

Petra Pogorevc

Od Koze do Križa

17. februar:

Koza ali Kdo je Silvija

Nova uspešnica Edwarda Albeeja, ki je bila po krstni uprizoritvi na Broadwayju pred tremi leti deležna mešanih odzivov, po lanskoletni londonski postavitvi z Jonathanom Pryceom pa so jo britanski kritiki povzdignili v mojstrovino, ni najboljšo delo svojega slavnega avtorja, je pa eno redkih in že zato dragocenih sodobnih dramskih besedil, ki jim uspeva gledalca inteligentno zmeti in po možnosti tudi rahlo sprovcirati. Recept je navidez preprost: napisati je treba resno igro o zglednem in uglednem sleherniku, ki škandalozno zamoči na polju intimne. Albeejev protagonist Martin se kljub temu, da je eden največjih arhitektov svojega časa in pravi vzor družinskega človeka, zaplete v globoko in strastno ljubezensko razmerje s kozo. Za naivno preproščino in zavajajočo atraktivnostjo tega zapleta se seveda skriva marsikaj. Najprej avtorjeva neizpodbitna, za vsak resnejši poskus interpretacije pa že kar obvezujoča razgledanost po zgodovini drame in gledališča, na katero nas sam napotuje z naslovom in podnaslovom igre. Če si prvega sposodi pri Shakespearu, se z drugim, ki se glasi *Zapiski v smeri tragedije*, po eni strani "znebi" vprašanja, zakaj si njegov protagonist od vseh živali izbere prav kozo (termin *tragoedia* namreč pomeni "spev kozla", ki so ga v stari Grčiji žrtvovali bogovom), po drugi pa z zlomom posameznika, "raje boljšega kot slabšega", ki je na začetku igre še na vrhu svoje življenjske moči, variira nakazani žanr ter povleče vrsto motivnih in tematskih vzporednic z nekaterimi temeljnimi besedili starogrške tragedije.

Zanimivejše od tovrstnih medbesedilnih navezav pa se mi zdi na tem mestu vprašanje, v čem se dejansko skriva provokativnost tega zdaj že razvpitega besedila, s katerim je Albeeu uspelo

odvrniti od sebe vsaj del broadwayskih in verjetno tudi westendovskih odjemalcev večernega gledališkega razvedrila. Bodimo iskreni, sodobnega gledalca je težko zмести in še težje sprovcirati, še posebej s tako konvencionalno strukturiranim besedilom, katerega presežno orožje je (zgolj) vsebinska provokacija. Odgovora torej ni mogoče iskati drugje kot v vprašanju, kako je ta vsebinska provokacija zastavljena, kako nam Albee servira kočljivi zaplet na temo seksualnega odklona, ki ga strokovna literatura označuje kot bestialnost oziroma sodomijo. Zdi se, da nas pri tem izziva z *naravo* tega razmerja, ki nikakor ni le spolno, ampak tudi (ali celo predvsem) ljubezensko. Do nelagodja prihaja zlasti zaradi načina, na katerega Martin doživlja in opisuje svoje razmerje s Silvijo, najprej v "zaupnem" pogovoru s prijateljem, nato pa tudi pred ženo in sinom. Po tistem, ko gledalcu uspe dojeti, da ima kot urejen gospod srednjih let skrivaj razmerje s kozo, se mora spopasti s še bolj neobičajnim dejstvom: da je vanjo *zaljubljen*. O Silviji dosledno govori tako, kot da bi šlo za drugo žensko in ne za žival, njegova izpoved je izpoved zaljubljenca, svojega razmerja niti za trenutek ne doživlja kot izkrivljenega; in res ga namesto spolnega odklona definira sentiment.

