



VESNA JURCA TADEL

## Primorski poletni festival

Primorski poletni festival, ki poteka že deveto leto, ima vedno bolj razločne poteze. Odkar je umetniško vodstvo prevzel Primož Bebler, je postal očitno veliko bolj ambiciozen in širokopotezen. Letos je njegov program razdeljen na tri tematske sklope, Burjo, Svetilnik in Plimo, v enem mesecu in pol pa se je zvrstilo dvaindvajset predstav na več prizoriščih. "Zdraharska lokal-patriotska" (kot jo poimenuje Bebler) Burja naj bi bila namenjena nekakšni divji uverturi, ki bi v komedijskem pišu publiko pripravila na taprave festivalske dogodke, Plimo. Pod to rubriko sodijo predstave, o katerih Bebler v programski zvezek zapiše: "sklop spominja na uravnovešen abonmajski repertoar kakšnega večjega ambiciozno naravnane gledališča. Vključuje pet uprizoritev: dve temeljni deli svetovne klasike (*Zločin in kazen*, *Milo za drago*), drzen režijski projekt (*Preganjanje in umor Jean-Paula Marata*), sodobno dramsko iskanje (*Noži v kurah*) in spektakularni musical (*Chicago*)." Svetilnik, festival v festivalu, pa je namenjen novemu gledališču, ki prinaša "vpogled v nove gledališke tendence" (Bebler) in je tudi teoretsko podprt s pogovori z ustvarjalci, ki jih vodijo slovenski, hrvaški in italijanski kritiki.

Do tu vse zveni malone vzorno, manj idealno pa se izkaže, ko si začnemo ogledovati posamezne podrobnosti. Takrat na primer ugotovimo, da je bera tujih predstav omejena na precej ozek izbor ne ravno prvorazrednih gledališč in predstav: v glavnih dveh sklopih prihajajo v glavnem iz bivšega jugoslovanskega gledališkega prostora (ki se ga imamo zadnje čase tudi sicer

kar precej priložnosti nagledati), v stranskem pa tudi dostikrat seže tja, poleg tega pa le še v sosednjo Italijo in Nemčijo.

Kljub vsem umetniškim ambicijam je verjetno pri izboru programa vseeno treba upoštevati specifikko, ki jo s seboj prinaša poletje in z njim poletna publika; ta je prej ko ne – oziroma naj bi v idealnem primeru bila – znešena z vseh vetrov. Predvidoma naj bi tak festival tistim dopustnikom, ki se zvečer ne zadovoljijo le s pretakanjem iz lokala v lokal, prinašal možnost čim bolj kvalitetne kulturne opcije. A vprašanje je, če je to prava pot. Programski sklop Svetilnik je namreč usmerjen dosti preveč alternativno – kar bi bilo povsem sprejemljivo za kak ostro profiliran eksperimentalni festival, ne pa za sproščene poletne dni. Tudi tako imenovan “repertoarni del” je zasnovan nekoliko preveč pezantno in “kontinentalno”. Pravzaprav je še najbolj tak, kot bi bilo za poletni festival pričakovati, uvodni programski sklop, Burja, ki prinaša “avtentične gledališke uspešnice” (*Tistega lepega dne, Bužec on, bušca jaz, Skopuh in Zdrahe*) – predstave, ki v svojem raziskovanju mediteranske mentalitete segajo od blage ironije in obilice topline do nepopustljive ostrine in meja absurda.

Podobne programske mešanice seveda poznamo tudi iz drugih bližnjih, pa tudi bolj oddaljenih poletnih festivalov, vsaj Dubrovniškega in Splitskega, ki sta bila do neke mere najbrž zgled (in vzrok) za rojstvo slovenske variante festivala po osamosvojitvi in ob takratnem nenadnem občutku odrezanosti in izoliranosti slovenske kulture. Toda čeprav smo že pred dvajsetimi leti tudi v Dubrovniku hodili gledat eksperimentalne predstave v okviru off programskega sklopa, vseeno bolj ostajajo v spominu razne uprizoritve Shakespearjevih dram na slikovitih dubrovniških prizoriščih.

Primorski poletni festival se je torej očitno začel odločneje razvijati v bolj razvidno in določeno programsko shemo – a vprašanje je, če se za tako zasnovano najde primerna publika. Komu je torej namenjen?

Letos sem si ogledala dve predstavi iz najbolj obetavnega programskega sklopa, Plime: *Zločin in kazen* in *Marat-Sada*. Obe sta načelno skeptso, ki se mi je porodila ob prebiranju programa in tekstov v programski knjižici, povsem upravičili.

