



Matej Bogataj

Pravljice za jesenske dni

Georg Büchner: *Leonce in Lena*. Režija Mateja Koležnik. Mestno gledališče ljubljansko, oktober.

Büchner je svojo igro naslovil kot veseloigro in vsi, ki so o njej pisali v gledališkem listu, so se obregnili ob razliko med žanrom, kakršnega so poznali do takrat in kakor ga razumemo danes, ter med samo dramatikovo realizacijo, za katero trdijo, da je slej ko prej subverzivna, da poskuša v kot da lahkotnem žanru provocirati, predvsem politično stvarnost in deloma tudi sentiment, kakršnega je gojila romantika. Igra govori o dveh kraljestvih, že poimenovanih po izločkih, in prestolonaslednik prvega je Leonce, ki se mora po očetovi volji poročiti s princeso iz sosednjega, z Leno. Vendar, mularija kot mularija, oba, ne da bi vedela drug za drugega, pobegneta pred neizbežnim in napovedanim od doma in se prvič v življenju srečata v Italiji ter se tam brezskrbno in skrajno zaljubita. Dokler se ne vrmeta na dvor, prepričana, da bosta vse prevarala s poroko, ki je nihče ne bi odobral, hkrati pa celo drug pred drugim prikrivajoča pravo identiteto; na dvoru se ta odkrije in spoznata, da sta se ujela v past usode. Da sta pristala tam, od koder sta hotela na vsak način in gnana s svobodno voljo, ki jo Büchner problematizira, pobegniti.

Besedila se režija Mateje Koležnik loteva v prevodu Jožeta Udoviča in ob dramaturški asistenci Ire Ratej kot izčiščenega, vizualno fascinantnega,

igralsko minimalističnega in v bližino lutkovnega postavljenega gledališkega dogodka. Najprej imamo odrček na odru, nagnjeno rampo, ki je dvignjena nad siceršnjo, ki je zamejena z zožano vizuro odra, scenografija je delo Raimunda Orfea Voighta in Marka Japlja; na tem prizorišču se pojavijo figure, ki so še najbolj kot iz kakšnih pravljичnih ilustracij. Kostumi, delo Alana Hranitelja, so namreč geometrizirani, visoko estetizirani, poudarjajo sterilnost in nefunkcionalnost dvorjanov, Državni svetnik je recimo okrogel kot buča, vladar ima za ritjo slavnostne in protokolarne gube iz blaga, podobne štirikotni krinolini. Vse to nam sugerira nekakšno mehaničnost likov, o avtomatizmu govori tudi sam dramatik, pojav je kot medicinec tudi proučeval, na rečnih ribah mrenah, kar režija in igra še poudarita: same replike – ki so sicer večinoma o dolgčasu ali o tistem, česar jim najbolj manjka, o avtentičnosti in polnosti, pa o umetnosti vladanja, ki naj pripravi plebs na čaščenje dvorjanov, dvorjane pa na odgovorno vodenje, ali pa ljubezenske zaplete ob srečanju Leoncea in Lene in njenih služabnikov, ki se v maniri romantične komedije ravno tako zaljubita na prvi pogled – izgovarjajo s kar najmanj psihologije. Torej kar najbolj izpraznjeno čustev in kar najmanj prepričljivo in utemeljeno, mehanično tako rekoč. Malo pri tem radikalnem premisleku, ki usmerja predstavo proti igri avtomatov, izhajajo iz Büchnerjevih fizioloških in nevroloških študij, malo pa iz tistih delov, v katerih junaki preizprašujejo lastno svobodno voljo; ta se slej ko prej pokaže, tudi v samem razpletu, za iluzijo, že pri vladajočih, še toliko bolj pri vladanih, ki jih, hočeš nočeš, postrojijo in služijo bolj kot kulisa dvornim ceremonijam, kot drugorazredna navijaška množica za potrebe protokola. Dvor in etiketa sta tako do popolnosti samonamenska in samozadostna.