Če gre verjeti velikemu umu, kakršen je Roland Barthes, je sentimentalnost tisto, kar je v ljubezenskem diskurzu s častnega mesta "veličastne transgresije" in "obsценosti" izpodrinilo seksualnost. Po tej teoriji v *Kozi* ni več provokativno dejstvo, da razmerje med Martinom in Silvijo obstaja, temveč ga spornega naredita njegova sentimentalna in razčustvovana naravnost. Kot da je čas, v katerem živimo, zadosti sprevržen, da bi Martinu prešuštvo s kozo spregledal ali ga v najslabšem primeru kaznoval z javnim osmešenjem, pa tudi zadosti nestrpen, da ga na točki, ko tvega ljubezensko izpoved do živali, izloči kot neprištevnega in hladnokrvno uniči. Način, na katerega oboje izvede Martinov najboljši prijatelj Ross, nazorno potrjuje tezo, da se v vzvišeni plemenitosti, ki se kiti z lastno dobronamernostjo, vselej skriva kanček pritajene totalitarnosti, ki se zlahka sprevrže v svoje nasprotje. Zaradi tega moramo Albeejevo izjavo, da ta njegov komad ne govori o kozi, temveč o (grešnem) kozlu, jemati resno. Glede na to, da ga je napisal po moralističnem medijskem linču Susan Sontag in drugih (redkih) ameriških intelektualcev, ki so si takoj po 11. septembru 2001 upali teroristični napad povezati z Bushevo zunanjo politiko, ga moramo brati tudi kot besedilo, ki se dotakne problema (ne)tolerance slehernega sodobnega človeka. V tem smislu se vprašanje, ki ga Albee postavlja v *Kozi*, glasi nekako takole: kako naj v času, ki je nagnjen k poenostavljanju, obsojanju, izločanju in kaznovanju, posameznik vzdržuje etično kondicijo in širi meje svoje tolerance? Edini pravi odgovor je, da mora oboje vztrajno preizpraševati.

Ključno odliko prve slovenske uprizoritve Albeejevega "vročega kostanja", ki ga je v prevodu in dramaturgiji Alje Predan na veliki oder Mestnega gledališča ljubljanskega postavil režiser Dušan Mlakar, zaradi vsega povedanega vidim prav v odločitvi, da se ne bo v nobenem pogledu (vrednostno) opredeljevala do Martinovega razmerja. Sliši se samoumevno, toda ni; dovolj je, da vzamemo v

roke gledališki list ali prisluhne odzivom gledalcev v foajerju, pa nam postane jasno, kako spontane (raz)sodbe nehote zbuja samovoljni ritem Martinovega srca. Kot da bi ljudje čutili potrebo po tem, da se najprej opredelimo do tega, kako si sploh razlagamo kožo v naslovu (je to zares žival? metafora? potegavščina?), in nato do Martinovih čustev (je perverzen? nor? nepotešen v zakonu?). Mlakarjeva režija na odru tovrstna vprašanja preseže. Zavrne priložnost za poceni flirt z občinstvom, zastavi problem kot obstoječ in obvezujoč ter se osredotoči na zgovorno nasilne reakcije in nazorno rušilne posledice razkritja skrivnosti. Žogico opredeljevanja takoj poda gledalcem v avditoriju, dogajanje pa v sosledju treh dejanj, ki se v skladu s predlogo osredotočijo na troje odnosov (Martin–Ross, Martin–Stevie, Martin–Billy), nepristransko stopnjuje in zaostrojuje. Minimalistična scenografija Sanje Jurca Avci, sprva urejena kulisa televizijskega intervjuja v počastitev protagonistove petdesetletnice, se počasi spreminja v razdejano prizorišče drugačnega "šova": mučne družinske tragedije, ki se začne s pismom, nadaljuje z razbijanjem, še dodatno zaplete z incestuoznim poljubom očeta in sina ter konča s krvavim truplom nagačene koze.

Prav drastični zaključni prizor, v katerem se luč ostro zamenja, Stevie pa privleče na prizorišče svojo zaklano teknico, nekoliko zrahlja vtis celote, saj po črki besedila (ta očitek lahko naslovimo že na avtorja) gledalcu hote ali nehote postreže z nepotrebnim dokazom, da je bil Martin "zares" zaljubljen v kožo. Izstopov iz prevladujočega koda realizma, ki gledalca izstrelji v urejeni svet premožnih in izobraženih intelektualcev, je v tej uprizoritvi sicer več (navsezadnje sta Stevie in Martin načitana zakonca, ki si tako kot njuna legendarna predhodnika Martha in George včasih privoščita teatralen izlet v svet kakšnega Noëla Cowarda), pa vendar niti eden dotlej ne zareže v uprizoritev tako nepovratno kot njen pompozni zaključek. Stvar je v tem, da se uprizoritev predhodno v prevladujoči meri opira na tisto, kar nam v svojih razplastenih nastopih posredujejo igralci; prikazana resničnost na odru ni stvar zunanjih danosti, temveč se vzpostavlja na ravni igralskih investicij v vzpostavitev fiktivnih oseb. Da je Martin zaljubljen, nas tako v prvi vrsti prepriča Boris Ostan, ki ga igra kot zbeganega, skrušenega predvsem pa pristno razdvojenega možakarja; da je Silvija resnično koza z dlako in rogovi, nam dajejo vedeti zgroženi, osupli in prizadeti odzivi njegovih soigralcev. Predvsem suverene Judite Zidar kot vsestransko dotolčene Stevie, ki silovite izbruhe komaj doumljive prizadetosti in razdiralnega besnenja disciplinirano stopnjuje ter prepleta z vmesnimi zatišji, v katerih se pred bolečino brani z maščevalnim cinizmom in bridko (samo)ironijo. Glede na vse to učinkuje sklepni prizor v uprizoritvi kot ilustrativen in redundanten dodatek, ki ga ne utemelji niti očiten zasuk v fantastično, irealno oziroma groteskno; celo v tem primeru namreč le povzema in ponazarja grozo in stisko, ki sta predhodno že vsebovani v igralskih nastopih. Kljub temu pomisleku se prva slovenska uprizoritev *Koze* zapiše v spomin kot intriganten dogodek, ki izziva, razpira, odstira; precej zaradi tega, ker se ne opredeljuje, ampak predvsem inteligentno prikazuje.

