

Petra Pogorevc

## Mini, komorno in mikro

### 6. januar: *Dan umorov v zgodbi o Hamletu*

V mojem elektronskem nabiralniku je že nekaj tednov parkirana pošta z dragoceno priponko. *Dan umorov v zgodbi o Hamletu*. Zgodnja igra Bernarda-Marie Koltèsa v prevodu Suzane Koncut. Vznemirljiva "reciklaža" ali "premetanka" na Hamletovo temo, ki so mi jo posredovali iz Miniteatra, me preganja in zaposluje že dolgo pred premiero svoje svetovne praiizvedbe na Glejevem odru. Sliši se kot pomota, toda ni. Delo, ki je nastalo leta 1974 in sodi v čas pred nastankom Koltèsovih najslavnejših komadov, na primer *V samotnosti bombaževih polj* (1986) ali *Roberto Zucco* (1988), doslej še ni doživelo ne knjižne objave ne profesionalne uprizoritve. V roke ekipe iz Miniteatra, ki se že nekaj časa ukvarja s sistematičnim prevajanjem (Suzana Koncut) in uprizarjanjem (Ivica Buljan), pa seveda tudi objavljanjem Koltèsove dramatike, jo je namreč izročil avtorjev brat osebno. François Koltès, varuh genijeve zapuščine, je Ivico Buljana srečal na moskovski Gledališki olimpiadi leta 2002. Ko se je lani nato odzval na povabilo, da si ogleda njegovo uprizoritev bratove igre *Dvoboj med črncem in psi* v Mali dramii, je Buljanu prinesel dvoje Bernardovih zgodnjih besedil. Eno od njiju je igra *Dan umorov v zgodbi o Hamletu*, ki je te dni doživela prvo profesionalno uprizoritev (seveda v režiji Ivice Buljana in produkciji Miniteatra), pa tudi dvojezično objavo v gledališkem listu (v slovenščino ga je prevedla Suzana Koncut, v hrvaščino pa Zlatko Wurzburg). Prevajalca sta opravila zahtevno delo, saj sta morala Koltèsovo pisanje usklajevati z obstoječimi prevodi Shakespeareovega *Hamleta* v ciljnih jezikih.

Gre namreč za svojevrstno besedilo, ki se giblje na prepustni meji med iskrivo vajo v slogu in domišljeno avtorsko variacijo na znano temo. Mladi Koltès, ki se je v svojih prvih dramskih

poskusih pogosto loteval predelav temeljnih besedil svetovne klasike, je lastno "različico" Hamleta oprl na novi francoski prevod Shakespearove tragedije, ki je bil menda pisan v izrazito sodobnem, stvarnem, realističnem jeziku. Svojo igro, ki kljub zgodnji letnici nastanka že kaže prvine bujnega, obsesivnega in poetičnega jezika njegovih poznejših del, je prepletel s citati iz Shakespearove tragedije, ki jih je prevajalka Suzana Koncut uskladila s prevodom Otona Župančiča. S tem v zvezi se mi zdi zanimivo dejstvo, da ob svojem delu ni posegla po novejšem, v primerjavi z Župančičevim gotovo bolj živem, tekočem, govornjivem, in posodobljenem prevodu Milana Jesiha, ki so ga leta 1994 v režiji Janeza Pipana uspešno uprizorili na velikem odru ljubljanske Drame. Hamlet med nekdanj in zmerom, smo brali ob tisti uprizoritvi, ki je danskega princa v interpretaciji Jerneja Šugmana poskušala približati sodobnosti, ne da bi ga nasilno aktualizirala, pri tem pa izhajala zlasti iz antagonizma med mrkim svetom Klavdijeve Danske ter mladim Hamletom kot tujcem v svoji lastni domovini.

