



Matej Bogataj

Umazane in pretirane igrice

Edward Albee: *Kdo se boji Virginie Woolf?* Režija Ivica Buljan, Mini teater.

Tokrat se, v nasprotju s prakso, Albeejeva okrutna igra do zadnjega diha o igranju zakonske rutine in preigravanju medsebojne hierarhije starejših Marte in Georgea pred parom mladih in manj izkušenih kolegov, v režiji Ivica Buljana in ob dramaturškem prispevku Diane Koloini, dogaja v eksterierju, ne več v enem od apartmajev akademskega kampusa; žar v kotu, raznoliki, z vseh strani neba nabrani stoli, kot bi komplet utrpel hujše izgube ob prejšnjih spopadih Marte in Georgea in bi ga krpali z vseh koncev, nekakšna provizoričnost in odprtost, ranljivost in fluidnost prizorišča postavljata igro v nov kontekst – scenograf je Aleksandar Denić. Nekakšna zunanja in morda zastekljena terasa je nastлана s časopisi, iz katerih potem v stanju zadrege ali ob preišljanju o novih ofenzivnih in defenzivnih akcijah bere George, nad vsem pa dominira manjša, a vendar dobro založena mizica s tekočimi dobrotami, s katere si potem nalivajo – in nalivajo krepko in ves čas, čeprav so pravzaprav to zgolj podaljški malo prej končane veselice nekje na akademiji. Nalivajo do bruhanja, čeprav v akademsko življenje šele prispela Honey, kot pove njen zaročenec Nick, s katerim prideta na *after party*, tudi sicer rada bruha, posebej če kaj zmeša, in o mešanju pijač ima Honey kar dobro razdelano mnenje, katerega učinkovitost teže potrди z lastnimi telesnimi, peristaltičnimi reakcijami.

Očitno se je od nastanka igre spremenil sam status akademikov, v času nastanka jim je šlo nedvomno bolje in so bili bolj ugledni in bolje plačani, zdaj so univerzitetni profesorji, posebej še humanističnih ved, pač izenačeni s srednjim slojem, ki da izginja, kar vse nakazuje in čemur pritrjuje kostumografija Ane Savić Gecan. Tako zdaj v prostoru dominira hladilnik z značilnim rdečim zmajem, prepoznavnim logotipom ene od dveh neslovenskih pivovarn v deželi, odkar so jih prevzeli tisti z rdečimi zvezdami. (Se ob tem spomnimo Korunove režije v MGL z Borisom Ostanom in Jožico Avbelj v glavnih vlogah, kjer je odsotnega "otroka" zamenjal otroški voziček, poln žganih in dragih pijač, sugestivno povedno je bila pijača nadomestek za toplo živo bitje; kjer bi moralo biti ono, sta nastopila alkohol in žejja kot odraz nerealiziranosti in jalovosti starejšega para.)

Vendar scenografija z napisi poudari naravo odnosov in poimenuje družabne igrice, ki se jih grejo, kot da bi jih hotela razčleniti, igrice med Marto in Georgeem, *Kakšen svinjak!*, recimo na začetku citira prvi Martin stavek, ko prideta domov z zabave, oba švohotna od nalivanja, in ob dveh ponoči se jima pridruži publika, Honey in Nick, opozori pa tudi na nekatere podatke mlajšega para, recimo na dejstvo, da je bil njen oče pridigar, ki je pridigal bolj za lasten žep in manj za božjo slavo. Ves čas namreč spremljamo Marto in Georgea in njune igre moči, izmišljujeta si – ali pa razgaljata – podrobnosti, ki so za drugega in malo tudi za njun odnos uničujoče, recimo o njegovih pisateljskih poskusih, ko je eden od njegovih fiktivnih kolegov za vedno obmolnil in je George o tem napisal roman, vendar ga je tast, Martin oče, odvrnil od objave, to se vendar ne spodobi, kukati za kuliso ameriškega sna, in Georgeeva zgodba očitno do realnosti ni bila prizanesljiva, njegovo popuščanje pred tastom pa je verjetno preoblikovalo njegov značaj – ali pa je vsaj v ženinih očeh izpadel slabič. Ena od njunih igric, najbolj intimna, skrita, tudi najbolj subverzivna glede na realno stanje, je seveda tista z otrokom, s sinom, ki da ima rojstni dan, vendar ne bo prišel, ker da ga oče ne mara, pravi Marta. Zraven zapeljuje Nicka, sploh je osvajanje mladih vzpenjajočih se akademikov njena domena, s tem (skoraj) uveljavlja "pravico do prebite noči", vse v imenu očetove slave, pri čemer izkorišča svoj položaj: oče je namreč velika živina, ki naj bi odločal o vsem na univerzi, na kateri poučujeta George in Nick, čeprav naj bi jo le finančno konsolidiral in sicer prepustil stroki. Za mladega, vzpenjajočega se akademika je zato Marta stopnica na poti k uspehu in napredovanju, zaradi česar, ob nedvomnem vulgarnem apetitu, postane zanimiva tudi za druge. Vse pred Georgeem, jasno, on mora pač potrpeti njene pijanske izpade, tudi sam je šel enkrat skozi vse to, ljubezen je združil s koristnim, kako praktično.