24. februar Pinter v gledališču

Izstopim na postaji Sloane Square in se dobesedno zaženem v prva vrata na desni. Za nekajdnevni skok v London sem si izbrala konec mrzlega meseca, ko je potikanje po prepisnih rovih podzemne železnice prava malenkost v primerjavi z ostrim vetrom, ki brije na prostem. Šele ko pri blagajni čakam na vstopnico, se razgledam okoli sebe in s pogledom ošinem skupino ljudi, ki potrpežljivo upajo na kanček sreče. Vstopnice so seveda pošle že pred tedni, kajti obeta se srečanje z živo legendo britanske dramatike in gledališča. Povod za dogodek, ki me je na prigovarjanje mojih londonskih kolegov in znancev po treh letih znova pripeljal v gledališče Royal Court, je izid knjige *Pinter In the Theatre*. Gre za pričevanjsko koncipirano kompilacijo pogovorov z ustvarjalci britanske gledališke scene, ki nam znamenitega avtorja predstavijo kot vsestranskega gledališkega človeka; kot dramatika, igralca in režiserja. Podjetni Nick Hern, ki se kot mali založniški kamikaze ukvarja skoraj izključno s tveganim poslom izdajanja knjig s področja dramatike in gledališča, jo je sklenil pospremiti na pot do bralcev z javnim pogovorom med avtorjem knjige Ianom Smithom in privlačnim objektom njegovega pisanja; ta marketinška poteza na drugi strani Rokavskega preliva očitno deluje, saj so se pred gledališko blagajno in spodaj v baru vse popoldne zbirale trume ljudi.

Ko se je pred nabito polno dvorano naposled vendarle pojavil občudovani dramatik, je med gledalci završalo. Za dolgotrajno ploskanje in številne vzklike navdušenja se jim je oddolžil s skoraj polurnim branjem prizora iz svoje igre *Praznovanje*, ki se odvija med dvema omizjema v restavraciji; pri tem je suvereno preskakoval iz vloge v vlogo, duhovito prirejal didaskalije, se selil od enega omizja k drugemu ter celo komentiral čustvene in miselne zasuke v prizoru. S svojo markantno pojavo, zamolklo žametnim glasom in poskakujočimi košatimi obrvmi je občinstvo v dvorani dobesedno priklenil nase, hkrati pa samo še poudaril v oči bijoče neskladje med seboj in medlo pojavo suhljatega avtorja knjige. Da bo pogovor taktično insceniran dvoboj mačke z mišjo se je pokazalo že na samem začetku, saj se zadržani Smith nikakor ni uspel otresti treme pred številnim občinstvom, Pinter pa je v njegovi zadregi užival kot razposajen otrok in jo še celo potenciral. S kratkimi, lucidnimi, tudi enozložnimi odgovori ga je tako zmedel, da si ni upal migniti s prstom, kaj šele preusmeriti pogovor od postranskih tem, ki so veličastnega intervjuvanca nekako uspele zaposliti za dlje časa, njemu pa so ponudile priložnost, da zajame sapo in se pripravi na naslednji napad. Pa bi se najbrž našel kdo, ki bi mu bil za intervencijo hvaležen, saj se eminentni gost vsaj v uradnem delu pogovora nikakor ni mogel odlepiti od precej splošnega udrihanja po razmerah v aktualni svetovni politiki. Ameriškega predsednika in britanskega premierja je, kot je to na njegovih javnih nastopih menda že postalo navada, označil za vojna zločinca in državna terorista, napadel je manipulativno retoriko sodobnih

