrila tudi mehkejše tone in jih ovila v gorenjski šarm. Potem je tu trojica kmetic – dninarka (Vesna Jevnikar), mesarica (Vesna Slapar) in pomeščanjenka Paula (Vesna Pernarčič) –, ki so enkratne v svoji uživaški, skoraj poklicni opravljivosti in privoščljivosti ter sprenevedavosti pred avtoriteto (župnikom). Opazen je Anže Zevnik, ki je zahtevno vlogo prizadetega sina odigral izjemno tankočutno; njegova mama, vdova Marija, na trenutke skoraj groteskna v svoji obupani želji, da bi s hlapcem (v čigar pragmatičnost Marko Mandić vdahne primerno dozo skeptičnih prebliskov) končno zaživela novo življenje. Nekaj čisto posebnega sta grobar (imenitni Peter Musevski) s svojo prostodušno iskrenostjo ter za dušni mir svojih faranov prav nič skrbeči župnik (Primož Pirnata).

In na tem je Buljan zgradil predstavo: na izdelavi polnokrvnih, živih likov in na vzpostavitvi značilnega vzdušja, ki se skriva v pomenljivih pogledih, premolkih, šepetanjih, v pajdašenju proti tujku. V to je vnesel nešteto duhovitih detajlov in poiskal priložnosti za razbremenitev mučnih situacij s prefinjeno dozo humorja. Predstava je tako svojevrstna mešanica ljudske igre in visoke stilizacije: nenehno, le s kretnjami

nakazano opravljanje kmečkih opravil se prepleta s sočnimi špetirji ter se izteče v orgiastični zaključni song, s katerem vaščani praznujejo zmago nad tujkom, kar v nekakšni turbo glasbeni varianti zazveni boleče znano. Posrečena je tudi odločitev za predstavitev v gorenjščino (prevod Lučka Jenčič, adaptacija v gorenjščino Barbara Rogelj) in na odru vseskozi prisotna glasba v živo (Mitja Vrhovnik Smrekar).

Lovske scene iz spodnje Bavarske so ena tistih predstav, v katerih so se prav vsi elementi zlili v odlično celoto. Po zaslugi natančne, duhovite in lucidne režije ter izjemnih igralskih kreacij se Sperrove osti, ki so bile uperjene v zatohlost in zagovednost njegovih rojakov, enako ostro in boleče zapičijo tudi v nas in tako predstavljajo nadvse obetaven začetek nove gledališke sezone.

Pa vendar: ob vsem navdušenju nad tovrstno konceptualno relevantnostjo in izvedbeno perfekcijo me prešine, da bi to – se pravi konceptualno relevantna in v izvedbi brezhibna predstava – pravzaprav moral biti standard in ne presežek oziroma vrhunski dosežek naše gledališke produkcije ...

21. september 2010, Mestno gledališče ljubljansko – William Shakespeare: *Romeo in Julija*

Ta pobožna želja se sesuje že ob naslednji premieri, prvi uprizoritvi v MGL, Shakespearovi tragediji o “večnih” ljubimcih. Kar nekaj časa po predstavi sem zaman poskušala dati “diagnozo”; ugotoviti, v čem je bistvo nove ponesrečene interpretacije Shakespeara v režiji de Bree.

To pot se zdi, da je želel enostavno povedati preveč in prekmalu, a da mu je proti koncu vedno bolj zmanjkovalo sape. Odločil se je namreč, da bo zgodbo o propadu Romea in Julije interpretiral skozi tezo, da sta edina čista v svetu, ki je do skrajnosti preračunljiv in pokvarjen. To je razvidno predvsem iz postavitve lika Julijinega očeta, njenega nesojenega ženina Parisa, delno tudi matere. Capulet tako zelo hitro pokaže svojo podkupljivost, pohlepnost, neskrupuloznost in ostudno manipulativnost (hkrati vehementni in zmuzljivi Jožef Ropoša), Capuletova pa je podrejena, lutkasto nebojlena in negotova, a moža do konca ubogajoča (Tanja Dimitrievska).