Šest let po tej uspešni uprizoritvi se je v povsem nasprotno smer podal Vito Taufer, ki je *Hamleta* režiral v PDG Nova Gorica z Radošem Bolčino v naslovni vlogi. Njegova uprizoritev je stavila na poudarjeno distanco in žanrsko razplastenost, na premeščene igralske nastope in zavestno bližanje parodiji, osrednji igralec pa je v njej ustvaril lik kraljeviča, ki je učinkoval skoraj kot "karikatura preteklih časov" in je "spominjal na fotografije prvih Hamletov pri nas"<sup>1</sup>. Čemu sploh omenjam ti dve uprizoritvi? Ker se je Vito Taufer za razliko od Janeza Pipana, zato pa podobno kot Ivica Buljan oziroma Suzana Koncut, odločil za starejši, Župančičev prevod. Ker se mi zdi, da je odločitev za en ali drugi prevod v tem primeru pogojena s premislekom o tem, po kateri poti so se ustvarjalci katere od naštetih uprizoritev želeli *Hamletu* približati. Ker Župančičev nekoliko starinski, toda s šarmantno patino in starinskimi izrazi zaznamovani prevod očitno pride prav predvsem v primerih, ko se želijo režiserji zgodbe o Hamletu lotevati z vidika tematizacije njenih formalnih plasti, ne pa zavezujoče in univerzalne vsebine. Žal ne znam dovolj dobro francosko, da bi lahko primerjala učinek Shakespearovega jezika v prevodu, ki ga je Koltès uporabil ob pisanju francoskega izvirnika svoje igre, s tistim, ki ga v slovenskem gledalcu zbujata Župančičev oziroma Jesihov prevod. Ne gre drugače, kot da na tem mestu ohranim vprašaj: bi Jesihov prevod učinkoval enako potujevalno kot Župančičev? Ali pa je izbor slednjega že mogoče označiti kot prvo v nizu lucidnih intervencij, s katerimi Buljan svoje zanimanje za Hamleta morda še bolj odločno od Koltèsa spelje v smer izrazito eksplicitnega razgrajevanja forme in žanra?

Naj ne bo pomote. Tudi Koltès je pri pisanju dotične variacije na *Hamleta*, v kateri ne skriva izhodiščne predpostavke, da je zgodba Shakespearove tragedije znana vsem in je zato ni treba obnavljati, na več ravneh dosledno opozarjal prav na formo. Skrčil je število oseb, poudaril družinski okvir ter poudaril

<sup>1</sup> Lukan, Blaž: *Romantični Hamlet*. V: Delo, 8. marec 2000.

intimno atmosfero drame, v kateri poleg Hamleta, Klavdija, Ofelije in Gertrude nastopa samo še Glas umorjenega kralja, ki vselej prihaja iz "offa". Zgostil je dogajanje in ga dosledno uskladił z načelom o treh enotnostih. Premetal je prizore, pospešil tempo dogajanja ter intenziviral čustvovanje vseh nastopajočih oseb. V besedilu, ki se začne ponoči, na obzidju nad morjem, kjer se Glas umorjenega kralja meša s truščem valov in kriki morskih ptic, je temperatura vseskozi blizu vrelišča. Smer je načrtana, vendar do kopice trupel in sončnega zahoda pelje še dolga in vznemirljiva pot. Koltès v variaciji na *Hamleta*, ki izpričuje nekatere značilne poteze njegove poznejše pisave, denimo vseobsegajočo samotnost oseb, bujni jezik in vkodirano zavest o lastnem postopku, načrtno izhaja iz zavesti o predhodnem besedilu in njegovih različnih interpretacijah. Stavi ne samo na gledalčevo poznavanje Shakespeara in *Hamleta*, temveč tudi na njegovo zmožnost dekodiranja dramaturških intervencij. Ni le dramska predloga, temveč tudi osnutek načrta za njeno uprizoritev.

Iz tega seveda sledi popolna preusmeritev pozornosti od celote k njenim posameznim elementom, od zaokrožene zgodbe k premetanim fragmentom, od napredujočega toka k "ponavljanju narativne snovi skozi podvajanje prevoda Shakespeareove drame"<sup>2</sup>, od prikazovanja zgodbe k izostrovanju njenih posameznih aspektov. Igralci gledalcu niso več prisiljeni posredovati zgodbe Shakespeareovih oseb, saj jo tako kot on zelo dobro poznajo in hkrati razpolagajo tudi s "popolno informacijo o svoji igri"<sup>3</sup>. Vzpostavitev iluzije poka po šivih, skupaj z njo pa se z drame in uprizoritve odluščijo tudi "lažne" atmosfere in "ponarejena" čustva. Tako izvajalci kot gledalci se zato ne ukvarjajo več s stanovalci Elsinorja oziroma z njihovimi odnosi, temveč z razmerjem med citiranim in citirajočim besedilom, med dramaturško mnogovrstno predlogo in razgrajevalnimi strategijami njenega uprizarjanja, pa med Shakespeareovimi osebami, njihovim novim kontekstom ter interpreti na gledališkem odru. Idealno ustvarjalno igrišče za režiserja, kakršen je Ivica Buljan. To uprizoritev pričakujem z nestrpnostjo, kakršne sicer nisem občutila že kar nekaj časa. Na prizorišču lahko hitro ugotovim, da očitno nisem edina.