S psihologijo v uprizoritvi ni nič, namesto nje je mehanizem zgodovine, ki zahteva, da očeta nasledi sin, mater hči, ki postane tudi žena in prva dama, to je svet nespremenljivih in vnaprej določenih vlog. Ki jih igrajo seveda tudi vsi drugi, komorniki in spletične, dvor, cel svet je oder z vnaprej napisanimi vlogami in oni so vsi igralci. Precej zdolgočaseni, pač zaradi premajhnih variacij znotraj že znanega.

Leonce, kakor ga odigra Jure Heningman, se poskuša temu upreti. Gre po svetu, vendar kot da bi njegovemu zoprvanju zmanjkalo goriva; če je najprej bledečen in blaziran prestolonaslednik, ohlapen v jeziku in z distanco celo do lastne melanholične zdolgočasenosti, je tudi na potovanju in ob srečanju z Leno bolj na zabrisani sledi avtentičnosti kot njen resnični nosilec. Z lasuljami in bledečni so akterji zelo blizu lutkam, deklarativni

upor kot da je samo še ena niansa; zato toliko bolj razumemo, da po neuspešnem poskusu, ko hoče Leonce provocirati z izbiro neveste po lastni volji, samo potrjuje vnaprej določen in zakoličen red. Njegov prevzem vladarskih obveznosti, ki ga gledamo kot da iz vladarske govornice, od zadaj, ko naslavlja množico, deluje mlačno, kot še ena od vlog, vsiljena in brez žara odigrana. Po vseh poskusih upora se znajde točno na mestu, kjer ni želel biti. Temu primerno porinjen je v vsiljeno vlogo brez vizije, obsojen na dolgočasno preigravanje že videnega, protokolarne maske mu niso pisane na kožo, deluje blazirano. Ravno v tem je mogoče najti aktualizem te postavitve, ki se je s Hraniteljevo kostumografijo že vizualno premaknila v svet političnega manekenstva: Leonce se verjetno počuti ravno tako, kot se recimo bivši pankerji in uporniki, ki se po četrstoletnem pretvarjanju, da so finančni strokovnjaki, in postavljanju drug drugega na čelo delniških družb na hitro sprijaznijo z dejstvom, da delniški skladi, ki so jih medtem vodili, pač ne grejo več. Da se nič več ne da. Ali pa kdo, ki bi si želel biti predsednik zaradi materine želje, saj je bila prejšnja vloga, recimo premierska služba, preveč stresna in funkcija preveč izpostavljena, premalo reprezentativna. Podobno je z vsemi, ki Leoncea obkrožajo; Lena je bolj opora, Jana Zupančič ji da nekaj hladne in naivne prisrčnosti, Roze-ta, Leoncejeva ljubica, kakor jo zastavi Tjaša Železnik, je skoraj igrača, ki jo je mogoče skriti in narediti nevidno, je skoraj zložljiva zadovoljevalka suverenovih spolnih potreb, Gregor Čušin kot državni svetnik je tečenoben, podobno kot Kralj Borisa Ostana, kot se za predstavnika oblasti in varuha tradicije v času nesposobne mladine spodobi, nergaški in malo izgubljen, še največ žmohta premore služabniški par: Matej Puc kot Valerio je na sledi hrane, to je gobezdač in ironični rezoner blaziranosti dvora, večni lakotnik in živahni zajebant, ki pokaže, kje je v času sterilnih oblastnikov brez vizije edini prostor svobode, Mirjam Korbar Žlajpah pa je rahlo od bežanja vzdražena Lenina vzgojiteljica, seveda tudi ona za stopnjo bolj pristna v sentimentalnem preigravanju.

Koležnik z ekipo je ustvarila zgoščeno in skoraj pravljico uprizoritev, ki morda malo cikne na svet igrač in prikaze življenja stvari, recimo na Hoffmanovega *Hrestača* in kaj podobno fantastičnega, hkrati pa znotraj skoraj kabareta mehaničnih avtomatov razkriva same mehanizme vladanja: kdor nima vizije niti o lastnem življenju oziroma bolj kot je ta zmotna in zlagana, tisti naj potem vlada drugim in vodi državo.

