

VARIA

EVRIPIDOV OREST

EPIDAVR, 29. JULIJ-2. AVGUST 2008

Draga Melpomena,

Letos poleti se mi je ponudila priložnost, da si na festivalu v Epidavru ogledam uprizoritev Evripidovega *Oresta* v izvedbi Državnega gledališča severne Grčije iz Soluna. Povodi za ogled so bili precej osebne narave. Scenografinja uprizoritve Meta Hočevar je namreč moja mati, makedonski režiser Slobodan Unkovski je njen stalni sodelavec in star družinski prijatelj, sama pa sem *Oresta* pred dvema letoma prevedla v slovenščino (SNG Drama Maribor, režija Hansguenther Heyme) in prevod že pred meseci, v začetku priprav na uprizoritev v Solunu, posredovala režiserju in scenografinji, da bi se, dokler gledališče ne priskrbi delovnega prevoda (iz nove grščine v srbohrvaščino), ne mučila z angleškimi in nemškimi prevodi.

Ker sem prepričana, da o predstavah, katerih jezika ne obvladamo, sploh če gre za uprizoritev izrazito literarno-dramskih besedil, težko sodimo, sem z namenom, da bi kljub skromnemu znanju jezika prepoznala čim več odtenkov v odnosu lika do izgovorjenih besed (in s tem do celotnega materiala), slovenski prevod *Oresta* vzela s seboj. S scenografinjo sva v Atene prileteli v torek popoldan in zvečer že prisostvovali prvi vaji¹ za *Oresta* v Epidavru. Po vaji sem zmedena stopila do režiserja in ga vprašala, v kolikšni meri so posegali v besedilo, saj sem se izgubila že po prvih treh verzih Elektrinega monologa. Problem ni bil v tem, da bi bilo kaj besedila izpuščenega – dramaturške črte so nekaj povsem normalnega –, ampak v tem, da je bilo besedila odločno preveč. Kjer je pri Evripidu replika dolga dva verza, je imela igralka na odru cel monolog! Režiser se je nasmehnil in mi povedal, da je imel, preden je v roke dobil srbohrvaški prevod novogrškega prevoda, sam podobne probleme. Nihče mu namreč ni omenil, da gre pri prevodu Jorgosa Himonasa iz leta 1998, ki ga je gledališče izbralo za tokratno uprizoritev, prej za prepesnitev oz. parafrazo kot za prevod. Ko sem si naslednji dan priskrbela izdajo novogrškega besedila, me je sprva začudilo, da ga sicer priznani prevajalec, ki je v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja pripravil tudi prevode Shakespearovega *Hamleta* in *Machbetha*, Evripidovih *Bakhantk* in *Medeje* ter Sofoklove *Elektre*, podnaslavlja kot prevod (μετάφραση) in ne parafraza (παράφραση), kar bi bilo vsekakor primerneje, ko pa sem v naslednjih dneh o tem in onem govorila z igralci, sem začela ugotavljati, da imajo sodobni Grki do svojih starih prednikov pač poseben

¹ Predstava je doživela premiero v Solunu, v 'Gozdnem gledališču' (Θέατρο Δάσους), ki je moderna kopija antičnega gledališča (malce manjša od Epidavra) z avditorijem, ki gleda na morje v ozadju.

odnos – kot jih razumejo, berejo, prevajajo, igrajo, uprizarjajo in gledajo oni sami, je edino pravilno, filološko akribijo in kar je še takega pa pocitraj vrag (naj me Grki, ki to berejo, razumejo in mi ne zamerijo preveč). Moje ugotovitve so do neke mere potrdile tudi besede scenografinje, ki se je s prvih aranžirk spominjala, kako nemogoči so bili vsi režiserjevi poskusi, da bi izkoreninil ustaljene igralske vzorce, ki bi jih lahko opisali z dvema besedama: patos in teatralnost. Podoben odnos je vel tudi iz nekaterih kritik, ki so posebej izpostavile sodobne elemente uprizoritve, npr. zvočne in vizualne efekte ter sodobne kostume; kot da bi to v sodobnem gledališču ne bilo nekaj povsem normalnega! Ali pa iz tistih, ki so kot nekaj izjemno sodobnega izpostavljale ironijo; kot da bi ta ne bila vpisana že v samo bistvo Evripidove tragedije in še posebej *Oresta*! A vendar se vsemu temu ne gre preveč čuditi. Nacija, ki sistemsko ne skrbi za kvalitetno šolanje gledaliških kadrov,² gre težko v korak s sodobnim gledališčem in ji, posledično, manjka kritične refleksije gledališča in, nenazadnje, njene lastne preteklosti.