Ne vem, ali je tega krivo pompozno najavljanje krstne izvedbe igre ali nemara sloves Buljanovih predhodnih uprizoritev; priljubljeni raper Jose v naslovni vlogi ali dejstvo, da bodo *Hamleta* v tem mesecu igrali le dvakrat: gledališče Glej je polno do zadnjega kotička. Prevladujejo mladi gledalci, najbrž študentje, veliko je novinarjev in kritikov. Vzdušje pred dvorano oziroma v njej je nabito s pričakovanjem. Dvorana je pogreznjena v soj sveč, ki zatakneje v masivne starinske svečnike pod Glejevimi arkadami osvetljujejo prizorišče, rišejo razpotegnjene sence po stenah in stropu ter vplivajo na razpoloženje v njej. Prizorišče je posuto s soljo: kot da je tisto glasno morje, ki se v drami brez prestanka zaganja v elsinorsko obzidje ter v kombinaciji s kriki morskih ptic

<sup>2</sup> Z zavihkov gledališkega lista, ki je izšel ob dotični uprizoritvi.

<sup>3</sup> Prav tam.

bistveno soustvarja zvočno kuliso dogajanja, še pred začetkom dogajanja izhlapelo in za seboj pustilo samo svojo belo, sipko sled. V Buljanovi uprizoritvi ne slišimo butanja valov, toda intervencija s soljo ima vendarle svojevrsten zvočni učinek: škriplje namreč pod čevlji nastopajočih igralcev, s tem "ozvoča" vsak njihov korak ter nekako intenzivira njihovo navzočnost v prostoru.<sup>4</sup> Scenograf Slaven Tolj je "obrežja" ob tem izpuhtelem morju, namreč prostor ob vznožju arkad, poselil s stoli, na katere se med uprizoritvijo, kadar niso "na vrsti", posedajo igralci in se pomešajo med tiste gledalce, ki se jim zaradi gneče v dvorani ni uspelo prebiti na tribuno. S tem poudari dejstvo, da se Buljanova uprizoritev, podobno kot že sama Koltèsova dramska predloga, nahaja nekje "vmes", na pol poti med iskrivo vajo v slogu in domišljeno avtorsko variacijo na znano temo.

Buljan se od Shakespeara oddalji še za korak dlje kot Koltès, prav iz te poudarjene razlike pa izhajajo ključne presežne lastnosti uprizoritve. Dogajanje na odru je očitno manj vročično, razviharjeno, vrtoglavo in pospešeno kakor v sami predlogi, zato pa je toliko bolj distancirano in igrivo potujevano. Kako drugače pojasniti to, da se Hamlet v nekem trenutku pojavi na prizorišču s Kondorjevo izdajo Župančičevega prevoda, o katerem sem v tem besedilu že napisala lepo število besed? Duhovita intervencija, ki v avditoriju ne ostane brez odziva, učinkuje na vsaj dveh ravneh: po eni strani lahko v njej prepoznamo lucidno potujitev, ki razdre iluzijo in opozori na naravo dogodka, po drugi pa v njej brez težav razberemo tudi parodijo ene najbolj klišejskih in razpasenih upodobitev danskega princa, čigar pregovorno zamišljenost in bledečnost najpogosteje pojasnjujeta bodisi težka knjiga bodisi Yorickova lobanja v njegovih rokah. Podobno izzivalna in večplastna je nadalje tudi platenka vode, s katero se v uprizoritvi po odru potika Ofelija. Je v isti sapi "tisto, kar vidimo", namreč platenka vode, ki po potrebi odžeja igralko, pa tudi zanimiva odrska metonimija z dodatnim, simbolnim pomenom (odmev na izpuhtelo morje), ki v prizoru Ofelijine utopitve ponovno dobi svojevrstno potujevalno noto: igralka se namreč, namesto da bi stopila v "lažno" vodo, pred nami "utopi" tako, da po sebi zlije preostanek vode iz platenke, od katere se do konca ne loči. Nazadnje ne morem mimo enkratnega prizora, v katerem Glas umorjenega kralja sestopi iz "offa" ter se materializira v osebi Marka Gregoriča, ki nagovori občinstvo na tribuni s privezано svečo na glavi ter svoj dolgi monolog izpelje v izrazito grlenem in patetičnem, deklamativnem in preobloženem nastopu; na ta način istočasno oživlja in smeši duhove preteklosti, saj demonstrira in obenem parodira njihovo gromko maniro.