12. julij 2002

**F. M. Dostojevski – A. Wajda: *Zločin in kazen*** (Primorski poletni festival)

Že sama zasedba je idealna: Ivo Ban kot zasliševalec Porfirij in Branko Šturbej kot Raskolnikov pravzaprav brez večjih posegov in tveganj že sama od sebe naredita predstavo. Vprašanje je torej, kakšni so bili posegi režiserja Kice in, seveda, kako se danes – nekaj desetletij po nastanku Wajdove dramatizacije – tekst razbira. Odgovor na drugo vprašanje ni presenetljiv: Wajdi je poskus, kako spraviti v odrsko obliko enega najbolj intrigantnih klasikov, očitno več kot uspel. Izognil se je namreč pasti, v katero mnogi drugi “dramatizatorji” prehitro

zapadejo – da namreč poskušajo “dramatizirati”, se pravi v dramski dialog spraviti ves bogat material, ki ga dela Dostojevskega vsebujejo, in ne zaobiti nobenih motivov, tudi stranskih, ki jih je Dostojevski v obliki (seveda skrajno zanimivih) zastranitev poln. Wajda se je enostavno odločil za prikaz nosilnih dialogov med zločincem Rodionom Romanovičem Raskolnikovom in preiskovalnim sodnikom Porfirijem Petrovičem, ki predstavljajo tudi v romanu nesporren vrh. V teh dialogih se po eni strani s pomočjo skoraj peklenske zvižavnosti in provociranja preiskovalnega sodnika postopoma razkrije vsa zamotana logika motivacije za Raskolnikov zločin, po drugi strani pa jima je v zadostni meri dodana zgodba med Raskolnikovom in prostitutko Sonjo Marmeladovo ter epizode s sosedom Razumihinom, Sonjinim klientom Kochom in Porfirijevim pomočnikom Zamjotovom.

Kica je predstavo postavil v zanimiv prostor nekdanjega Vibinega studia na Fornačah pred Piranom, pri čemer je presenetljivo izkoristil njegovo daljšo stranico. Oder je bil tako precej daljši kot širok, kar je omogočalo sočasno postavitve nekaterih prizorov in prizorišč ter iznajdljiv izkoristek zgornje etaže za Sonjino “delovišče”. Poleg te prostorske zamejitve in pa dejstva, da je tekst položil v roke talenta obeh prvakov ljubljanske Drame, Kica ni kaj dosti interveniral. Temu primeren je tudi rezultat. Predstava namreč stoji in pade na fascinantni igralski invenciji Šturbeja in Bana; toda spričo neznosnih klimatskih razmer v prostoru (kljub velikemu volumnu je bilo namreč neverjetno zadušljivo) ter poznega začetka predstave (ki je seveda pogojena s poznim poletnim sončnim zahodom) je namreč kljub vsemu prihajalo do popuščanja koncentracije pri gledalcih – kar je spričo angažmaja igralcev velika škoda. Temu bi se verjetno dalo odpomoči z nekaj črtami, ki tekstu prav gotovo ne bi preveč škodile, bi pa omogočile zgostitev dogajanja. Tako pa je igralski trud kar v nekaj momentih naletel na željo, da bi okno, ki je sicer služilo kot del scenografije, malo dlje ostalo odprto ...

Kljub temu pa se mi je *Zločin in kazen* močno vtisnil v spomin zaradi treh izjemnih igralskih dosežkov. Branko Šturbej je komplicirano psihološko pot uboge pare, ki poskuša s teorijo o delitvi bitij na nižja in višja (kar povleče za sabo tudi razliko v moralnih pravicah enih in drugih) preseči usodo, ki ji je s socialnim statusom dodeljena, odigral s fascinantno sposobnostjo nenehnega preskakovanja iz eksaltiranega občutka moralne premoči v bedo prestrašenega študenta, ki začenja slutiti, kakšne so dejanske razsežnosti tako njegovega zločina (uboja dveh stark) kot teorije, ki ga je do njega pripeljala. Šturbej je s to vlogo ponovno izkazal vso svojo igralsko suverenost; lik Raskolnikova, pri katerem je razvoj dosti bolj pregleden in postopen, poln nepričakovanih preobratov, mu je očitno bolj ležal kot knez Miškin pred dvema letoma v Korunovi dramatizaciji *Idiota*, kjer je bil dosti preveč razpršen. Pred gledalci je polnokrvno zaživela nesrečna figura študenta, ki se, malo tudi po lastni volji, vedno bolj zapleta v mreže svojega preganjalca. In ko na koncu ob spremljavi mogočne glasbe nemo obsedi,

stisnjen v kot, pred njim pa visi njegova pražnja obleka, se nam njegova podoba vtisne v spomin v vsej tragičnosti, ki na trenutke meji na absurd.