Zasedba se izkaže kot optimalna. Najprej je seveda v ospredju starejši par, ki je svojo večino pretikanja skozi subtilne registre igre, od rohneja do skrušenosti in čudenja, že pokazal v preteklih igralskih kreacijah. George, ki ga Branko Šturbej zastavi najprej kot dobrodušnega možaka, ki morda zaradi ljubosumnosti in malo zaradi akademskega ponosa malce zbada nehumanističnega kolega – Nick je biolog in na ustreznem oddelku, George pa na zgodovinskem, glede kariere tudi sam malo zgodovina – ter je servilen pred strašnim Martinim seksapilom in njeno neposrednostjo, tudi vulgarno direktnostjo, in Šturbej v suknjiču, ki se zatakne za hlače, pa z nekakšnim mehkim in servilnim pristopom pri dolivanju Marti deluje nemočno, ostanejo mu le replike o Martini alkoholni natreniranosti in preteklih uspehih; vse do trenutka, ko se Nick ob bruhanju Honey, malo pa tudi kot odgovor postavnega mladca starejšemu akademiku, zares ne loti Marte. Oziroma pristane na njeno seksualno provokativno igrico; takrat George odide, še prej ustrelji s staro flinto, iz katere se “pokadi” roža, uporabi klovnovski rekvizit in se dodatno samoosmeši. Potem se vrne z rožami, vendar v temni usnjeni jakni in kot nevaren tip, in njegov zadnji udarec ob napovedi “totalne vojne” je razkritje, da sina ni in ga ne bo, da je njuna sladka iluzija; Marta, ki je do takrat gospodovala in je imela bolj okrutne prijeme, popusti, se zlomi. Iluzija, enaka navidezni nosečnosti Honey, s katero je obdržala Nicka, zadnja in čudovita utvara, ki je držala njen svet pokonci, je razpadla in na koncu obsedita v tišini, sama, obsojena na preostanek življenja ob zavedanju, da jima je spodletelo, da ne bo nobene igrice več. Nataša Barbara Gračner zastavi Marto kot direktno, tudi navzven močno, s široko gestiko in zbadanjem skozi smeh, njena glasovna artikulacija je mestoma popitemu ustrezna, na koncu pa obsedi, z nogami v moževem naročju, kot da bi odpadle vse maske, kot da bi izgubila zadnjo obrambno linijo. (V koprski uprizoritvi v režiji Vita Tauferja je bilo razmerje moči drugačno, Aleš Valič je bil bolj potuhnjen in manj direkten nasproti Mojci Partljič kot Marti, tam je ona s svojo bolj neposredno surovostjo in osvobojena vsakršne akademskosti bolj vodila igro, tudi mladi par, predvsem Rok Matek kot Nick, je bil bolj servilen, bolj trofeja kot subjekt kakršnega koli zapeljevanja, tudi sama zakonska prevara je bila bolj nakazana; telesna izpostavljenost, fizičnost je prepoznavni znak buljanovskih režij.)