Poudarjeno premeščeni in distancirani so tudi nastopi preostalih igralcev, očitno razpetih med lastno zasebnost in fiktivne usode igranih oseb, predvsem pa vseskozi uglašeni s konceptom uprizoritve kot celote, ki jo bolj kot skladnost posameznih delov zanima njihova igriva in vztrajna razgradnja. V vsestransko

<sup>4</sup> Glej tudi: Golob, Anja: *Sol, ki ozvoča korak*. V: Večer, 13. januar 2005.

oporo sta jim pri tem razbohotena glasbena oprema in zvočna kulisa Mitje Vrhovnika Smrekarja, ki napotke Koltèsovih didaskalij ustvarjalno prevaja v svoje lastne rešitve, dogajanje na prizorišču pa bodisi dopolnjuje bodisi potuje, ga podpira ali ruši, vzpostavlja, toda tudi ironizira. Gre za inspirativno uprizoritev, ki parafrazira vsem znano zgodbo z namenom, da spregovori o teatru; ki vzpostavi območje demolirane iluzije, da bi poudarila formo in poudarila snovnost vsebine; ki na prizorišče pripelje "sence" elizabetinskih oseb, da bi pokazala na navzočnost "živih" igralcev. Jose kot Hamlet, Veronika Drolc kot Gertruda, Robert Walzl kot Klavdij, Minca Lorenci kot Ofelija. Istočasno zapisani nastopu pred gledalci in neizogibni smrti ob bližajočem se sončnem zahodu; potopljeni v mrežo lastnih gest in krikov ter kopice tujih videnj in branj; zgneteni iz mesa in papirja ter iz črk in krvi.

#### 14. januar: *Moderato cantabile*

Miniteater je ta mesec udaril še enkrat, tokrat z uprizoritvijo v svoji matični dvorani na ljubljanskem gradu, ki se ji nisem mogla upreti preprosto zaradi dejstva, da je šlo za gledališko priredbo romana *Moderato cantabile* (1958) izpod peresa meni karseda ljube Marguerite Duras. Naj obnovim: v njegovem središču je kajpada ena tistih norih in nemogočih ljubezenskih zgodb, po katerih je Durasova slovela tako rekoč vse svoje življenje; odnos med Anne Desbaresdes in Chauvinom, ženo bogatega industrialca in revnim delavcem v Obalnih topilnicah, ki so last njenega moža. Kot vemo, se začeta dobivati v pristaniškem baru dan po tistem, ko se je v njem z umorom dopolnila druga ljubezenska zgodba; medtem ko čakata na njenega sina, ki ga na klavirskih urah učijo zmernosti in spevnosti, se skozi razglabljanje o drugem paru (moški je ustrelil žensko v srce in nato znorel) med njima poraja silovita strast, za katero je vseskozi jasno, da ne bo dosegla uresničitve. V mojstrsko grajenem romanu, ki se pred nami razprostre v eliptični pripovedni tehniki, nizu statičnih situacij ter precizno odmerjenem jeziku, pri tem pa se odreče pregledni fabuli in psihologizaciji oseb, prisostvujemo zbliževanju in razhajanju moškega in ženske, katerih odnos prerase v univerzalno pripoved o ljubezni.

Kot v svoji spremni besedi k slovenskemu prevodu romana *Moderato cantabile* piše Primož Vitez, je za pisavo sicer vsestranske Marguerite Duras značilno "svojevrstno, pretanjeno romantično občutje", ki se je v zgodovini francoske književnosti začelo ob koncu Rousseaujeve razsvetljenske dobe, doseglo vrh z Hugojem, Lamartinom in Vignyjem ter se ohranilo v delih Nerval, Baudelaira, Flauberta, Rimbauda, Verlaina, Apollinaira, Claudela, Malrauxa, Geneta in Camusa. To posebno svetobolno občutje, ki je na delu v nemogočih razmerjih med moškim in žensko, na kakršna tako pogosto naletimo pri "véliki Duras", vselej "vznika iz prepadov, zijajočih med nepomirljivimi bivanjskimi nasprotji,

med ideali in mnogovrstnimi stvarnostmi, in iz življenja med dvema temeljno različnima svetovoma. V tako razklanem življenju sta privrženost in zavrnitev, vsaka zase ali obe skupaj, edini možen odziv na ostro bijoča se nasprotna pola. Privrženost kot naklonjenost in zavrnitev kot sovraštvo, iz teh dveh menjajočih se odnosov je zgrajena ljubezen pri Durasovi, katere opus nedvomno tvori enega od vrhuncev z romantičnim sentimentom prepredene pisave." V njenih delih se dejansko zmeraj srečamo z ljubimcema, čigar ljubezen je vnaprej neizogibno izročena uničenju.