Mile Korun: *Svetovalec*. Režija Nina Rajić Kranjac. Mestno gledališče ljubljansko, oktober.

Katalog burlesknih prizorov, kakor je eden najvidnejših in do narodovega značaja neprizanesljivih režiserjev Mile Korun podnaslovlil svoje dramske fragmente, svoj dramski prvenec, bi se lahko začel kar z uprizoritvijo zapisa njegovega govora ob obisku na prvi vaji v gledališču. Vendar bi morda s tem že prejudicirali, kdo oziroma kaj je z naslovnim protagonistom, gospodom Poldetom, nekakšnim svetovalcem za vsakršna vprašanja, ki dobiva na obisk različno klientelo in jim enkrat s sokratovskim porodničarstvom, drugič s prav budistično batinaškimi, no, šibaškimi in bičarskimi postopki izbija neumnosti in zablode iz glave. Hkrati Korunov govor ustvarjalni ekipi vsebuje že vse režijske napotke, je nekakšna legitimizacija vsega, kar bodo ob – in proti – njegovem dramskem delu izumili.

Korun pove anekdoto iz časov režijskih asistenc o tem, kako je Stane Sever kot režiser vrgel z vaje Igorja Torkarja, ko je ta, očitno ves čas gleduško in malo tudi cenzorsko skrit za zaveso in dodobra namazan z avtorskim narcisizmom, interveniral proti črtanju odlomka iz lastnega besedila *Svetloba sence*. Ker Korun ni zamenjal strani in se še vedno zaveda režijske in sploh vsakršne samovolje, katere upravičenost naj se šele pokaže, ekipi položi na srce: "Ker v tistem hipu, ko daš svoje delo v gledališko obravnavo, pravzaprav izgubiš oblast nad njim. Še zmeraj imaš določene pravice, včasih te kdo kaj vpraša, včasih te povabijo na uvodno vajo, ampak v resnici ti to delo ukradejo, si ga prilastijo. In to, da sem sam kradel tekste in se jih pollaščeval na nešteto prav takšnih vajah, kakršna je tale danes, je seveda čista resnica." Mlada režiserka Nina Rajić Kranjac, predstavnica najmlajše režijske generacije, z njo pa celotna ustvarjalna ekipa, je tako dobila alibi, da s tekstom zrelega režiserja in upokojenega profesorja počne, kar hoče. In to je polno izkoristila.

Že prej, v uprizoritvi besedila Simone Semenič *tisočdevetstoenaosemdeset* in v *Zmagoslavju ptic* je bil njen pristop nekako soroden Korunovemu, predvsem glede uporabe medprostora, bolj ali manj stalne prisotnosti celotne igralske ekipe, ki po potrebi vstopa v vloge, jih včasih tudi komentira in potuje. Tudi tokrat je posamezne prizore, v katerih včasih ob Svetovalcu nastopa še ena oseba ali dve, razširila, kadrovsko podprla, zaposlila neaktivne in za prizor nepotrebne igralce, jim omogočila, da komentirajo, da ustvarjajo javnost, družbo. Jim dala enkrat formo domačijske in v noše odete zabavne oddaje, če koga to res zabava, drugič postavila prizore pred spuščeno zaveso, vse pa tako, da je uporabila kar največ citatov

iz Korunovih uprizoritev, tudi kostumografije so iz njegovih predstav, Svetovalec je tako kar v kostumu *Kralja Leara*, navdihnjenih s Picassovim *Burkežem*. Enako je z zvočno kuliso, ki je enkrat zafrkljivo ironična, razgaljajoča domačijskost in zagovednost, drugič patetično pretenciozna. Predvsem pa je ekipa besedilo dodobra premetala in dopisala, najbolj očitno z zunanjim kabaretnim okvirom, ki je postavljen kot priložnostni zabavni šov, v katerem, v primorščini, jasno, Gašper Tič narima uvodna pojasnila in sprotne komentarje. Na premieri tudi nagovor Korunu prek rampe v prvo vrsto, da pravzaprav niso naredili ničesar, česar ni že on prej; dopisali so precej, in nekaj domislic je prav drznih in učinkovitih, na dobro naciljani in nikoli prekoračeni meji med pritrdjevanjem in smešenjem, med postavljanjem in rušenjem. Recimo tisti prizor, v katerem Domen Valič, seveda pred čisto zares nosečniškim trebuhom Nine Rakovec glasovno, pa tudi vsebinsko – kolikor si lahko domišljam, da po nekaj pogovorih z mojstrom prepoznavam njegovo pedagoško dikcijo – oponaša Koruna, ko ta govori o vrženosti v svet in (eksistencialistični) nezaceljivi rani sveta in ranljivi izročeni samoti in smrtnosti.