Dejstva, da brez ironije ni tragedije in da je *Orest* brez ironije zgolj melodrama, se je režiser Slobodan Unkovski dobro zavedal, zato pa se je, bi rekla, tako zelo trudil izkoreniniti zgoraj omenjena patos in teatralnost iz igralskih interpretacij. Ker pa je gledališče 'kolektivna ekstaza' in ne stvar posameznika, mu pri vseh ni povsem uspelo. Zato sem se že na drugi vaji, bilo je v sredo, prenehala ukvarjati z drevesi in se posvetila gozdu. Prva stvar, ki je pritegnila mojo pozornost že dan poprej, je bil zbor, čeprav je vadil še brez kostumov. Pri Evripidu sestavljajo zbor argoške ženske, Unkovski pa ga je sestavil iz devetih fantov in devetih deklet. Besedilo zbora je krepko izčrtal, včasih samo na kratke stavke ali besede, navdušujoče pa je bilo njegovo gibanje (koreograf Dimitris Sotiriu); povsem nevsiljivo, premišljeno in v izvedbi natančno se je kot ogromna kaplja prelival med protagonistu po orkestri, prekrito s črnim blagom (2r = 20m), hkrati pa se je vsaka od osemnajstih kapljic gibala po svoje. Če bi videla vse sodobne postavitve antičnih zborov, bi najbrž rekla, da je bila ta ena izmed boljših. Zato sem bila na četrtkovi generalki precej osupla, ko sem zboriste zagledala v kostumih (Angelina Atlagić). Vloga zbora, ki je v grški tragediji splošno razumljena kot glas ljudstva, je bila s črnimi oblekami v stilu narodne noše (dekleta v dolgih krilih, fantje v hlačah, telovnikih, suknjičih in klobukih) vsebinsko sicer utemeljena, vtisa velike kaplje, sestavljene iz individualnih kapljic, ki me je na prejšnjih dveh vajah tako navdušil, pa ni bilo več. Pod širokimi oblekami se je komaj slutilo vse drobne gibe, črna podlaga pa je zbor popolnoma posrkala vase. Saj, če bi ne gledala prejšnjih dveh vaj, bi vsega tega najbrž sploh ne opazila in bi iz videnega najbrž sklepala, da se zbor dviga in spet izginja nazaj v črno anonimnost. Ker pa sem hkrati opazila, da je zbor na nekaterih fotografijah v gledališkem listu, ki so bile posnete na vajah v Solunu, v belem, tako kot večina protagonistov, sem skušala po generalki precej previdno izvedeti, kako je s to stvarjo. Nisem ji prišla do dna, prišla pa sem do zaključka, da je popolnoma nesmiselno ugotavljati, kaj je bilo prej, scena, gib ali kostum, in da sta verjetno vsega kriva pretirana individualizacija ter z njo povezan šum v komunikacijskem kanalu; precej splošen pojav v gledališču, ki me sicer žalosti, čudi pa ne. Gledališka umetnost je pač esenca življenja, življenje danes pa je ena sama nekomunikacija med takoimenovanimi individualisti.

² V Grčiji je šolanje omogočeno samo igralcem na igralskih šolah, ki niso del javnega izobraževalnega sistema; kot režiserji se večinoma preizkušajo igralci ali koreografi.