Avtorica priredbe in režiserka Jasna Vombek postavlja svojo uprizoritev na izčiščeno in znakovno razbremenjeno prizorišče, ki ga poseljuje zgolj svojevrsten pregiben scenografski objekt, nekakšno multifunkcionalno sedalo Irene Pivka. Opisani prepad med temeljno različnima svetovoma dodatno poudarja s tem, da interpreta obeh ljubimcev govorita različne jezike. On je Gaber K. Trseglav, nežen in ranljiv, vendar tudi nervozen in razvnet, begajočega pogleda in pritajenega govora, v primerjavi z njo pasivni in prizemljeni pol tega nemogočega para; živahnejša in dejavnejša je Ona, ki jo v za spoznanje privzdignjeni hrvaščini z razpotegnjenimi vokali interpretira Ana Kvirgić. Če se zdi, da On do konca (poljuba) okuša slo bolj zase, navznoter, ter v njej uživa, ne da bi želel ali mogel svoj užitek izraziti naglas, se Ona raje odpira navzven, realizira se skozi težko ploho govora ter si pri tem daje duška ne le s potoki rdečega vina, temveč tudi z zvenom lastnih besed; zdi se, kot da občuti skoraj fizično ugodje, ko jih okuša z jezikom ter valja po kotičkih svojih ust. Odnos, ki je očiščen vsega odvečnega, njemu dovoljuje užitek v molčanju, njej pa ga ponuja v artikulaciji; tudi v tem pogledu sta si nesojena ljubimca tako različna kot jezika, ki ju na odru govorita.

Uprizoritev je zadržana in spokojna, statična in umirjena, vseskozi izrazito zavezana večpomenski govorici zgovornih durasovskih premolkov oziroma dešifriranju tistega, kar se skriva za njimi. Toda ne glede na to, da se s svojo izčiščeno vizualno in zvočno podobo (Irena Pivka in Brane Zorman), mehko in pritajeno lučjo (Jaka Šimenc), zlasti pa z zavzetima nastopoma obeh igralcev brez težav zasidra v gledalčev spomin, zbuja tudi nekatere pomisleke: ena od bolj nevarnih pasti, na katero naleti ta sicer zagotovo obetaven avtorski prvenec, je namreč ravno obilica pomenov, s katerimi obremenjuje pomenljive premolke na odru. Kajti celota ne more skriti, da priredbe samega romana in njene pronicljive dramaturške razčlemba v praksi ne dohaja v celoti; da razrvanosti in nacefranosti izhodiščnega teksta ne išče in ne najde ustreznega ekvivalenta na ravni režije, ampak oboje vzpostavlja zlasti v območju igralske investicije v projekt. Izpuste in premestitve, ki načnejo preglednost pripovedi in otežijo psihologizacijo oseb, torej ohrani zgolj na ravni priredbe snovi in njenega igralskega podajanja, s tem pa ustvarja vtis skrbne zvestobe avtoričinemu slogu. Mirno bi si lahko dopustila več režijske svobode.

## 20. januar: *Fast Forward*

Minevajo večeri in premiere, mene pa po obetavnem sestopu v novo gledališko leto znova preganja dilema, ki je v tednih in mesecih pisanja tega dnevnika postala moja zvesta in vztrajna spremljevalka. Kritiki zmeraj stokamo, da imamo za pisanje na voljo premalo časa in prostora, ko pa ju naenkrat dobimo, se svet naših problemov zato niti malo ne zmanjša. Kaj početi z nepojmljivo svobodo, ki jo prinašata dolžina avtorske pole in doba enega meseca? Kako razdeliti čas, s čim napolniti prostor? Naj uveljavljam pravico do predhodne selekcije in pišem zgolj o tistih predstavah, ki me tako ali drugače spodbudijo k pisanju, ali naj preprosto hodim od teatra do teatra in k vsemu, kar gledam, dopišem še plus ali minus, svoj vrednostno obarvani komentar?