Celotna uprizoritev ob dramaturški asistenci Petre Pogorevc, na sceni, ki jo je oblikovala Urša Vidic, in v pretežno iz Korunovih predstav pobranih citatih kostumov, kar je prispevek Andreja Vrhovnika, gledamo tako iskanje kar najbolj različnih uprizoritvenih leg in kodov, v katere je mogoče ujeti mestoma precej konfuze in nasprotujoče si splošne simptome časa. Seveda tudi premišljevanja o smrti in zveličanju in, ne nazadnje, o nečem tako iracionalnem in nadrealnem, kot je pojava in izginotje krokodila v krajevni skupnosti, kar pusti pri odbornikih globoko rano in jim vcepi črva – črva dvoma.

Korunovo besedilo je namreč kar najbolj enigmatično, odprto, posamezni primeri, da ne rečemo kar pacienti, ki pridejo k Svetovalcu, so bolj kot ne čudaški, in po slutnji, da je za vsem smrt, po prav sufijevski slutnji oziroma uvidu vseh modrecev, nosi Korunovo besedilo nedvomen pečat poznega obdobja. Nekako tako, kot je *Dao de jing* nastal, ko so mitničarji oziroma graničarji zaprosili Laozija, naj napiše vse, kar ve, nekakšno *summo*, in je potem napisal 5000 enigmatičnih in didaktičnih in deziluzijskih verzov – in za vedno izginil onstran, odkorakal čez meje gubernije. Stilno, po fragmentarnosti in temah, ki jih odpira in s katerimi se ukvarja, z vso skepsjo in ironijo do družbenih prevratov, skupinskih obhajil, premisleka o vlogi posameznika ter ne brez ciničnega in pikrega komentarja na današnjo bedno človeško kondicijo, je Korunova dramska pisava morda še najbolj podobna Jančarjevim poznim dramam, recimo *Niha ura tiha* ali *Lahka konjenica*.

Tajkuni in anarhisti, razprodaja državnega in ne čisto gladki posamezniki, nekaj eksistencialne tesnobe in prenapetost kot simptom, pa v vse zažrta negotovost, ki jo čas prinaša in potem nikakor noče odnesti s sabo, vse to so markacije na poti. Da časa ne razumejo več niti najmlajši in da njegovih atributov ne znajo povezati in enoglasno prepoznati niti mlajši, omogoča seveda Korunu, da v dramatiki pritisne na ta svet svoj pečat. In ustvarjalci *Svetovalca* so ga dobro namočili na lastni pečatni blazinici, čeprav je res, da je morda precej tega, kar predstava s svojo citatologijo in pravzaprav poklonom Korunovim inovacijam prinaša, prepoznavno in učinkovito pri poznavalcih gledališča in manj služi publiki, ki si bo obetala burlesko – ali vsaj katalog; v reklamni obliki je to najpogostejše čtivo našega človeka, sodobnega nakupovalca.

William Shakespeare: *Vihar*. Režija Jaka Ivanc. Gledališče Koper, Lutkovno gledališče Ljubljana, november.