Med gledalci petkove premiere in prve ponovitve v soboto je največ navdušenja požel prizor s Frigijcem. Pri Evripidu gre za Heleninega sužnja, ki s svojo komično (poženščeno in vzhodnjaško) dikcijo nastopi v vlogi netipičnega sla v trenutku, ko se zdi, da bodo nesrečni, od vseh zapuščeni ter osovraženi otroci (Elektro, Oresta in Pilada igrajo sicer starejši tridesetletniki), ki so obsojeni na smrt, izpeljali svoj načrt rešitve ter hkrati maščevanja in pobili vse, kar jim pride pod roke, tj. Heleno in Hermiono, na koncu pa zažgali še palačo. S tem prizorom v predstavo (in v besedilo) vidno vstopi ironija, ki smo jo prej pogrešali pri nekaterih igralskih interpretacijah, in se stopnjuje do konca. Prizor je postavljen izrazito teatralno, z obilo akcije. Frigijec namreč svojo pripoved o Orestovem in Piladovem napadu na Heleno sproti režira s pomočjo zbora in z mnogo drobnih, duhovitih detajlov, npr. ko se v režiji ugrabitve pojavi potreba po Heleni in dekleta iz zbora željno čakajo, katera bo izbrana za to vlogo, Frigijec pa izbere moškega. A Frigijec je v resnici Frigijka, igra jo ženska (narava nove grščine to dopušča), ki je oblečena v Indijca. Kako domiselno! Kar naenkrat sem v Frigijcu namreč zagledala večkratno begunko, dvakratnega tujca, Drugega skratka, oblečenega v nošo Dionizove pradomovine, in se nehote spraševala, kako se v Solunu počuti državljan *FYROM*. A indijskega kostuma očitno niso vsi razumeli tako kot jaz. Večina je v njem videla napako, tudi kritiki, češ Frigija je vendar v Mali Aziji, ostali, celo nekaj članov igralske ekipe, pa so bili prepričani, da je Frigija pač nekje v Indiji.

Nekatere kritike so predstavi očitale napačno branje predloge, o tem, katero branje je pravilno, pa so molčale. Opis pretresljivega konca bo pokazal, da je bilo, vsaj po mojem mnenju, branje pravilno. Medtem ko Orest, Elektra in Pilad s strehe palače (na ozadju 8 m visokega rdečega rezila giljotine, ki je hkrati portal vhodnih vrat v kovinsko palačo Atridov) grozijo Menelaju, da bodo umorili Hermiono, in ga evforični od zmage in maščevanja zasmehujejo, prikoraka v orkestro dendijevski politik Apolon s filmsko divo Heleno pod roko. Frigijec mu prinese stoječi mikrofoni in z *deus ex machina*-monologom, ki ga je Jorgos Himonas razširil s pretresljivo resničnimi verzi, začne vse, kar se je zgodilo do tega trenutka, dobivati smisel v mnogo širšem kontekstu: politik Apolon, eden tistih, ki so sodelovali pri širšem, božanskem načrtu za trojansko vojno, ki naj zmanjša število ošabnih volivcev, v soju žarometov velikodušno razreši zaplet, ki ga je bil z naročilom Klitajmnestrinega umora spočel sam, in arogantno deli prihodnost, ki jo med zaključnim pevskim nastopom božanske Helene preživeli hvaležno sprejemajo in se radostijo. Tedaj – Evripidovo besedilo se tu konča – kot v počasnem posnetku priteče stari Tindarej (edini od protagonistov, oblečen v črno) s pištolo v roki in začne streljati na Apolona. Apolon se v počasnem posnetku nasmehne, prvi zborist pade, Tindarej ustrelji še enkrat, Helena se smeji, ne poje več, pade zboristka, Tindarej strelja, človeške žrtve padajo, mala bogova, politik in filmska zvezda, pa skozi portal rezila giljotine, ki ni padlo, vstopita v nesmrtnost. Ko obleži še Tindarej, se na morišče prihuljeno priplazi Sel in začne z vojnim dobičkom v očeh ropati trupla. Morda je v očeh nosil preživetje svojih otrok, tako daleč nisem videla. »In *Orestes* there is psychological interest in abundance, but the intention underlying the whole drama is political.«³

³ Philip Vellacott, »The ironic method II – Orestes,« v: *Ironic Drama, a Study of Euripides' Method and Meaning* (Cambridge: Cambridge University Press, 1975), 53. Evripid je Oresta uprizoril v zadnjih letih krvave tridesetletne peloponeške vojne leta 408 pr. Kr. v Atenah. Zlate dobe je