Povsem drugačno nalogo je imel Ban; za lik Porfirija Petroviča je značilna lisičja prefriganost, ki je podlaga za nenavadno in sprenevedavo psihološko mučenje njegovih "žrtev", v tem primeru Raskolnikova. Ban je ta izziv sprejel z obema rokama in z očitnim užitkom, saj nas kot preiskovalni sodnik nenehno preseneča s svojo igralsko inventivnostjo. Brilljanten je na primer prizor, kjer kobajagi dobi napad histeričnega smeha ob sicer povsem legitimni opazki Raskolnikova; in to je le en iz vrste do zadnjega trzljajaja preišljenih detajlov, ki so pripomogli k temu, da je spopad med njim in Šturbejem jemal sapo. Njegovega tihega pomočnika Zamjotova je z izredno intenzivno prezenco odigral Boris Mihalj; prav zato je ta figura, ki je na prvi pogled skoraj nepotrebna, pridobila na pomembnosti in pripomogla k večjemu občutku ujetosti Raskolnikova.

Poglavje zase pa je bila upodobitev nedolžne prostitutke Sonje Marmeladove; Barbara Cerar je temu liku, ki je v čistosti svoje vere naravnost pretresljivo naiven, vdahnila vso potrebno realnost in nekakšno nadzemesko realistično sprijaznjenost s pošastno tuzemsko usodo, ki se prepleta z neomajno vero v bodoče odrešenje. S tihim in s svetim nasmeškom, pospremljenim s ponavljanjem mantre "Ne, bog tega ne bo dopustil", ki prihaja iz najglobljih globin njenega srca, je predstavljala pravo protiutež od vijug svojega razuma razklatemu Raskolnikovu.



Kica je Wajdovo dramatisacijo lepo umestil v novi gledališki prostor in izkoristil vse možnosti, ki jih ponuja. S tem, ko je brez radikalnejših režijskih prijemov pustil tekstu (in igralskim kreacijam), da pridejo kar najbolj do izraza, je pripomogel k eni boljših predstav pravkar minule sezone. K predstavi, ki pa bi po svojem naboju, kalibru in sporočilu dosti bolj sodila v ljubljansko Dramo – in kjer bi spričo ne preveč posrečene sezone kar prav prišla. Tako pa sredi poletne razpuščenosti ta nesmrtni "j'accuse" Dostojevskega – ki ga lahko vedno brez težav asociiramo z bolj ali manj znanimi in škodljivimi Raskolnikovi naših dni – pada na bolj nehvaležna in neplodna festivalska tla. Gledati tri in pol ure trajajočo predstavo v tujem jeziku – pa čeprav gre za klasiko, ki naj bi spadala v splošno izobrazbo – je več, kot se lahko zahteva od še tako izobraženega tujega turista. Domet predstave je torej žal nadvse omejen.

14. julij 2002

**Slovensko mladinsko gledališče – Peter Weiss: *Preganjanje in umor Jean-Paula Marata, kakor ju prikazuje charentonska igralska družina v režiji gospoda de Sada*** (premiera v okviru Primorskega poletnega festivala)

Druga premiera v okviru osrednjega dela festivala je najznamenitejše delo kontroverznega nemškega dramatika, za čigar gledališka dela je značilen oster politični angažma. Njegova prva drama *Marat-Sade* iz leta 1964 je svojevrstna varianta politične drame, ki je v času nastanka zlasti po svojem gledališkem naboju, zaradi katerega so Weissa hiteli slaviti kot novega Brechta, predstavljala zanimiv novum; zlasti po zaslugi filmske verzije v režiji Petra Brooksa se je zapisala v gledališko zgodovino kot eden od mejnikov modernega gledališča.

Igra *Marat-Sade* je navidezno postavljena v varen kontekst norosti; norosti, ki naj bi zaradi svoje hipertrofirane lucidnosti na eni strani in notorične neskrupuloznosti na drugi nudila platformo, na kateri je možno povedati vse tiste politične resnice, zaradi katerih sicer letijo glave. Weiss je dramo zgradil na duhoviti domislici, da je plemič de Sade, ki je bil ob koncu življenja res zaprt v charentonski norišnici, s svojimi sobolniki uprizoril znamenito zgodovinsko dejstvo, kako Charlotte Corday ubije Jean-Paula Marata. Predstavi, ki je igra v igri in se dogaja na predvečer petnajstletnice padca Bastilje, prisostvuje tudi direktor norišnice, vendar se vse bolj zdi, da režiserju (de Sadu) niti uhajajo iz rok, saj se norci vedno bolj ogrevajo za revolucionarne ideje. Weissova persiflaža o naravi revolucije, o odnosu med individuumom in revolucijo, o moči in njeni zlorabi, je ostra in do konca brezobzirna.