Benjamin Krnetić in Klara Kuk sta mladi par; on na začetku čudno zadržan, tudi zaupljiv, dokler ne ugotovi, da bo kot na sodišču George vsak njegov podatek, vsako izjavo obrnil proti njemu. Krnetić je najprej tog, nevajen akademskih preigravanj in hitrosti rafalnih cinizmov starejšega

kolega, postopno bolj in bolj spoznava, kam vse skupaj pelje, in njegov odhod z Marto je pravzaprav striptiz z nogavico čez tiča, je ritual zapeljevanja, v katerem igra telo želje, in po izrabi s strani starejše zapeljivke se seveda tudi zaveda, da lahko dobi rundo samo v primeru, če se z zaročenko takoj pobereta, pred zadnjim Georgeevim rušilnim navalom. Klara Kuk zastavi Honey kot nekoliko nevrotično, tudi nekako prisilno zaupljivo in naivno dekle, ki očitno zna uporabiti ženske zvijače, njena fiktivna nosečnost je morda ena od njih, hkrati je tudi najbolj nalita in zato frfrasta, tudi nemočna, ne le zaradi izrazitih vnosov alkohola, v igri pošasti proti drugim pošastnežem je samo drobiž v igri, najbolj pasivna, vendar – odigrano – tudi najbolj afektirana in pozunanjena. S tem pa očitno kandidatka za vse tiste vloge, ki jih je Marta že odigrala in v katerih se starejša kolegica bolje znajde. Mladi par, že načet od nesporazumov, bo očitno stopil po poti starejšega, samo manj uglajeno, manj cinično in brez tiste avtoritete v ozadju, ki kroji odnos starejšega para in bdi nad njegovim razvojem.

Thomas Mann: *Mario in čarodej*. Dramatizacija in dramaturgija Tatjana Doma, režija Ivana Djilas. SSG Trst, Velika dvorana.

Že prejšnja premiera, *Gorjanci* po povestih in bajkah Janeza Trdine v režiji Maruše Kink, nam je spet “odprla” veliki oder in nas spomnila na bolj ambiciozne projekte, ki smo jih v preteklih letih gledali v Slovenskem stalnem gledališču. Mannovo novelo *Mario in čarodej* je režiserka Ivana Djilas postavila na veliki oder, ki ga zaznamujejo protitankovske piramide in ki kaže splošno militarizacijo okolja, na peščeno plažo, ki jo okvirja leseno prizorišče in kjer stoji stolp čuvajev plaže (in seveda kopalcev), vse v izrazito izčiščeni scenografiji Sare Slivnik in kostumografiji Jelene Proković. Celotno prizorišče z modrim horizontom, idiličnim čolničem na eni in stolpom na drugi strani je skoraj filmsko čisto in opozarja na dejstvo, da je vse skupaj iluzionistična škatla, v kateri ni nič, kot se zdi, in idila se kmalu začne krhati. Odločen je prispevek kostumografije, ki se spogleduje s filmom tistega časa, z burlesko, ter hkrati daje karakterjem prepričljivo oporo za historično rekonstrukcijo časa nastanka Mannovega dela, ki se je porodilo iz osebne izkušnje – in opozorila, da se po Italiji lahko nekaj podobnega zgodi tudi njegovi domovini. Vizualna plat predstave se včasih tudi komično spogleduje s časom nastanka Mannovega besedila, predvsem pa omogoča nekakšno brezčasno belino in spomin na poletje, ko ob počitniških dejavnostih poteka še bolj skrivnostna in poenotena igra množice