To poenostavljeno črno-belo izhodišče vodi v niz že videnih, na hipni učinek preračunanih de Breevih “invencij”: Paris, Julijin snubec (blazirani Boris Kerč), si mora Julijo od očeta odkupiti s podkupnino; da ne bi bil snubec zaradi odlašanja s poroko preveč užaljen, mu Capulet v tolažbo ponudi kar svojo ženo in Paris ji z veseljem sleče spodnje hlačke; medtem ko se taisti Paris proti koncu predstave ob Julijinem truplu zateče k

nekrofiliji, Capulet brutalno ubije patra Lorenza, ki je mladima ljubimcema edini nudil potrebno razumevanje in pomoč (prepričljivo topli Milan Štefe). S tovrstnimi drastičnimi detajli in posegi pusti de Brea psihologijo, s tem pa tudi verjetnost, ob strani, tako da se lahko gledalec le še zlekne in se pusti presenečati ali pa dolgočasiti ob režiserjevih domislekih. Toda slednjih, čim dlje traja predstava, polagoma zmanjkuje, saj se zdi, kot da mu je zmanjkalo časa ali energije; tako je druga polovica polna nerodnih zatemnitev, nerodnih prekinitev glasbe, nerodnih mizanscenskih rešitev, nerodnih prihodov in odhodov, nerodnih prekinitev dialogov in dogajanja. Če je bil ta *staccato tempo* morda mišljen kot pospešitev toka usode, ki drvi v katastrofo, je bil premalo domišljeno izpeljan.

Kot pri (vsaj) zadnjih dveh de Breevih režijah gledaliških iger (*Cencija* v MGL in *Julija Cezarja* v ljubljanski Drami) se zdi, da hipne režijske domislice, ki so v trenutku morda celo učinkovite, v kontekstu celote izpadejo kot nepotrebne, nedomišljene, odvečne: npr. pred balkonsko sceno Mercutio, Benvolio in Zbor kar naenkrat zapojejo dalmatinsko *U te sam se zaljubio*; Romeo na začetku istega prizora prinese Julijo štiporamo; ona si na koncu, med obljubo poroke, umiva zobe; monolog o Mabi, ki ga Mercutio (Jure Henigman) pove po tem, ko malo posnifa iz svojega prstana; Capulet si zaveže predpasnik, ker izgovori besedico "gospodinja" – skratka, zdi se, da so nekatere metafore razumljene dobesedno in zato, namesto da bi učinkovale duhovito, le zaštrlijo kot nerazumljiv, nekoliko banalen klicaj.

Sredi tega sta znamenita ljubimca odločno premalo začarana, premalo od ljubezni zadeta. Oba, Matej Puc kot Romeo in Nika Rozman, k. g., kot Julija, sta vsak zase sicer dikcijsko čista, v misli in čustvih jasna, a vendar, tudi zaradi bizarnih mizanscenskih rešitev in poudarkov, ni med njima niti za trenutek čutiti kemije, čudeža ljubezni, zaradi katerega sta pripravljena zastaviti življenje. Manjka seveda tudi ves kontekst, ki ga pri Shakespeareu nudita Romeova prijatelja, tu praktično zreducirana na preprosta nasilneža.

Novi Shakespeare na odru MGL je po eni strani skrajno poenostavljen (črno-bel horizont), po drugi pa posejan z vrsto bizarnih domislic, a navsezadnje dolgočasen.

24. september 2010, Slovensko ljudsko gledališče Celje – Arthur Miller: *Smrt trgovskega potnika*

In zdaj nadvse prijetno presenečenje: Renato Jenček v vlogi Willyja Lomana, znamenitega trgovskega potnika Arthurja Millerja v celjskem

gledališču. Jenček je s to vlogo, v kateri z izjemno igralsko energijo prikaže spopad s samim sabo, očitno odprl povsem novo poglavje v svoji igralski karieri. Od prvega trenutka, ko stopi na oder in se znajde sredi modernega, hrupnega, odtujenega nakupovalnega centra, nosi s sabo nekakšno čudenje, nekakšno zrenje v lastno notranjost, ki se prelevi v postopno spoznavanje resnice, slednja pa začenja nanj pritiskati s tako močjo, da pod njo (tudi dobesedno, saj se začenja proti koncu nemočno plaziti, kot bi nosil na ramah vso težo sveta) kloni.