Weissova igra je podnaslovljena kot glasbena drama – v gledališkem listu preberemo, da je to "oznaka za gledališka glasbena dela, pri katerih naj bi se spojile v celoto vse pri dogajanju na odru udeležene umetnostne zvrsti (glasba, poezija, scenografija)". In to je bilo očitno glavno izhodišče režijskega koncepta Matjaža Pograjca.



Predstava se začne kot silovit izbruh nadvse živahnega odrskega dogajanja, ki gledalce nemudoma potegne v svoj vrtinec. Med tem dogajanjem, ki vsebuje zelo raznorodne elemente – od (včasih pre)bučne, večinoma pa precej vsečne cirkusantsko-varietejsko-etno glasbe do plesa, kabarejskih točk in tako dalje – nam klicarka Letour (suvereno in s potrebnim zanosom jo je odigrala Neda R. Bric) z duhovitimi uvodnimi poantami najprej predstavi vse nastopajoče: marki-za de Sada (sladostrastno blazirani Ivan Rupnik), Marata (preveč pozunanjeno hrupni Niko Goršič) in njegovo zvesto ljubico Simonne Evrard (Olga Grad), morilko Charlotte Corday (v svoji krhkosti na trenutke pretresljiva Nataša Matjašec) ter preostalo charentonsko družino (Željko Hrs kot Duperret, Katarina Stegnar kot Rossignolle, Matej Recer kot Jacques Roux in direktorica zavoda Barbara Žefran). To traja kakih deset minut; bučnost in napetost naraščata tako kot v cirkusu, ko orkester zaigra tuš, preden se akrobati s trapezom poženejo nad prepad.

In potem pride antiklimaks, ki traja nadaljnjo uro in dvajset minut. V tem burkaškem uvodu je namreč Pograjc žal že ustrelil z vsemi topovi, kar jih je premogel; vse, kar gledamo potem, je – kar se gledališke forme tiče – ponavljanje sredstev iz prvih desetih minut, kar pripelje do nasičenosti, in – kar se vsebine tiče – povsem nereflektirano preigravanje trojnega poskusa meščanke Charlotte Corday, da bi ubila Marata, ki je po njenem mnenju izdal revolucijo. Pograjc se ni ukvarjal s tem, kaj in zakaj uprizarjati, ampak očitno preveč s tem, kako uprizoriti.

(Podobno formalistično izhodišče je na primer razvidno tudi iz gledališkega lista. Ustvarjalci predstave so na primer opisani zelo duhovito: lektorica “popravlja ponaredke v blokec”, lučni mojster je “varuh ognja in luči”, režiser pa “angleški gospod, ki se reži”. Tudi ostali prispevki so odlični teoretski pripomočki (odlomki iz Foucaultove *Zgodovine norosti v času klasicizma*, Haškovega *Dobrega vojaka Švejka*, fiktivnega pogovora z de Sadom izpod peresa “poročevalke dnevnega raporta” alias dramaturginje predstave Olge Kacjan, odlomki iz *Hvalnice norosti* Erazma Rotterdamskega in tako dalje), ki so ekipi zagotovo razširili referenčni horizont. Vendar gledalcem, ki si v gledališkem listu poleg tega želijo še kakih konkretnjših ali celo faktografskih podatkov o avtorju in predstavi, ponudijo premalo. Gledalec, ki ni preveč seznanjen z življenjem in delom Petra Weissa, si ob koncu predstave ne more pomagati z ničimer, da bi bolje razumel, kaj naj bi dinamična akcija na odru pravzaprav predstavljala.

Pograjčev “con brio” je bolj zanesljiv in ustrezen za drugačne vrste tekstov, tu pa je preveč očitno popolno pomanjkanje rezona. Predstavi tako na trenutke uspe celo, da kljub vsej energiji postane dolgočasna, kar je škoda, saj je igralska ekipa mladinskega gledališča dobro uigrana in bi s pravilno izkoriščeno energijo lahko ustvarila prav imeniten in prepričljiv gledališki dogodek. Prizor, ko Nataša Matjašec poje o prvem poskusu umora Marata, je na primer srhljiv v kontrastiranju med vsebino in obliko, a ker se v ostalih prizorih to dvoje v glavnem podvaja, prihaja do nasičenosti in pleonazmov.

Premalo premišljena Pograjčeva interpretacija te Weissove politične igre torej ni ravno zadetek v polno, ampak prej neizkoriščena priložnost, da bi se publika resneje soočila s tem tekstom. Tako pa čaka na kako drugo uprizoritev, ki se bo bolj posvetila vsebinskim in manj formalno gledališkim asociacijam.