politikov in povlekel že dodobra prežvečeno vzporednico med Bushevo Ameriko in Hitlerjevo Nemčijo. Šele vprašanja občinstva so ga nazadnje uspela odstreti tudi kot gledališkega človeka, torej kot dramatika, igralca in režiserja, ki ga privrženo angleško občinstvo ceni in obožuje kot malokaterega, če sploh katerega živečega avtorja otoške drame in gledališča. Proti koncu večera se je vendarle razgovoril še o svoji ljubezni do jezika, o pisanju lastnih del, izkušnjah s kolegi, igranju in režiranju v gledališču. Če mu verjamemo na besedo, k pisanju za oder ne pristopa z izdelanim načrtom, k režiranju pa ne z neizpodbitnimi rešitvami. Kar se tiče vprašanj o njegovih igratih, pozna nanje manj odgovorov, kot jih od njega praviloma pričakujejo igralci; kar se tiče igranja v gledališču, pa uživa zlasti v vlogah negativcev: v spopadanju z barabami in sadisti, sprevrženci in zločinci, ki jih v njihovi koži hkrati sovraži in jih poskuša doumeti. Prav zaradi tega si tovrstne vloge pogosto izbira tudi v uprizoritvah lastnih besedil; na vprašanje, ali mu je katera ljubša od drugih, je izpostavil "svojega nežnega sadista" Nicholasa iz igre *One for the Road*.

Šele ko ga čez čas opazujem spodaj v baru, mi pride na misel podatek, da naj bi še ne tako daleč nazaj, vsaj po zagotovilih britanskih medijev, premagal hudo bolezen. Ko se mi podpisuje v moj izvod knjige o sebi, mi ne more uiti, da se mu roka rahlo trese in da izpod košatih obrvi gleda utrujen pogled. Ta povsem nepričakovani prizor, ki se pred mano nenadoma razleze še v naveličan zavzdih in se za komaj zaznaven trenutek izmuzne vsakršnemu nadzoru, je neprimerno bolj vznemirljiv kot brezhibno izpeljana predstava za medije, ki se izčrpava v dokazovanju lastne intelektualne kondicije in angažiranega odzivanja na svetovni (ne)red. Mogoče se motim, ampak iz Londona sem odšla v prepričanju, da mi je v tistem delčku sekunde po golem naključju uspelo ošiniti sicer skrbno zapahnjeni svet. Toda ne glede na to sem si že v naslednjem hipu oddahnila, ko sem v množici potrpežljivih pogledov, ki so vztrajno čakali na to, da se srečajo s tistim izpod košatih obrvi, srečala enega, ki je povabil na kozarec rdečega v sosednjem lokal. Ko sem se torej izmuznila in se zagnala v naslednja vrata na desni, sem se grela v prepričanju, da se je pot sicer splašala, vendar bom preostanek večera raje kot Bushu ali Blairu namenila kakšni drugi veličini. In oddahnila sem si, ko je to postal Joseph Beuys, čigar akcije, vitrine in instalacije so tačas kazali v Tate Modern.

1. marec

Mi vsi smo Marlene Dietrich FOR

Emil Hrvatin pri snovanju in režiranju svojih predstav, ki jih postavlja na presečišče raznovrstnih umetniških, socialnih in medijskih praks, že vseskozi razvidno izhaja iz predpostavke, da gledališče ni nujno stroj za proizvodnjo iluzije in fikcije, temveč je lahko ali pa celo mora biti povsem realen dogodek, ki se ukvarja s preizpraševanjem svojih ključnih pozicij, razmerij in kategorij.

V svoji najnovejši predstavi *Mi vsi smo Marlene Dietrich FOR*, ki je nastala v koprodukciji med ljubljansko Masko in Iceland Dance Company – ID (podpisuje jo skupaj z islandsko koreografkinjo in plesalko Erno Ómarsdóttir), problematizira položaj, ki ga vsak scenski umetnik zaseda znotraj širše družbe. Odtod vzporednica s fascinantno Marlene Dietrich, ki se je v drugi svetovni vojni uprla nacističnemu režimu ter v oporiščih v Severni Afriki in Evropi s svojimi nastopi zabavala zavezniške vojake. Kajti vsak scenski umetnik, pa naj je plesalec ali igralec, akrobat ali žongler, v družbi velja za nekoga, ki producira zabavo, jo lansira na trg in tu ponuja ljudem, ki so si z njo pripravljene izpolniti svoj prosti čas. Izbira Marlene Dietrich zadeve še dodatno zaplete v polju ideologije: ne glede na to, da se je Hitlerju odločno uprla, so jo nemški vojaki oboževali prav tako kot zavezniški. Njena *Lili Marlen* je tako postala celo njihova neformalna himna, zaradi česar so jo svojčas preganjali tudi pri nas. Koliko lahko torej umetnik, če sploh, vpliva na usodo svojega dela in lika po tistem, ko se z njima lansira na trg; koliko, če sploh, se lahko sam izmakne temu, da neprostoovoljno postane manipulativno orodje ideologije?