V imenu lastne izmuzljive in tudi zmotljive subjektivnosti sem se že zdavnaj odločila za prvo možnost. Naj me očarajo ali razočarajo, pisala bom o tistih predstavah, ki me ob ogledu niso pustile ravnodušne, pa četudi s tem tvegam, da se bo od mene odvrnil določen odstotek bralcev, predvsem kuloarskih privoščljivcev, ki so si v iskanju dokazil o tujem neuspehu pripravljene pomagati z izvodom literarne revije, po kakršni sicer nemara ne bi nikoli posegli. Slovensko gledališče v zadnjem času težko sprejema dejstvo, da medijev ne zanima več enako kot nekoč, vsaj ne v obliki tehtnega pisanja o uprizoritvah in njihovih akterjih. Povprečen medijski odjemalec pogosto izve več o dolžini aplavza in sestavi občinstva, kot o dogajanju na gledališkem odru, in če smo čisto iskreni, se tudi sam pogosteje kot za uprizorjeno besedilo ali režijski koncept zanima za toalete v ložah in za sestavo pogostitvenega bifeja. In medtem ko uredniki kulturnih strani bojujejo še zadnjo bitko za to, da bi "kult" prevladal nad "pop", so strani specializiranih revij, na katerih se lahko še vedno razpišemo o zadevah srca in duha, postale zadnje oporišče vse bolj odrinjene manjšine. Tega prostora je škoda za pluse, minuse ali skopo odmerjene zvezdice, s katerimi v želji po dvigu bralnosti uredniki v resnih medijih opremljajo vse krajše članke svojih vse manj motiviranih piscev.

## 26. januar: *Divji vzhod*

Iz gneva in revolta se na svet okoli sebe odziva Iztok Lovrič, ki je svoje zvesto občinstvo v Gleju ta mesec ogrel s "tranzicijsko enodejanko" *Divji vzhod*, seveda v izvedbi neuničljive skupine Grapefruit, ki se je tokrat oborožila z okrepitvijo v osebi butnskalarske legende Marka Derganca. "Ko sem pred kakšnim letom prebral, da je spodbujanje domače dramatike visoko na lestvici prioritet v slovenskem kulturnem programu, sem naivno pomislil, da se bo res kaj spremenilo," zabenti Iztok Lovrič v zloženki, ki so mi jo pri blagajni stisnili v roke skupaj z vstopnico za predstavo. "A brez panike, založniki še vedno

bežijo pred dramatikami, bežijo tudi režiserji, ki imajo raje tuje dramatike, domače pa le, če so že pokojni." In naprej: "V mojem predalu se nabirajo drame, ki jih ne morem uprizoriti, saj za projekte z več kot petimi igralci v tako imenovani 'neodvisni' produkciji preprosto ni denarja. Živelo torej komorno in mikro gledališče, najbolje, da reduciramo vse skupaj na monodrame in plesne soloperformanse," še sarkastično dodaja avtor, ki se tudi po trinajstih letih delovanja na Gregorčičevi 13 in osvojenem nazivu žlahtne komedije (*Afera Pouhn kufr*, 1995) ne more znebiti sumljive nalepke "ljubiteljska komedija", zato kot edinstveni primer ek svoje vrste vztraja v sferi med komercialnim in institucionalnim gledališčem. "Zdaj moj motor najbolje vžge na revolt, ki ga začutim vsakič, ko na TV spremljam vedno nove zdrahe in afere, izvaja jih politično-poslovna srenja, ki si privaja ta lepi novi svet. Vse te svinjarije in navadne kozlarije, ki jih uprizarja naša (in svetovna) elita, so kakor voda na moj mlin, vsaka sramota, ki priplava na površje, je za moj ogenj kot bencin." V teh raperskih rimah zlahka prepoznamo podpis Iztoka Lovriča; njegova najmočnejša aduta sta že od nekdaj prostodušni angažma in ležerno našpičeni humor.