\* \* \*

## Utrinki iz minule sezone

**Primorsko dramsko gledališče – Anton Pavlovič Čehov: *Tri sestre***  
(premierra 17. januarja 2002)

“Spoštovani publikum,  
dobrodošli v cirkusu Čehonte!  
Nocoj vam bomo prikazali uganko časa  
in prostora,  
uganko človeka  
in njegove  
ure ....”<sup>1</sup>

Ko delam rezime minule sezone, mi kot najboljša predstava absolutno ostaja v spominu uprizoritev *Treh sester* v režiji Jerneja Lorencija. Da bi preverila, kaj je naredilo name tako močan vtis, sem si jo še enkrat ogledala na kaseti in jo primerjala z uprizoritvijo z začetka te sezone, v Slovenskem mladinskem gledališču in režiji Tomija Janežiča.

Predstavi med sabo ne bi mogli biti bolj različni; medtem ko prva razkriva Čehovovo mojstrovino v vsej njeni kompleksnosti in raznorodnosti, jo druga poskuša karseda poenostaviti. Rezultat je ta, da se Lorencijev pristop izkaže za nadvse ustreznega, Janežičev pa zaide v slepo ulico.

Pri Čehovu je pač tako, da – tudi v Sloveniji, kjer sta predstavi že štirinajsta in petnajsta uprizoritev tega teksta – že dolgo ne hodimo več gledati zgodbe, ampak način, kako nam bo poskušala biti čimbolj približana; kako nas bo poskušala čimbolj prizadeti.

“Videli boste  
ljudi,  
pri katerih je čevelj  
mera za globino,  
prst za višino,  
ljudi,  
ki kot aperitiv pijejo  
solze,

<sup>1</sup> Vsi citati so iz duhovitega prispevka Nebojše Popa Tasića z naslovom “Cirkus Čehonte Vam predstavlja *Tri sestre* (stoletje pozneje)” v gledališkem listu.

za predjed si nastrgajo izgubljene  
ideale,  
za glavno jed si strežejo kuhan  
obup,  
solato  
iz žalosti pa pokapljajo  
s kisom  
prihodnje  
sreče.”

Kot Lorenci prizna v intervjuju v gledališkem listu, je v Čehovu odkril “vse, kar se je zgodilo po njem; napovedal je vse bistveno v dramatikki ali gledališču 20. stoletja. Prepričan sem, da sta Beckett in Ionesco črpala iz Čehova. In tudi Heiner Müller. Sploh celotna dramatika absurda. Zdi se, kakor da je Čehov spet postavil nov začetek, iz katerega je bilo mogoče iti kamorkoli; po njem je dramatika šla v tisoč smeri, a le zato, ker je prej bil Čehov – mislim, da se to brez njega ne bi zgodilo. /.../ Zavedal se je, da tragedija ni več mogoča, ker nimamo skupnega metafizičnega imenovalca, in se odrekel antagonizmu. Ugotovil je, da obstajajo drobci življenja, ki jih je treba zgostiti, v pravem trenutku izbrati prave, jih izostriti in preprosto izpovedati.”

In točno ti dve bistveni ugotovitvi (prva morda ni nujno povsem resnična, je pa absolutno povzetek občutka, ki me prevzame ob vsakem soočenju z dramsko literaturo Čehova) sta izraženi tudi v predstavi: po eni strani konglomerat najrazličnejših stilov, ki izhajajo iz natančnega razbiranja vsake posamezne replike, po drugi pa niz drobnih “tragedijic”, ki so posejane preko vsakdana in ki primerno zgoščene ustvarijo neponovljivo odrsko atmosfero. Lorencijeva predstava se tako začne kot beckettovski *Konec igre*, se preko skoraj idilično vedrega prvega dejanja, kjer Veršininov prihod prinese upanje na možnost spremembe, prevesi v na trenutke krut in nadvse streznjujoč realizem drugega dejanja, ki se nadaljuje v kataklizmično rezimiranje posameznih usod po požaru v tretjem dejanju in zaključí z napol nerealnim četrtem dejanjem, v katerem na povsem beli sceni vse osebe nenehno zrejo nekam daleč, v prihodnost, in zdi se, kot da bi govorile in delovale bolj po zakonitostih sanj. Vsa jalovost žitja in bitja treh sester se dovrši v sprevrženi ponovitvi praznovanja z začetka, ko se vse tri v plesu zberejo ob torti: namesto slovesa od Irine, ki naj bi se končno poročila (seveda s človekom, ki ga še zdaleč ne ljubi), to praznovanje – ob vesti, da je bil pravkar v dvoboju ustreljen baron Tuzenbah – zazveni kot višek resignacije in absurdističnega komentarja obenem.