proti posameznikom, še toliko bolj, če niso ravno od tam. Na peščenem prizorišču, kjer uvodoma izpod peska vpleteni pripovedovalec najprej izkoplje list papirja, očitno svoje lastno pisanje, kar poudari dejstvo, da gre za rekonstrukcijo, se odvije zaslišanje pisatelja, ki naj bi bil priča umoru iluzionista, čarodeja, hipnotizerja. Čeprav strogi in nič kaj prizanesljivi inšpektor – kot (nes)trpno instanco in z majevtično distanco ga odigra Primož Vrhovec – ve, kdo ga je (namreč natak Mario, saj ga je pred celotno srenjo in vsem na očeh na javni prireditvi), ga pa pred izgonom pisatelja, ki zgodbo pripoveduje prvoosebno, zanima, kaj je peljalo k samemu dogajanju, poizveduje po morebitnih skritih vzvodih in motivih, predvsem pa izkoristi priložnost, da mu nabija abstraktno krivdo, da ga postavlja v vlogo zasliševanca. Sama dramatizacija je na prvi pogled Mannova apologija, zagovor pred inšpektorjem, v resnici pa obtožba, ki razširja notranji svet izpraševanca; ta trdi, da je vse v italijanskem letovišču nekje v sredini škornja peljalo v ta umor, že dlje časa, ne le od časa skoraj prisilne, na vsak način pa neprijetne deložacije družine iz bolj uglednega hotela v drugega, bolj skrivnostnega in cenenega, vse pa zaradi od oslovskega kašlja načetih, vendar že zdravih otrok, prebolevnikov; da je bil umor samo posledica neke druge in bolj dolgotrajne začaranosti, pravi pisatelj, bolj dolgotrajne od tiste, ki jo uprizori očitno ne čisto šarlatanski čarodej ob plaži letovišča: ker množico začara, da počne, česar noče, kar samo izraža sugestibilnost te iste množice, ga Mario, ki ga mag prepriča, da se je njegova ljubezen mimo svobodne volje zapletla z ribičem, enostavno počti, izvemo iz pisateljevega precej razgretega govora inšpektorju. Dramatizacija Tatjane Doma je pisateljevo izpoved, tudi malo kregarije okoli splošnega stanja stvari in zadeve okoli netolerance drugih narodnosti v času velike obuditve sna o rimskem cesarstvu, ki ga je zajahal fašizem, vzela kot osnovno nit, na katero je potem nizala osamosvojene prizore iz pripovedi, ob tem pa upoštevala, da podobno, kot ima pisatelj svoj zagovor in obtožbo obenem, pri čemer je inšpektor bolj spovedna, poslušajoča instanca, imajo tudi stranske osebe svoj način obnašanja in skoraj nastopanja, ne le direktor ali italijanska, torej domača aristokracija, svoje igre pa igrajo tudi tisti, ki so stopili v stik z gledališčem ali se jim to vsaj zdi. Tako so igralsko poenoteni ne le kolektivna aristokracija, temveč tudi direktor hotela, ki mu da Franko Korošec nekaj gospodovalnosti in neuklonljivosti, servilno se upogiba tistim zgoraj in zvijačno pritiska navzdol, pa tudi natak Mario Primoža Forteja.

Vendar do umora pridemo šele po dolgi verigi sosledij. Mann je z atmosfero v letovišču prikazal splošno občutenje časa v obdobju med vojnama, ko se recimo otroci igrajo “zemljo krast” in zraven vzklikajo domoljubna gesla