Viharja se režiser Jaka Ivanc in sodelavci lotevajo v otrokom prirejeni verziji, kot pravljice, čemur je prilagojena tako zasedba, skrčena na šest igralcev v več vlogah in obenem animatorjev lutk. Lutkovno je posredovan Taliban, Ariel pa se je iz zračnega duha spremenil v podvodnega, njegovo bivališče je nad prizoriščem, vendar je projiciran, nasnet glas mu posoja Prospero oziroma igralka, ki igra Prospera, da bi bolj poudarili povezavo in navezavo, da gre za dva vidika istega – Ariel je tako pomočnik in breztelesno orodje, Prospero glava in organizator igre. Vse to pripomore k večji ne-realnosti in zmaknjenosti same uprizoritve, ki postavlja dogajanje na mejo fantastičnega, torej omogoča, da gre za starčevski pravičniški sen oziroma zgolj fantazmo o spravi s sovragi – da gre za življenje v glavi.

Uprizoritev preizkusi nekaj mešanih tehnik, veliko je markiranja, veliko je prepuščeno gledalčevi domišljiji, recimo strele letijo iz žepnih oblačkov iz penaste gume, ladjo animirajo z jadrom iz polivinila na križu in desko kot ladijskim bokom, ob tem pa si uprizoritev pomaga z animiranimi in stiliziranimi osebami in praktikabli in podobno. K večji neozemljenosti pripomorejo tudi določena stilizacija, nakazovanje in zasedba; Prospera, na otoku ujetega modreca, ki s knjigami drži v šahu svet duhov in nadzemskih stvorov in avtohtonih divjakov, ki torej z znanostjo in z znanjem iz knjig obvladuje naravo in nadnaravne sile, odigra Nataša Tič Ralijan. V nekoliko stilizirani podobi in s poudarjenim didaktičnim tonom, to je govorjenje s patosom in pomenljivimi premolki, spremljanimi z zavijanjem z očmi in

izrazitim členjenjem bolj zapletenih, večinoma monoloških delov besedila, recimo predzgodbe, ki je zdaj na začetku; pojasnjuje zgodovino in intrigo pred viharjem, vse tisto, skratka, česar morda mlajši gledalci ne bi razumeli. Vizualno, s pogrbljeno postavo in s posebnim načinom hoje, po načinu igre in malo hripavi starčevski dikciji morda malce spominja na Marlina iz kakšne Disneyjeve priredbe, morda tudi na Kosobrina, dobrodušnega in modrega starčka iz *Kekca*, tudi čaranje – regionalno podkrepjeno, z oljčno vejico, ki jo po koncu maščevalne misije spravlljivo prelomi in se odreče magiji – je nekako stilizirano, enako njen kostum, sicer raševinast, vendar prekrit z značilnim čarovniškim plaščem z visoko špičasto kapo. Deluje kot da ni od tega sveta, in tudi igra mladega para, Mirande in Ferdinanda, ki se seveda takoj zaljubi, predvsem pa naivnost prve, kakor jo poda igralka Lene Hribar, ki ob pogledu na politične likvidatorje, izganjalce brata in sploh sodrgo vzklikne nekaj o čudovitih ljudeh in “krasnem novem svetu”, kamor bodo odpluli po koncu Prosperove spletke, podkrepita pravljíčnost; Ferdinanda odigra Ilija Ota, oba pa sta mladostno frfrasta in docela pravljíčna.

S tem postane celotna zapletena spletká, ne samo brodolom oziroma intervencijsko izkrčanje posadke milanske in neapeljske koruptne politične smetane, ki je povzročila Prosperovo politično likvidacijo, nekoliko manj usodna in pomaknjena v sfero didaktičnega žánra, pač prilagojena mlajši publiki; da je manj usodno in precej osmešeno medsebojno prerivanje za oblast znotraj posadke ladje, mornarske pijanske blodnje o tem in pohod nad Prospera in bayanja, kako bodo detronizirali Prospera ter se polastili otoških zakladov in prestola na provizoričnem dvoru s pomočjo Talibanovih insajderskih informacij, gnani z njegovo divjaško željo po maščevanju, za to je poskrbel že kar dramatik sam.