Willy Loman se je celo življenje prepričeval, da je njegova služba pomembna, da ga ljudje cenijo; prepričeval se je tudi, da sta njegova sinova Biff in Happy prav tako posebna in da iz njiju še nekaj bo, in zaničeval je vse, ki so mislili drugače. Ta večer pa se mu začne v glavi odvijati film njegovega življenja, življenja zapravljenih priložnosti, napačnih odločitev, spregledanih možnosti, zavrjenih ponudb. Življenje, polnega slepil, iluzij o lastni pomembnosti, zatiskanja oči pred resnico, pred dejstvom, da ni prav nič posebnega, da je le eden iz nepregledne množice podobno povprečnih, podobno nepomembnih, podobno neopaznih členov človeške družbe. In ko, zavedajoč se resnice o samem sebi, doživi še zadnji udarec in ga vržejo iz službe, mu ostane le še dokončen umik.

Millerjeva drama, napisana kot preplet več nivojev – realnosti, spominov na nekaj prelomnih dogodkov in umišljenih pogovorov –, slovi kot emblematičen prikaz propada ameriškega sna, Willy Loman pa je ob krstni uprizoritvi leta 1949 postal arhetipski ameriški junak. Jenček izredno natančno, premišljeno, iznajdljivo in prepričljivo oblikuje vse prehode iz realnosti v spomine, oba svetova, oba toka dogajanja pa vseskozi povezuje z vedno globljim zavedanjem resnice; zdi se, kot da bi hote brskal po najbolj bolečih spominih, iz katerih se izlušči neprijetno, uničujoče spoznanje: dejstvo, da je zavozil na celi črti. Da ni bil ne dober trgovski potnik, ne dober mož, ne dober oče.

Janez Pipan interpretira Millerjev tekst predvsem kot intimno dramo propada povprečnega, malega človeka, ki se še kako lahko odvija tudi danes in kakršno lahko po novem dnevno spremljamo v časopisih in na televiziji. Pipan rahločutno razstre vse plasti Willyjevega sestopa v nič in se osredotoči na to, da kot gledalci nenehno jasno vidimo, kaj se dogaja "v njegovi glavi" (prvotni naslov drame naj bi bil *Notranjost njegove glave*). S simbolnim uokvirjenjem – predstava se začne z nemim prizorom v sodobnem nakupovalnem centru in se konča z le zvočno nakazano avtomobilsko nesrečo – je *Smrt trgovskega potnika* v Pipanovi režiji zasnovana kot silovit prikaz tistega hipa pred smrtjo, ko človek naredi končni obračun. Res močna predstava, ki z veliko ambicijo začenja jubilejno,

šestdeseto sezono celjskega gledališča in ki, tudi kar se tiče ansambelske igre, vzpostavlja nove standarde.

25. september 2010, Slovensko narodno gledališče Nova Gorica – Friedrich Dürrenmatt: *Obisk stare gospe* (ogled ponovitve; premiera je bila 23. septembra 2010)

Pa smo spet pri dolini Šentflorjanski – po *Lovskih scenah iz spodnje Bavarske* še en tekst, ki množici nasproti postavi tujca.

Dürrenmatt začne *Obisk stare gospe* z nadvse duhovitim opisom vznemirjenja in pričakovanj, ki jih med prebivalci provincialnega mesteca Güllna povzroči napoved obiska nekdanje someščanke, ki je že predavnimi leti odšla v svet kot revno dekle Klarica Wäscher, vrača pa se kot multimilijarderka Claire Zachanassian (njeno ime je avtor sestavil iz primkov treh takrat najbogatejših ljudi, Zacharoff, Onassis in Gulbenkian). A obet, da bo svojemu rodnemu mestu, ki stagnira v materialni in duhovni majhnosti, nesebično pomagala s kako finančno injekcijo, se razblini ob njeni nenavadni zahtevi: v zameno za milijardo, ki jo je velikodušno pripravljena donirati, naj ubijejo častivrednega meščana, kandidata za župana Alfreda Illa; s tem zahteva svojo pravico, ker jo je Ill pred leti nosečo zapustil in se je znašla na cesti. Güllenci so sprva ogorčeni, a sčasoma začnejo sami pri sebi iskati izgovore za to, da se jim zazdi Clairina ponudba sprejemljiva, še več, edina pravična. Istočasno doživi preobrazbo tudi Ill, ki poskuša poiskati pomoč pri župniku, županu in Claire, a se počasi sprijazni z dejstvom, da bo moral odigrati vlogo žrtvenega jagnja.