“Prikazali vam bomo igro,  
takšno, kakršna je,  
brez okrasov,  
usmiljenja,  
odvečnih interpretacij  
ali sodobne demokratične patetike.”



Novogoriške *Tri sestre* ne skrivajo fragmentarne strukture izvirnega teksta, nasprotno, iz te razbitosti, raztrganosti in navidezne nepovezanosti tako replik kot prihodov oseb na oder in razpoloženi črpajo inspiracijo za niz izjemno intenzivnih vzdušij; pri tem se ne ustrašijo niti kakega trenutka prostega teka, saj ga nemudoma prekrije moč čustev, ki sledijo. Besedilo tako nanovo zaživi v vsej svoji kompleksnosti in nam razpre paleto teh enkratnih, a hkrati tako popolnoma vsakdanjih in (v teh sto letih od nastanka besedila) vedno znova ponavljajočih se človeških usod. Bistvo lucidne Lorencijeve interpretacije pa je še v nečem: v pogumni zavesti o času, kar je izrazil z nenavadno igralsko zasedbo. A nenavadna je le na prvi pogled – tri sestre, ki naj bi bile stare od dvajset do trideset let, igrajo Štefka Drolc, Mira Lampe-Vujičić in Teja Glažar – v trenutku, ko se zavesa dvigne, namreč na to diskrepanco povsem pozabimo; ne le, da spričo dovršenih igralskih kreacij vseh treh postane nemoteča oziroma nepomembna, še več: zafunkcionira kot svojevrsten, duhovit in nikakor ne vsiljen režiserjev komentar. Podobno nenavadna je tudi odločitev za preostali del zasedbe: Andrej, brat Olge, Maše in Irine, je Peter Musevski; njegova žena Nataša je Lara Jankovič; Veršinin, nesojeni Mašin ljubimec, je Vlado Novak; Kuligin, Mašin neznosni mož, je Radoš Bolčina; nesojeni Irinin mož baron Tuzenbah je Primož Pirnat; Soljoni je Rastko Krošl; stari Čebutikin je Ivo Barišič; prastara služabnika Ferapont in Anfisa pa Aljoša Koltak in Ana Facchini.

In igralci novogoriškega gledališča so se, skupaj z gosti, izkazali z izjemno intenzivno ansambelsko igro, ki jo lahko v tem trenutku zasledimo le še v ljubljanski Drami. Znali so prisluhniti vsem subtilnostim dramske predloge in slediti vsem zanimivim interpretativnim možnostim, ki jih ponuja. Poleg treh protagonistk, ki so svojo priložnost do konca izkoristile in so se očitno najbolje znašle prav v beckettovskem tonu, ostajajo tako v enako močnem spominu prav vsi: Peter Musevski najbolj v prizoru, ko pride k sestram s tremi točkami, s katerimi poskuša opravičiti svojo zavoženost; Nataša na začetku drugega dejanja, ko se pritožuje čez sestre in hkrati zaman zapeljuje Andreja (Lorencijev hommage opombi Čehova, da je v tem prizoru Nataša bolj kot nekakšna Lady Macbeth); Vlado Novak funkcionira s svojim zavajajočim svetovljanstvom, ki se nenehno giblje med nastopaštvom in umikanjem, skozinsko kot idealno utelešenje Veršinina; Radoš Bolčina je ustvaril skoraj pretirano hrupnega in grotesknega Kuligina, ki s svojim praznim blefedranjem para živce tudi publikli, ne le Maši – in vendar mu je znal vdahniti tudi trenutke, ko zaslutimo, da se za tem skriva vsa groza spoznanja lastne bedne usode; Primož Pirnat je s suhim slovesom od Irine, tik preden gre prostovoljno umret v dvoboj, ustvaril enkratno atmosfero neznosne zle slutnje; Ivo Barišič je bil nadvse učinkovit v svoji dvojni funkciji pozabljivega starčka in skoraj zlobnega rezonerja (sporočilo, da je bil Tuzenbah ubit, pove skorajda z nekakšnim zadoščenjem); zanimiv je bil prizor, ko Ana Facchini moleduje, da bi kljub svoji starosti še smela ostati pri hiši ...

Novogoriške *Tri sestre* so z nevsiljivo, a brezkompromisno inventivno in absolutno moderno režijo, ki se je potrudila izslediti bistvo vsake replike in

prizorov ter ji našla najustreznejšo obliko, do maksimuma mobilizirale in izkoristile potencial igralskega ansambla ter prinesle niz neponovljivih atmosfer, ki so s kontrastiranjem besed, tona in dejanj prikazale uničujočo podobo njihovega življenja.

“Videli boste  
razlog  
in smiseln vzrok  
vseh Revolucij,  
obenem vam bo jasno, zakaj  
so vse revolucije  
Nesmiselne.”