in zapikujejo italijanske zastavice vsepovprek, predvsem pa vsi po vrsti zganjajo čisto preveč hrupa, vsaj za počitniške razmere in za potrpežljivost tistih ob strani, ob tem nemški družini ne dovolijo, da bi obedovala na terasi, ki je rezervirana za aristokratske italijanske goste, ker da niso dovolj fini – domačini so vzvišeni in splošno diskriminatorni. Nato se zvrsti cela vrsta nesporazumov in se počitnikovalci počutijo vse manj zaželeni in skoraj odveč, zato se preselijo k ekscentrični spletični in morda tajnici velike umetnice in plesalke Eleonore Duse. Vendar je krčevitost že prej v zraku; duhovit in pomenljiv je uvodni prizor, ko na plažni stolp pride Mario – igra ga Primož Forte, ki potem pokaže veliko smisla za burlesken način igre iz časa nastanka povesti – ter za njim še del nobel in skoraj brezimne, nedoločljive domače klientele in se začnejo presunljivo oglašati – kot galebi, kot jatni krik se jim izvije nekakšno prvotno besedilo, skrito pod človeškim. Potem pisatelj in pripovedovalec v tej igri, Mann – igra ga Primož Ekart –, iz čolna na pesku, v katerem sedi s harmonikarico, začne krčeviti in trzavičen ples; vidimo, da je obseden z nečim od zunaj, da se nima čisto pod kontrolo, da je tudi on v krču in mehaničen, vendar bolj v grotesknem smislu, ne v smislu Bergsonove definicije smešnega kot avtomatizma, ki se mu ne moremo izogniti. Takrat se začne njegova pot skozi postaje nelagodja, v zaostrenem pogovoru z inšpektorjem, ki ne more razumeti situacije, v katero je potopljen, in se mu zdi zaradi pripadnosti kolektivu in lojalnosti vsem, ki izvajajo mobing, pravzaprav normalna, pojasnjuje svoje razloge za nezadovoljstvo, za preselitev iz hotela v penzion blizu, kjer gospoduje plesalkina asistentka: Lučka Počkaj ji da s krčevitim oponašanjem nekaj historičnega spomina na ekspresivno igro ob totalni odštekčnosti, ki je zaznamovala slavo in blišč Eleonore Duse, hkrati vidimo, da se je pri svojem vzoru navzela precej smisla za teatralično učinkovanje, pa naj recitira Ibsenovo *Noro*, tudi v tujih jezikih, morda v originalu; pri tem je natančna, tudi v preigravanju patosa in v končnem zlomu, ko pod hipnozo zvemo, da je svojo gospodarico okradla in da je hotel, ki ga vodi, posledica te kraje. Vse do končne seanse, ko na odru razpnejo žarnice in zastavice, ki podelijo prostoru slovesno vzdušje, in v tej atmosferi nastopi čarodej – v generalski uniformi in škornjih, predvsem pa s prepoznavnimi kvadratnimi brčicami. Nikla Petruška Panizon, ki je prej v igri zabriljirala v komični miniaturo (v vlogi otroka, ki ga v prst uščipne rakec, nakar po laški maniri vsi naokoli zaženejo vik in krik, vse preveč krika za počitniške zahteve nemškega pisateljskega letoviščarja), začara skupino obiskovalcev; v svoji grotesknosti, pa tudi s precej historičnimi poudarki nam namigne, od kod prihaja čarovnija, kdo je veliki manipulantski z voljo prisotnih, njena

uniforma je napol strašljiva in napol osmešena, škornji in napoleonski klobuk ji pridajo nekaj patosa, ki je šel k nastopom velikih vodij v letih med obema vojnama.

Čeprav najprej harmonikarica Ivana Kresevič sedi v čolniču, skupaj z Ekartom kot Mannom, pa je glasba Boštjana Gombača tista, ki daje ritem kolektivnim akcijam letoviščarjev in strežnega osebja, tudi s komičnimi in pretiranimi zborovskimi deli, ki so enkrat kot posrečena in komična reklamna sporočila za italijanske plaže, drugič kot popevanje namesto pripovedovanja. Glasba letoviščarjev pogosto ustvari nekakšen komični zbor, ki komentira, drži skupaj uprizoritev in obenem rahlja njeno zaresnost. Gombač soustvarja iluzijo, ki jo podpirajo kostumi in scenografija, kriki galebov in oglašanje škržatov, tudi prisluh šumenja morja, iluzija idile, je prenesena na način delovanja gledališča in njegovih znakov. Glasba je v vlogi poudarjanja tistega, kar se kaže kot ptičji zbor, in avtorska glasba je gombačevsko raznolika, tudi duhovita, predvsem pa pokaže pevske talente podpornih igralcev in provizorično ustvarjenih skupin, Tine Gunzek, Franka Korošca, Francesca Borchija, ki odigrajo zraven še vsak po nekaj manjših vlog. Glasba je tako ob zelo izraziti in premišljeni koreografiji Maše Kagao Knez tisto, kar daje ob vizualno premišljeni vizualni podobi priklic nekega časa, v katerem se je svobodna volja izgubila in so ljudje vse do streznitve začarano korakali in sledili nevidnemu čarodeju, ki se je polastil njihovih umov. Če predstava ne gre v nasilno aktualizacijo, temveč diskretno namiguje, da od naših, vsaj po atmosferi, ti časi niso tako oddaljeni, je kvečjemu njena prednost.