Nič manj premišljena ni bila odločitev za vojake mirovnike, s katerimi so ustvarjalci predstave prepoznali dve stični točki: gre za enote z mednarodno sestavo, ki so poleg vojaških veščin, vsaj teoretično, dolžne razvijati tudi moment servisiranja prebivalcev države, v kateri so se znašli. Kot v predstavi beremo na projekcijskem platnu v ozadju prizorišča, zanje veljajo čisto konkretne zapovedi, ki jim na sleherni mirovniški misiji nalagajo strpnost, predanost, aktivno spoznavanje in zlasti spoštovanje kulture, jezika, verske in nacionalne pripadnosti prebivalcev posameznih držav. Tako teorija. Kako je v praksi, vemo, saj nas mediji vsak dan bombardirajo z grozljivimi novicami s kriznih žarišč. Toda predstava *Mi vsi smo Marlene Dietrich FOR* se nepreklicno ograjuje od poskusov angažirane kritike vojne ali delovanja mirovniških sil. Kot sem izvedela šele pozneje, ustvarjalci predstave besedice FOR v naslov niso umestili samo kot kratico izraza FORCES, temveč tudi z namenom, da se ogradijo od negativnih interpretacij in tako izrazijo svojo odločenost, da nastopajo ZA. Tovrstno konceptualno ozadje dogodka, ki sem mu imela čast in užitek prisostvovati že lani, ko so ga v obliki tedaj še surovega materiala pred peščico gledalcev izvedli v Stari elektrarni, je skupaj s posebnim vzdušjem, ki je vladalo na tisti oddaljeni vaji, v meni proizvedlo veliko in nestrpno pričakovanje, s katerim sem se naposled vendarle vrnila na znano prizorišče.

Očitno nisem bila edina, kajti gneča v Stari elektrarni je bila strahotna. Po dramatični premieri, ki se je zaradi večurne zamude letala, s katerim so po ognjenem islandskem krstu v Ljubljano prispeli ustvarjalci predstave, prevesila v pozne nočne ure, se je glas o vznemirljivem dogodku očitno razširil po vseh kottičkih prestolnice. Priti v dvorano je pomenilo uspešen podvig, vzdušje pa se je zaradi tega kvečjemu še za stopinjo bolj razgrela. Naj kar naravnost povem, da tako silovitih in pristnih odzivov na dogajanje na odru že dolgo nisem doživela; njihov razpon je segal od navdušenega pristanka na kolektivno

poplesavanje in razgibavanje, prek stišanega in zadržanega premlevanja prikazanega materiala, do spontanega hlipanja in nezadržnega prelivanja solz, ki jih je predstava sproducirala s taktičnim nizanem in urejanjem svojih vsebin. Konceptualno domišljeni projekt, z uradnim podnaslovom "Predstava za vojake v mirovni misijah", je na odru zadihal kot hibrid med umetniškim, estradnim, rekreativnim, medijskim in še kakšnim dogodkom. Na gledalca je kmalu po začetku navalil z zabavno razgretimi situacijami "dvigovanja morale" (izvajalke v vznesenem športnem duhu pozdravljajo občinstvo in ga pozivajo h kolektivni rekreaciji in plesu) ter ga zavedel v prepričanje, da čaka nanj kratkočasen dogodek, v katerem se bo povsem prostovoljno projiciral v enega nasmejanih vojakov s platna na nasprotni strani prizorišča in se v njegovi vlogi izvajalcem v skladu s konceptom pač pustil zabavati. Ko se je pred njim prvič pojavil Diederik Peeters v dolgem krznenem plašču in odrecital Lenno-nov komad *Imagine*, je to zbudilo ironičen krohot, ki pa se je ob vsem kar je sledilo, kmalu umiril in zamrl.