Ko Sel v poltemi nadaljuje s svojimi opravki, se z 12 m visokega jambora, ki osrednji scenski element, palačo Atridov, osmišlja tudi kot ladjo (primere ladje z domom so v *Orestu* in atiški tragediji vobče stalnica), na višino dobrih dvajsetih metrov dvigne ogromen bel oblak, na katerem kot na Vélíkem platnu zagledamo projekcijo Helene, zvezde. Pri oblaku je, žal, kot posledica vdora realnosti, tj. zaradi gledalcev, ki izza scene mimo orkhestre, takorekoč iz zaodrja in preko odra, organizirano vstopajo v avditorij, umanjkal element presenečenja. Gledalci, ki so ob prihodu videli, kako delavci polnijo osem velikih belih helijevih balonov in se potem na vse kriplje trudijo, da bi jih, ulete v belo blago in z dolgo vrvjo privezane na jambor, kljub vetru obdržali na tleh, so bili bržkone prepričani, da se bodo ti oblečeni baloni v nekem trenutku vzdignili in se pretvarjali, da so, kaj pa vem, oblak; čeprav so bili z enega metra videti samo to, kar so: veliki helijevi baloni, ki jih razmetava veter. Pričakovanja gledalcev so se uresničila, niso bili presenečeni, razočarani pa tudi ne. – Če ne dela giljotina, naj delajo vsaj baloni. – Tiste dni je veter ob večerih narasel, deklet, ki je skrbelo za projekcijo, pa je bilo malce nespretno, zato se ideja Vélíkega platna vsak večer ni posrečila. Pač v skladu s tem, da je igralka, ki je interpretirala vlogo Helene, predvsem vélika zvezda malih ekranov.

Ne vem več natančno, ali sem do pravkar zapisanih dognanj, opažanj in sklepov o predstavi Evripidovega *Oresta*, ki sem si jo pred dvema mesecema ogledovala pet večerov zapored, vsakič iz druge perspektive (med prvo in zadnjo vrsto je dobrih trideset metrov višinske razlike in dobrih osemdeset metrov relativne razdalje), prišla že v Grčiji ali prav zares šele te dni, ko se trudim spomine na neki pretekli dogodek urediti v sistem. Na večer premiere, okoli osme ure zvečer, smo v najetem avtomobilu družinsko (brat se nama je pridružil dan poprej) in povsem nedisciplinirano hiteli mimo kolon avtomobilov in avtobusov ter mimo začudenih usmerjevalcev prometa, ki so seveda hoteli vedeti, zakaj se ne držimo pravil vrste. *Orestis*, *Orestis*, je ponavljala mati, dokler nas končno ni ustavil policist, ki ga *Orestis*, *Orestis* ni zadovoljil; kot da ne bi vsi, ki so nocoj tu, prišli zaradi *Orestis*! Ko nesporazuma ni pojasnil niti *stage design*, nas je iz vedno hujše zadrege rešila *scenografi(n)ja* (σκηνογραφία, σκηνογράφος). Mati je pritisnila na plin in odslej na vsak strog pogled odgovarjala *skinografija*, *skinografija*. Precej živo se spominjam tudi gospe z ogromnim cvetličnim klobukom, ki je privihrala nekaj minut po začetku, bilo je četrto čez devet, vsi so že sedeli, nekateri že od pol osmih, in teatralno zmedeno prodirala proti ekskluzivnemu sedežu nekje v drugi vrsti levo. Avditorij se je ob tem prizoru hahljal, jaz pa sem se spraševala, če je sploh kdo opazil, da je sicer tehnično potreben prihod igralcev v vidno polje gledalcev, v poltemi iz ozadja levo mimo balonov in desno v orkhestro, že uvodni prizor predstave, slika iz prejšnjih dni, pogrebni spreved za umrlo Klitajmestro? Zdaj se sprašujem, koliko je bilo moje vprašanje sploh smiselno. In kaj sem, ker ne razumem vseh jezikov predstave, spregledala sama.

Z dobro srečo,

Jera Ivanc

bilo konec, veličastno peto stoletje se je iztekalo in z njim se je končalo obdobje atiške tragedije. Nekaj mesecev kasneje se je (razočaran nad Atenami) umaknil v Makedonijo, na dvor kralja Arhelaja, kjer je leto ali dve kasneje umrl.