Dobri stari Grapefruit. Njihove predstave zmeraj zažgejo že s prostorsko umestitvijo, in tudi tokrat je bilo tako. Scenografa Damijan Škafar in Igor Remeta sta si zamislila preprosto, toda funkcionalno prizorišče: dva prečno ležeča tekoča trakova sredi odra sta kombinirana s svetlobnim (Igor Remeta) in zvočnim ambientom (Peter Žerovnik), ki s simulacijo avtomobilskih žarometov in glasnih hup ustvarjajo vtis, da se srečanja med nastopajočimi osebami godijo na kakšnem pločniku ob zabasani cesti. Takšno je torej prizorišče srečevanj med Lovričevimi možakarji, ki so vsi po vrsti dobrodušno ironizirani, istočasno pa znatno, četudi nikdar do konca, posplošeni in tipizirani. Pred seboj imamo svojevrstne "lovričevske" prototipe politika, poslovneža, pohajkujočega desperada in potomca slovenskih izseljencev. Lotevajo se tranzicijskih tem, o katerih razglabljajo v žmohtnih rimah, izhodiščni gnev razmehčajo s prebliski nostalgije in ga ublažijo z igrivim preigravanjem stereotipov. Pri tem ne skoparijo z izrecno kritiko na račun aktualne sodobnosti, včasih zabredejo v naivnost, nikakor pa ne v cenenost. Vsi štirje Lovričevi junaki si ne delajo utvar glede tega, da je demokracija samo ena nova sleparija, se pa med seboj razlikujejo po tem, kako (če sploh) obračajo nove razmere sebi v prid. Medtem ko politik (David Furlan) in poslovnež (Peter Hvalica) prepričljivo preigravata različne nianse brezbriznosti, komolčarstva in oportunitizma, s čimer med gledalci žanjeta grenke porcije smeha, se državljani Majhen z Namino vrečko iz bogve katerega desetletja v roki (Jožef Ropoša) navdihuje pri vrelcu mehke nostalgije za davno pokopanim spokojem in socialno državo. Zvezdnik večera je brez dvoma dobrodušni striček iz Amerike, ki z razvezano dušo in denarnico blodi po širni zemlji slovenski in svoje vtise po mobilcu posreduje domov: "Slovenia is wonderful. It really is a lovely country but it's very small. I've been here for a week and I've seen it all ..." Krepčilno.



## 28. januar: *Anywhere Out of This World*

Boštjana Tadle smo v slovenskem gledališkem prostoru doslej poznali predvsem kot avtorja, ki mu je leta 1993 uspel veliki met: na oder Mestnega gledališča ljubljanskega je postavil komedijo *Klinika Tivoli, d. o. o.*, ki jo je napisal z Lučko Jagodic in Markom Pokornom ter z njo že nekaj let pred poznejšo "eksplozijo" komercialnega gledališča preveril recept za gledališko uspešnico. To je bil večje naciljan in optimalno izpeljan projekt, ki je pometel z rekordi v priljubljenosti in po katerem se je pozneje zgledoval marsikateri podjetni ustvarjalec slovenskega profitnega gledališča. Da soavtor *Klinike* skriva v rokavu adute, ki presegajo dobro narejeno zabavo, je že takrat lahko posumil vsakdo, ki jo je dovolj pozorno bral ali poslušal. In vendar se po tistem, ko se je Tadel oddaljil od pisanja "doktorkomedij" in "štrudelkomadov", za njegovo tretje dramsko delo pravzaprav kar dolgo ni ogrel nihče. To nemara niti ni tako zelo čudno, saj gre v kontekstu slovenske dramatike za izrazito nevsakdanje in samosvoje besedilo, ki mu uspeva čvrsto povezati vrsto na prvi pogled nezdružljivih prvin. In četudi po svojem smislu za humor ne zaostaja za avtorjevima zgodnjima deloma, je dobilo podnaslov tragedija; zdi se, da ima Matej Bogataj prav, ko zapiše, da gre najbrž "za strategijo, ki naj žanrsko še bolj razpre besedilo in poveča število kodov za njegovo odpiranje."<sup>5</sup>

Novo dramsko besedilo Boštjana Tadle prinaša odsev tragedije v svetu, ki ga namesto izpuhtelih bogov upravljajo mogočni kapitalski interesi velikih korporacij. Kot govori že njegov naslov, ki si ga avtor izposoja pri Baudelairu, besedilo tematizira človekovo hrepenenje po pobegu s tega sveta, obenem pa to obrabljeno romantično izhodišče že tudi nadgrajuje s tem, da ga aktualizira in ironizira v kontekstu zlahka prepoznavnega sodobnega globaliziranega sveta, zlasti pa visokotelečnih psevdoznanstvenih spekulacij o možnostih stvarjenja nove civilizacije na novem in še neposeljenem planetu. Junaki Tadlove igre so nobelovci, ki si omislijo avanturo znanstvenofantastičnih razsežnosti ter se podajo v dozdevno utopičen projekt: pobegniti z že zavoženega sveta in zavzeti novega. Ker pa je medplanetarna selitev drag in ekskluziven podvig, si morajo seveda poiskati sponzorja, s čimer se v drami vzpostavi prostor za spraševanje o soodvisnosti znanosti in kapitala ter o (ne)možnosti človekove osebne in poklicne svobode. Gre za nevsakdanje, duhovito in razgledano, okretno izpisano in žanrsko ozaveščeno pisanje, ki se spoprime z zgodbo nevarnih razsežnosti, vendar se pastem naivnosti pri tem razmeroma uspešno izogiba, saj zadevo zapakira v izmuzljivo dramsko pripoved, ki ne skopari s pronicljivimi komentarji sodobne zemeljske stvarnosti, istočasno pa se igra in spogleduje s kopico raznovrstnih žanrov. V njej najdemo nastavke vohunske drame in srljivke, znanstvene fantastike in melodrame; in, ja, četudi nas avtor ves čas zapeljuje z različnimi duhovitostmi, jo vsaj delno občutimo tudi kot tragično.