Prikazovani material je namreč dobival vse bolj surove in brutalne poteze. Poskočna glasba se je prevesila v grobo in udarno priredbo komada *Wenn ich mir was wünschen dürfte* Marlene Dietrich ki so jo v stilu metal punka pred gledalcem v živo odrohnele Erna Ómarsdóttir, Alexandra Gilbert in Alix Eynaudi. Po odru se je sprehodil par, ki se je koketno pogajal za ceno neznane usluge; Alexandra Gilbert in Diederik Peeters sta zbudila kup ugibanj z lucidnim cenitvami nečesa, kar naj bi ona izvedla zanj in kar je menda zahtevalo celih sedem let treninga z različnimi partnerji. Frank Ray nastopi z injekcijo barve in selotejpom v rokah; potem ko si oblepi obraz z mikrofonom vred in začne zato spominjati na vojaka s plinsko masko, z razvidno gesto uriniranja na tla nabrizga simbol miru v modri barvi ter se predstavi kot umetnik, ki se bori za troje (z roko pokaže na glavo, srce in genitalije). Umetnost se razstavlja, ponuja, se pogaja za ceno in hvali samo sebe, v gledalcu pa se fascinacija pomeša z nelagodjem, saj se vse bolj zaveda lastne pozicije, v kateri si z razvedrilom izpolnjuje prosti čas, četudi mu z odra veselo servirajo prizore tesnobe in nasilja. Nežnost in krhkost pevskega nastopa Alix Eynaudi se poleže v varljivo zatišje, med katerim platno na nasprotni strani odra poseli videoprojekcija desetih zapovedi kodeksa, ki določa pravila obnašanja modrih čelad; občinstvo jih prebira v grobni tišini, ki daje slutiti, da se je od začetka predstave zgodilo nekaj, kar je nepovratno poseglo v njegovo recepcijo. V naslednjem trenutku se spet pojavi Diederik Peeters, toda njegov poziv k predstavi o vseprisotnem, blagem in "supertihem" miru, ki ga ne kalijo ne vojne ne umetnost, naleti na zadržan odziv.

Poti nazaj ni več. Razposajene performerke, ki so v slogu navijačic dvigovale moralo občinstva, se pretopijo v gmoto brzečih, trzajočih, premetavajočih se teles, ki se v vse bolj nazorni agoniji borijo za preživetje, se grmadijo v brezoblične gmote mesa ter se nazadnje razpostavijo v prizor, ki posname kompozicijo razvpitega posnetka mučenja v iraškem vojaškem zaporu Abu

Grajb. Alexandra se z Diederikom nazadnje zmeni za ceno in zanj izvede svoj solonastop; opasana z nizom čevljev, ki od daleč spomni na ročne bombe, in zamazana z rdečo brozgo, ki jo zajema iz svojega obuvala, si zatakne noge za vrat ter v tej osupljivi pozi, spričo katere gledalca stisne pri srcu, tiho odpoje presunljivo nežen komad. Erna se vrne s polnimi usti žeblice in kladivom v rokah ter v pozi poslušnega rekruta uboga navodila Petra Andersona, ki jo maltretira z napotki o tem, kako naj ga odloži; prizor se cinično stopnjuje vse do mučnega trenutka, ko ji popustijo živci in glasno zatuli. Naravnost razdiralna je zadnja slika, v kateri v živo izvajano glasbo skupine Poni preglasi hropenje sestava Laibach. Ko se iz zvočnikov razlega komad *Life is Life* in se s platna smejejo obrazi vojakov, Erna bruha žeblice in si nazadnje zarije kladivo v prsi, Diederik pa še zadnjič variira Lennonovo mirovniško himno *Imagine*. Na odru gledamo "grobišče" iz kosov mesa, nedaleč stran pa negibni "trupli" in drgetajočo Alix, ki mrzlično vleče nase nove in nove kose obleke. *Coz' we gave all the power/ We gave all the best/ And everyone lost everything/ And perished with the rest*, glasno grmijo Laibach. *No more Lord of the Rings, no more blonds, no more Mona Lisa, no more Marilyn Monroe and Marilyn Manson, no more underpaid artists, no more me, no more Marlene Dietrich. IS IT SO DIFFICULT TO IMAGINE THAT?! IS IT SO FUCKING DIFFICULT TO IMAGINE THE WORLD WOULD BE AS ONE?!* vpije Diederik. Ko trenutek zatem vse nenadoma potihne, se s strani zasliši posnetek tihega hlipanja, luč v dvorani pa zaloti nemalo gledalcev s pordelimi očmi.