Na čisto drugačen način se je *Treh sester* lotil Tomi Janežič v Mladinskem gledališču; izhajal je iz teorije, ki je bila podlaga tudi za njegovo uprizoritev *Utve* dve sezoni prej in sloni na sistemu Stanislavskega. Bistvo je v tem, da naj bi s pomočjo posebnih vaj igralci tekst tako ponotranjili, da ga preoblikujejo po svoje, kar naj bi pripomoglo k čim večji naravnosti. Rezultat je neuravnotežen, neuglašen in neorganiziran. Splošen občutek po ogledu te predstave je namreč, da je vse govorjenje in premikanje igralcev naključno, nemotivirano in povsem poljubno, kar je svojevrsten absurd, saj naj bi bilo vse dogajanje utemeljeno v notranjih vzgibih igralcev, ki pa so seveda stvar trenutnega navdiha.

In to pri tekstu, kot so *Tri sestre*, pri katerih premolki, atmosfere in čudni čustveni spleti med osebami nikakor niso stvar naključnosti, ampak imajo največjo moč in točno določen smisel (kar je razvidno iz novogoriške postavitve), pač ne funkcionira. Tudi igralski dosežki so temu primerno precej kilavi, saj pridejo do izraza vse individualne, tako govorne kot interpretativne slabosti. Zlasti moteči so zdrsi v različne dialekte, pri nekaterih pa tudi posebna (hotena) odsotnost klasičnega spoja igralca z vlogo. To je opazno pri vseh treh sestrah (še najmanj pri Janji Majzelj), Tuzenbahu (Sebastijan Cavazza), Veršininu (Primož Ekart). Ena od izjem je bila interpretacija Nataše (Maruša Oblak Geymayer), a je bila verjetno v nasprotju z režiserjevimi napotki in je tudi učinkovala kot tujek, saj je bila čisto klasična. Igralci torej učinkujejo, kot da bi jim bilo vseeno, kdaj bodo kaj rekli in kaj bodo storili; so kot instrumenti za izrekanje besedila.

Splošni vtis je zato “naravno” (se pravi, nehoteno) medel, namesto da bi bil “umetno” (se pravi, hoteno) nedorečen. Vse skupaj je videti kot neuspeh eksperiment; kjer elementi ne pašejo skupaj, se enačba pač ne izide. Prav vsi režijski domisleki, ki naj bi pripomogli k čim večji naravnosti, se izkažejo za neuspešne, saj – po hipnem učinku – postanejo moteči in ovirajoči: na primer nerodno postavljena miza v prvem dejanju, naravna svetloba sveč, nepovezan pogovor. Janežičeva režija pač dokazuje dejstvo, da je tudi za učinek kaosa (oziroma raztrganosti Čehovovega besedila) potrebno najprej vzpostaviti strog red, vizavi

kateremu je kaos dovolj razviden šele kot kontrast. Pri Janežiču pa se poljubnost spremeni v nepovezano pretakanje brez vsakega repa in glave.

To pa je precejšen paradoks, saj je Janežič ob *Utwi* zapisal: "Od nekdanj obstajata dve temeljni vprašanji: ali je igra pretvarjanje, ponazarjanje, prikazovanje (lahko obstaja tudi umetnost tega) ali pa je igra umetnost izkustva, doživljanja, ko v tistem trenutku v odzivu na imaginarno nekaj doživim, to na nek način izkusim. /.../ in naše delo je bilo izrazito posvečeno temu drugemu". Primerjava med Lorencijevimi in Janežičevimi *Tremi sestrami* je pravzaprav primerjava med dvema načinoma igre. In če se prvi v Novi Gorici dejansko pokaže kot "umetnost tega" (pretvarjanja, ponazarjanja, prikazovanja), izpade v Mladinskem gledališču "umetnost izkustva, doživljanja" kot nekakšen amaterizem. Tovrstne predstave so seveda povsem legitimne – pač kot svojevrsten eksperiment. A njihov domet je precej omejen.

\* \* \*

Za konec bi se rada dotaknila še enega fenomena, ki je bil značilen za minulo sezono. V dveh gledališčih so bile namreč kar tri uprizoritve tekstov razvpite britanske avtorice Sarah Kane: v ljubljanski Drami so na malem odru na začetku sezone postavili *Razmadežno* v režiji Jerneja Lorencija, na koncu sezone pa *Psihoza 4.48* v režiji Sebastijana Horvata; ta tekst so v kombinaciji s tekstom *Fedrina ljubezen* v Slovenskem mladinskem gledališču odigrali v režiji Eduarda Millerja. Nisem videla vseh treh predstav, zato bom spregovorila bolj o samem dejstvu in ne o konkretnih uprizoritvah.