Takšen režijski pristop v mešani, lutkovno igrani verziji, omogoča nekatere zgostitve; če je za arhaizacijo in dodaten odmik od mimetičnosti poskrbel že kar Župančičev prevod, mestoma kljub vsemu še vedno za pravljíčni nivo nekoliko zapleten, kadar gre za Prosperove namere in ukane, potem je kar nekaj vlog animiranih. Najprej Taliban – ogromna lutka, ki malo potegne na Shreka z dolgimi ušesnimi mečicami z uhani, ta res ni čisto od tega sveta – je povsem animiran: enkrat kot ročna lutka skozi steno bivališča, drugič ga Brane Vižintin in Jure Kopušar v divjem popivaškem in pučističnem pohodu ‘ustvarita’ iz plašča in glave, prvi pri tem spretno in napol ventrilokvistično govori zdaj s svojim, mornarskim glasom, potem pa s Talibanovim. Njihovo objeto pijansko vódranje proti umišljeni moči in bogastvu je čisto prava karikatura tistega boja za prestol in oblast, ki ga uganjajo bolj zaresni, torej Prosperov brat, zdaj milanski suveren, in

njegov sozarotnik iz Neaplja – tudi ta dva odigrata Brane Vižintin in Jure Kopušar, v historičnih kostumih s stilizirano krono in podobnimi vladarskimi atributi.

Še bolj posrečeno, čeprav morda to pri mlajši publiki ne pride tako do izraza, je animiran Ariel; najprej je prisoten kot projekcija na prosojno platno in z glasom, ki mu ga da Prospero, torej Nataša Tič Ralijan, potem kot knjige, ki govorijo s knjižnih polic, on je duh iz knjige, obvladovan s knjigami. Vendar pa se projekcija duhovito poigra z elementi; Ariel ni več vseprisotni letalec, temveč je čudno negiben in statičen, s krili in masko čez oči, torej krinko, vse pa zato, ker je posnetek – podvodni. Ivanc je za posnetek uporabil sposobnost natreniranih zadrževalcev diha, konkretno Sama Jeranka, Ariel je tako eden najboljših in najuspešnejših potapljalcev na vdih, ki zdrži pod vodo nekaj minut, in že dejstvo, da vidimo nekoga, ki kot da ni več odvisen od zraka, je očarljivo. Čeprav je morda manj izkoriščena možnost, ki jo gibanje pod vodo in skozi vodo omogoča; ne samo zračni mehurčki, ki se občasno dvigujejo, gnani z vzgonom, tudi Arielovo premikanje skozi modrikast horizont, kar omogoča voda, je fascinantno in preobrne celotno perspektivo, prav v stilu tistega Armstrongovega paradoksa: nebo je črno, zemlja je modra. Arielov vodni element je duhovito in domiselno razširjen tudi s podobami ‘manjših duhov’, ki jih očitno obvladuje Ariel. Njihove ‘portrete’ vidimo na podvodnih posnetkih, to so glavoč, babica, rakec, ki mu rečemo kozica, škarpoč; torej ribje in živalske vrste, kar najbolj odvisne od bentosa, morskega dna, namesto prostoletičih stvorov imamo skoraj nepremične, seveda pa s svojimi fantastičnimi sposobnostmi mimikrije in s svojim čudnim, vsaj za nekoga, ki ni ravno ves čas priklopljen na televizijske programe z dokumentarci iz podvodja, niso nič manj čudežni in očarljivi kot kar koli, kar bi lahko letelo in ustrezalo podobam nadsvetnih iz *Viharja*.

Zaradi te obrnjene perspektive bolj razumemo tudi mediteransko vzdušje na odru; na sredi je vrtljiv odrček, ki je zdaj notranjost Prosperove kolibe, zdaj provizorični zaklon mornarjev, vsepovsod pa je opazno, da je ribolov ena glavnih gospodarskih panog na Prosperovem otoku. Vrše za škampe nekje v kotu, ribiške mreže, ki visijo s sten, vse to kaže, s čim se Prospero in Miranda, njegova hči, ukvarjata za preživetje; kadar ne bereta knjig, seveda. S tem je Ivanc, ki je tudi soavtor scenografije z Milanom Percanom, *Vihar* umestil v mediteranski bazen in se geografsko poklonil regiji.