Dürrenmattova komika in kritična os se kaže na več nivojih, ki omogočajo različna uprizoritvena izhodišča. V ospredju je vsekakor neprizanesljivo smešenje provincialnega duha, ki se zelo plastično kaže na primer v dejstvu, da se Güllen baha predvsem s podatkom, da je v njem nekoč prenočil Goethe (kako znano to zveni ...). Dürrenmattov portret prebivalcev Güllna je gledališko ploden tudi zato, ker jih slika hkrati kot brezoblično množico, čredico ovac, ki jo vodi preživetveni nagon in je sovražno nastrojena do tujcev, hkrati pa so živo naslikani posamezniki. Značilno je, da skrajno cinično in sistematično prikaže njihovo moralno ohlapnost: posamezniki se soočijo s Clairino zahtevo in poskušajo sami pred sabo, drug pred drugim in v odnosu do Illa opravičiti oziroma izničiti težo in spornost svoje moralne prevrtljivosti. In nazadnje je tu zgodba Alfreda Illa, ki doživi nekakšno katarzo in se praktično sam izroči svojim rabljem.

To tragično zgodbo Dürrenmatt podpira z nešteti iskrivimi detajli, ki mejijo na absurd: takšen je že uvodni prizor, v katerem se Güllenci živčno pripravljajo na Clairin prihod, a ker nepričakovano pride pre zgodaj, je ne pričaka brezhibno pripravljen sprejem s petjem in plesom, temveč kaotična improvizacija, s katero se Güllenci dodobra osmešijo; takšni so prizori, ko se bivša ljubimca sprehajata po gozdu, v katerem drevesa igrajo Güllenci; in takšno je srhljivo zaključno zborovanje z glasovanjem za umor Illa, ki ga morajo zaradi pokvarjene kamere ponoviti.

Dušan Jovanović se je očitno odločil, da bo komično, besedno in situacijsko duhovito plast Dürrenmatta nekako pustil ob strani. Namesto tragične komedije gledamo na odru novogoriškega gledališča temačno, močno stilizirano predstavo, začinjeno z nekaj (konceptualno ne povsem jasnimi) ritmično-pevskimi vložki. Kar nekaj besedila in prizorov je sčrtanih: npr. prej omenjeno ponavljanje glasovanja, epilog, v katerem meščani srečno opevajo svoje blagostanje, prihod novinarjev, Clairina poroka. Nedomiselni in nejasni so tudi prehodi med prizori in povsem neizkoriščeni nekateri brechtovski momenti in domisleki (npr. meščani, ki se po potrebi spremenijo v drevesa in "igrajo" gozd). Na prvi pogled je posrečena ideja s pleksi krsto v zraku (scenograf Vadim Fiškin), v kateri je projicirana Claire z vražjim nasmeškom), a se zelo hitro iztroši (podobno kot neposrečen domislek s kamero nad vrati v *Gospe ministrici* pred dvema sezonama). V tovrstnem konceptu je imel največ prostora in priložnosti Bine Matoh kot nesrečni Alfred III, ki je ustvaril tragičen lik, vseskozi zastrt z rahlo distanco; opaznejši je bil še Gorazd Jakomini kot Župan; medtem ko je Milena Zupančič kot Claire od vsega začetka preveč izrazito enigmatična.

Zlasti je moteč premalo natančen oziroma režijsko praktično povsem neizkoriščen prikaz omenjene dvojnosti portreta meščanov: v predstavi Güllenci ne učinkujejo prepričljivo (kaj šele zabavno), ne kot uigrana množica ne kot profilirani posamezniki. (Zazdi se mi, da bi morala biti ansambelska igra podobno opazna in presežna kot v Kranju pri *Lovskih scenah iz spodnje Bavarske*, a ni). To se zgodi v enem samem prizoru: ko se III odloči, da bo odpotoval, vendar ga meščani spremijo na postajo in samo s svojo na videz naključno in nedolžno prisotnostjo, ki je dejansko skrajno nasilna, dosežejo, da ostane.

Predstava se vedno bolj odmika v sterilnost in je vedno manj zasidrana v trdna tla. Pa bi nam, drugače zasnovana, imela kaj povedati. Od, seveda, podobnosti Güllna z dolino Šentflorjansko do vprašanj, ki sta danes še kako pogosto prisotni: Kakšna je cena moralnega prepričanja

posameznika? In koliko je vredno človeško življenje? S tem je zamujena dragocena priložnost, da bi gledalce spreletaval srh ob salvah smeha, ki bi jih sprožalo zgražanje nad ozkostjo in moralno labilnostjo meščanov in nad absurdnostjo situacij.