Uprizarjanje dram Sarah Kane je zelo občutljiva stvar, saj je obremenjena z dvema fenomenoma – po eni strani s famo nerazumevanja, s katerim so se njena dela na začetku praviloma soočala v njeni domovini, po drugi pa je zaznamovana z avtoričinim samomorom, s katerim so njena dela nehote dobila svojevrsten pečat. Prvi fenomen prinaša nevarnost, da bi bil kdor koli, ki bi – po tem, ko je avtorica končno doživela priznanje in si priborila mesto med legitimnimi in celo najbolj uprizarjanimi evropskimi dramatikami – skritiziral njeno delo, ožigosan kot filistrski zadrtež ali konzervativni malomeščan. Drugi pa prinaša nevarnost, da se njeno delo obravnava kot predstopnja njene klinične psihiatrične diagnoze, kot zgolj vaje v slogu pred končnim usodnim izbruhom depresije, ki pa je bil že dolgo implicitno prisoten.

In žal je v tem trenutku (od njene smrti sta minili šele dve leti in pol) še vedno tako, da je vsako soočenje z njenim delom preveč tudi soočenje z njenim življenjem, kariero in smrtjo, zato bo na objektivnejšo sodbo o njegovem literarnem dometu treba še nekaj časa počakati. Nekatera mnenja oziroma poskusi interpretacij, ki jih prinašajo s sabo te tri slovenske uprizoritve v člankih gledaliških listov, se sicer hočejo otresti vpliva obeh prej omenjenih fenomenov in si prizadevajo, da bi izhajali iz golega teksta – da bi *Psihozo 4.48* obravnavali brez zavesti o tem, da je tik po tem, ko je delo dokončala, Sarah Kane tudi dejansko naredila samomor, *Razmadežno* pa obravnavali brez konteksta škan-

dalov, ki spremljajo tako imenovano "na gobec" gledališče. In vendar imam večinoma občutek, da se nekako strinjajo, da Sarah Kane in njene drame nekaj so, nihče pa ne ve bolj točno, kaj naj bi pomenile oziroma kako naj bi se to "na gobec" gledališče obneslo pri nas.

Teksti Sarah Kane – vsega skupaj jih je le pet (poleg teh treh še *Razdejani in Skomine*) – so nekaj posebnega, vsak je poglavje zase in pomeni stopnjo v razvoju avtoričine de(re)konstrukcije dramskega teksta. Dejstvo je, da so vse njene igre polne posebnega poetičnega naboja, ki zahteva tudi poseben način uprizarjanja (argumenti, da so njene igre prepolne nasilja, izražajo temeljno nerazumevanje njenih svojevrstnih metafor in simbolov). In vendar sta *Fedrina ljubezen* zaradi svoje enoplastnosti in *Psihoza 4.48* zaradi subjektivistične hermetičnosti njena najmanj komunikativna teksta, zato se mi zdi škoda, da se je pri nas – poleg *Razmadežne* – predstavila prav z njima, namesto z nedvomno zanimivejšim političnim nabojem v *Razdejanih* oziroma z univerzalnim intimističnim seciranjem v *Skominah*.

Toda to so le moji osebni pomisleki; kak uprizoritveni koncept, ki bi ta izbor znal osmisliti, bi jih moral zlahka ovreči. Bolj temeljno pa se mi zdi nekaj drugega: vse tri predstave so naletete na izrazito mlačen sprejem in odziv. Nobenih škandalov, nobenih protestnih in ogorčenih zapuščanj dvorane, nobenih jeznih medklincev iz publike, nobenih izpadov v kakih Pismih bralcev. Tudi kritika je bila naperjena proti neuspešnim izvedbam in ne proti literarnim predlogam. Skratka, Sarah Kane, uprizorjena v osrednji nacionalni gledališki hiši, kot je ljubljanska Drama (pa čeprav na malem odru), in v nekdanjem osrednjem gojišču avantgarde, kot je Slovensko mladinsko gledališče, je očitno brca v temo. "Na gobec" gledališče naj bi odpiralo teme, ki so sicer tabu. In če velja, da reakcija na provokacijo še najbolj razgali tistega, ki je odreagiral (kar se je zgodilo s konzervativnim delom kritike v Veliki Britaniji), potem odsotnost te reakcije pri nas najbrž razkrije nekaj drugega. Mogoče to, da bi jo morali uprizarjati ne le z namenom informacije (za kar bi zadostovala ena uprizoritev njenega teksta, ne pa tri), ampak s pravim čutenjem tem, s katerimi se Sarah Kane v svojih tekstih ukvarja. Če pa te potrebe oziroma tega čutenja ni, potem je bolje nič kot pa taka srednja žalost.