18. marec

En španski komad

Tudi francoska dramatičarka Yasmina Reza, katere komade pogosto uprizarjajo v SNG Mala Drama Ljubljana, se v svojem novem hitu dozdevno ukvarja z vprašanji gledališča kot medija. V njem se gledalec sreča z ekipo igralcev, ki uprizarjajo "španski komad", pri tem pa v kopici namišljenih intervjujev, izpovedi in monologov vseskozi komentirajo svoje početje. V izhodiščno ravnino uprizarjanega komada iz naslova besedila se torej v obliki samo gledalcu slišnih "apartéjev" vrinjajo sestopi in izstopi v paralelne ravni resničnosti. Ker dve od igralk tudi v španskem komadu igrata igralki, imamo tako po eni strani opraviti še z "dodatnima" igrama, namreč s *Stričkom Vanjo* A. P. Čehova in "bolgarskim komadom", ki ga študira ena izmed sester; po drugi pa smo hkrati priče igralskemu (samo)mrčvarjenju, ki z apartéji na temo svojega poklica naslavlja zlasti svoje fiktivne sodelavce (kostumografko, dramatika), pa tudi same sebe in navsezadnje gledalca v avditoriju. Toda rob, čez katerega avtorica ne stopi, je ravno meja dejanske realnosti, znotraj katere nastaja vsakokratna uprizoritev njenega besedila: tematizacija vprašanj o igralskem poklicu ostaja vseskozi zasidrana v svetu fikcije, ki pa se plasti na več dogajalnih ravneh.

Povedano z drugimi besedami; tisto, kar nam o igrilstvu povesta Ivo Ban ali Milena Zupančič, ostaja izpoved fiktivnih igralcev, ki ju interpretirata, se pa v besedilu in še bolj na odru izostruje razlika med tema fiktivnima igralcema in likoma, ki ju pred nami igrata v "španskem komadu". Yasmina Reza nikakor ni naivna, zato se pri snovanju apartéjev ne odloči za kakšne pretirano za-vezujoče izpovedi, temveč jih spretno poseli z dobro znanimi stereotipi o igralcih (ki da hlepijo po pozornosti, drug drugemu kradejo prizore, tečnarijo zaradi neprimernih kostumov in se radi prepirajo z dramatikami), skozi katere pa se vendarle prebije na svetlo tudi kaj, kar diši po "resnici".

Prevladujoči učinek tako zasnovanega besedila, ki ga avtorica opremlja z enim samim napotkom, da ga je namreč na odru potrebno izvajati "legato", torej brez prekinitev, je svojevrstna shizofrenija, ki jo igralcu nalaga njegov specifični poklic: ker se v njegovi glavi dan za dnem stapljajo različni fiktivni svetovi in v njih vzporedno obstaja kopica namišljenih identitet, se nazadnje znajde v položaju, ko postane ogrožen njegov lastni jaz. Ob ta moment se v igri nazorno obregne trenutek, v katerem eden izmed Rezinih igralcev v isti sapi nagovarja dramatika in svojo ženo v španskem komadu, pri čemer je več kot razvidno, da s tem ne misli na soigralko, ampak na fiktiven dramski lik. Da je "namišljenost" apartéjev v besedilu le stvar "treninga pred ogledalom", ne pa tudi opozarjanja na dejansko "namišljenost" dogajanja, če ga seveda postavimo še v razmerje z njegovo vsakokratno postavitvijo in njenimi akterji, je torej jasno vse od začetka; da pa vse skupaj vendarle ne učinkuje banalno, avtorica poskrbi z razvidnim odmerkom ironije, ki se kaže tako v preigravanju stereotipov kot v preiščeni rabi in platenju jezika, kar v zelo duhovitem prevodu Aleša Bergerja pride dobro do izraza.

Prva slovenska uprizoritev besedila z režijskim podpisom Janusza Kice je postavljena v domišljen scenografski okvir njegovega stalnega sodelavca Jürgenja Lancierja, ki se osredotoča na večplastnost uprizarjanega sveta: gre za stilizirano gledališko prizorišče z robovi, ki razgaljajo pogled na namišljeno zaodrje (ob strani lahko gledamo igralce, kako čakajo na nastop, v ozadju je miza z rekviziti, ki jih med njim potrebujejo). Toda neprimerno več pozornosti priklenejo nase kričeči kostumi, s katerimi Jürgen Lancier definira vloženi komad kot gledališko različico almodovarske žajfnice z ženskami na robu živčnega zloma; tudi zato španski komad z odra zaduha z bolj polnimi pljuči kot pa njegovi fiktivni gledališki robovi. Nasproti razgretemu družinskemu srečanju, ki ga igralci načrtno prenapeto pripeljejo do eksplozivnega vrha, stoji presenetljivo zavzeto in na trenutke celo resnobno rešetanje igralske narave oziroma poklica, ki pravzaprav opušča ironično igrivost, s katero se je loteva avtorica besedila. Dodatno težavo na odru povzročajo zamudne menjave luči, ki učinkujejo kot svojevrstne prekinitve in s tem nasprotujejo avtoričinemu navodilu iz didaskalij. Spričo povedanega imamo opraviti z uprizoritvijo, ki se osredotoča na razmeroma konvencionalno proizvodnjo gledalčevega užitka v prepoznavanju razlike med Rezinimi igralci in njihovimi liki v vložnem

komadu; s tem nastaja vtis, da so apartéji namenjeni predvsem opremljanju gledalca z informacijami, na podlagi katerih bo lahko med španskim komadom užival v dekodiranju simptomov, ki fiktivnemu gledalcu za razliko od njega ostanejo skriti.