<sup>5</sup> Bogataj, Matej: *Obsojeni na svet*. V: Delo, 1. februar 2005.

Krstna uprizoritev besedila v režiji Ivane Djilas se navdihuje predvsem pri tovrstnem žanrskem eklekticizmu, ki ga poudari, s tem pa dogajanje na odru občutno razbremeni bremena eksistencialnih vprašanj in poudari predvsem njegove komične odvode. Na sceni Vasilije Fišer, ki prizorišča iz besedila poenoti v en sam dvonivojski prostor ter ga poseli s kopico kablov, podaljškov in luči (zanje se po eni strani zdi, da se kot mutirane liane ovijajo po mrakobni džungli sredi novoodkritega sveta, po drugi pa so tudi lucidno primitiven pripomoček za poučevanje sponzorjev), gledamo opazno stilizirano in karikirano dogajanje, cepljeno z vrsto raznorodnih žanrskih prijemov, ki vzdržujejo napetost med obema skrajnima poloma uprizoritve. Na eni strani igrivost in spakljivost – recimo v prizoru, ko se kopica znanstvenikov preriva okrog nečesa, kar je sprva videti kot zapleten eksperiment, pa se nazadnje izkaže, da popravljajo aparat za kavo –, na drugi pa boleče spoznanje izigrane in prevarane Stelle, ki jo Saša Pavček igra kot svojevrsten konglomerat stripovske aktivistke in tragične heroine. Tako zelo je predana svoji misiji, da postane lahek plen kapitalnega natega, tako zelo verjame v moč znanosti, da pozablja na to, kdo ali kaj upravlja svet, ki si ga brezglavo in naivno prizadeva zapustiti. Tadlovi "maherji" v uprizoritvi Djilasove oživijo kot bizarni nori profesorji, blazirani japijevci, razmehčani kagebejevci in spolirani investitorji; odeti v kostume poudarjenih linij in hladnih barv, ki si jih je kostumografinja Jelena Proković zamislila na presečišču med znanstvenofantastično klasiko in sodobnimi trendi, so le prevrtljive in zamenljive figurice na šahovnici nevidnega in vsemogočnega Kapitala.

V slovenski dramatiki že od Jovanovičevega *Ekshibicionista* (no ja, ob krstni izvedbi v Mali drami ga je še podpisoval s psevdonimom O. J. Traven, ker pa se je tej praksi pozneje odrekel sam, ga menda lahko zdaj v tem posnemam še jaz) dalje nismo imeli opraviti z besedilom, ki bi se navzven tako oddaljevalo od klišeja, ki ga Slovenci radi gojimo v zvezi z našo avtohtono dramsko bero. Ne le zaradi tega, ker osebe obeh iger nosijo angloameriška imena in so postavljene v tuje okolje; tudi ne samo zaradi njune naravnosti na probleme sodobnega, izobraženega, urbanega, planetarnega človeka ali njune žanrske ozaveščenosti in razprtosti. Med podobnostmi, ki ob ogledu krstne uprizoritve drame *Anywhere Out of This World* hote ali nehote priključijo v spomin tudi *Ekshibicionista*, je vsekakor dejstvo, da Tadlovo Stello in Jovanovičevo Dorothy igra ista igralka. Saša Pavček nas spomni na tole misel: "obe besedili prikazujeta sodobno, emancipirano žensko: drama *Ekshibicionist* žensko, ki je svobodna v ljubezni, ki sama izbira in zavrača partnerje in raziskuje svojo seksualnost, drama *Anywhere Out of This World* pa žensko, ki je vrhunska znanstvenica na področju fizike in nadrejena moškim raziskovalcem."<sup>6</sup> Ampak takšna dramska emancipacija je že stvar neke druge zgodbe.

<sup>6</sup> Pezdirc Bartol, Mateja: *Pobegniti – toda kam? V: Gledališki list krstne uprizoritve igre Boštjana Tadla Anywhere Out of This World. Sezona 2004/2005, št. 6.*