Središče Kiceve uprizoritve predstavlja uigrana zasedba eminentnih igralcev; ti svoje večobrazne in večnivojske osebe odigrajo v vmesnem polju med namenoma teatralno prenapetostjo španskega komada, ki v občinstvu vzbuja salve smeha, in pa bolj zavzeto resnostjo, s katero se spogledujejo v prizorih spraševanja o igralskem poklicu. Iz Iva Bana kot Igralca se prebijata na plano bes in zamera, ker v španskem komadu igra le suhoparnega Fernana, toda obupno dolgoveznost tega lika vseskozi lucidno obrača v svoj prid. Aleš Valič (k. g.) je kot Igralec (samo)sprjaznjen povprečnež, kot Mariano pa zapiti mož neuspešne igralke in pronicljiv komentator svoje razpuščene eksistence. Milena Zupančič je kot Igralka diva s sumljivo popačeno samopodobo, ki (neuspešno) tarna nad neprimernimi kostumi in z okamnelim patosom pristopa k vlogi pootročene priletne gospe Pilar. Sašo Pavček kot Igralko določata požrtvovalnost in ambicija, kot Aurelio pa nevroza in frustracija, ki v bolgarskem komadu poletita na krilih patosa in samoljubja. Nataša Barbara Gračner je kot Igralka stišana in zmeščana, kot Nuria pa izrazito "vamp": zaigrano samozavestno, toda v notranjosti skrhamo in negotovo bitje.

30. marec:

Križ

"*Križ* je kruta igra, postavljena v današnji ubožni čas, pa vendar dovolj abstraktna, da deluje širše in onstran aktualnega trenutka in družbene situacije," se glasi odlomek iz utemeljitve odločitve strokovne žirije, ki je Grumovo nagrado za najboljše slovensko dramsko besedilo podelila Matjažu Briškemu za kratko igro "v osmih prizorih" s prav tako kratkim naslovom *Križ*. Letošnji nagrajenec je presenetil malone vse, navsezadnje že zaradi tega, ker je šlo za najmanj znanega avtorja med sedmimi nominiranci, ki je pred nagrajenim *Križem* napisal eno samo dramsko besedilo. Podatki o njem so začeli kapljati v medije šele v dneh po podelitvi nagrade na 35. Tednu slovenske drame; gre za mladega pisca, ki je pred kratkim končal študij dramaturgije, čigar dramski prvenec *Nori časi* pa je že doživel prevod v češčino in naj bi bil v okviru Knjižnega sejma v Pragi tudi krstno uprizorjen. Coki in Ize, protagonist nagrajene igre *Križ*, se zdita kot lucidni parafrazi beckettovskih postav, ki lupita jajca in zraven modrujeta, namesto z jalovim čakanjem kakšnega Godota pa se ukvarjata z nabijanjem Kristusa na Križ. Slednji stoji na stičišču treh poti v obliki črke Y, vse skupaj pa se godi "neke dni, na veliki petek, nekje globoko v rovtah – v kotu, pozabljenem od Boga in ljudi". Besedilo navdušuje z izbrušenim slogom, ritmiziranim jezikom, iskrivimi besednimi igrami in

izobiljem sugestivnih podob. V stopnjevanem sosledju vseh osmih prizorov se, kot so prav tako zapisali člani strokovne žirije, ukvarja "z razmerjem med svetim in svetnim" ter se pri tem intrigantno poigrava tako s strniševsko grotesknostjo kot z absurdistično izpraznjenostjo od vseh pozabljenega sveta. Inteligentno in učinkovito izpelje vrsto zasukov in zamenjav, povzdiguje reveža v stvarnika in ga peha nazaj na zemeljsko stran; pri tem izpričuje podpis obetavnega avtorja z zavidljivim posluhom za odrsko besedo, ki je iskriva ne samo na papirju, temveč dogajanje spretno poganja naprej. Matjaž Briški je dragoceno odkritje v polju slovenske dramatike, njegova igra pa vsestransko prepričljiv dokaz za to, da nad mladimi avtorji nikakor ne gre obupati.