

Jaša Drnovšek

(Samo)predstavitve

Petek, 4. aprila

Tri sestre (MGL, režija Boris Kobal) so ena tistih gledaliških predstav, ki ostanejo v spominu še dolgo po tem, ko so se končale – le da iz vzrokov, ki so povsem drugačni kot po navadi: v tem primeru namreč ne gre za uprizoritev, ki bi na gledalca napravila močan vtis zato, ker bi ga npr. že s prikazovanjem idej, ki jih vsebuje neki dramski tekst, spodbudila h globljemu razmisleku o sebi in svetu ali pa bi mu npr. z rabo preišljenih uprizoritvenih strategij omogočila doživetje nove, nenavadne estetske izkušnje, temveč nasprotno; opravka imamo z “izdelkom”, ki je zasnovan na napačnih premisah ter ohlapno sestavljen iz že videnih, med seboj nepovezanih, tudi nasprotujočih si postopkov (dramaturginja predstave je Ira Ratej), ki pri gledalcu ne povzročijo drugega, kot da se začne že po nekaj minutah spraševati o smiselnosti dogajanja na odru – ali pa se vsaj dolgočasiti. (Pravzaprav je nenavadno, da je Barbara Hieng Samobor kot umetniški vodja gledališča dovolila, da gre takšen “izdelek” pred občinstvo, in ga npr. ni umaknila s programa ali pa prestavila na začetek prihodnje sezone.)

Pojdimo po vrsti. Kar vizualno najbolj določa Kobalovo uprizoritev, je njeno veliko štirikotno prizorišče z le nekaj rekviziti, kot so npr. okrogle lesene mizice, stoli in zofa (scenografija je delo Sanje Jurce Avci). Geometrično je razdeljeno na dva dela, in sicer na sprednjega, ki, gledano iz dvorane, sega od rampe do sredine odra, ter zadnjega, ki se od tam nadaljuje v odsko ozadje. Sprednji del je ustrezno osvetljen (oblikovalec svetlobe je Andrej Koležnik) in dodatno zaznamovan s tlemi, ki so živo rdeče barve, zadnji pa vseskozi ostaja v poltemi. Nemoten prehod iz sprednjega dela prizorišča v zadnjega – in nasprotno – omogoča široka, z rdečo obrobljena vratna odprtina, postavljena na desni strani “meje”.

Takšno prostorsko razdelitev smo lahko v številnih različicah nič kolikokrat videli v predstavah Mileta Koruna. Poleg tega tudi Kobalova izraba

opisane dvodelnosti v celoti ponavlja Korunovo: medtem ko so igralci, ki so vidni v ozadju odra, le "igralci", ki se gledalcem kažejo v svoji zasebnosti (npr. berejo, tiho kramljajo, se preoblačijo ipd.), naj bi imeli pri tistih, ki nastopajo v ospredju odra, opravka z "dramskimi osebami", ki delujejo v skladu z dramo Čehova (npr. pridejo na obisk k Prozorovim, praznujejo Irinin god ipd.).

Najbrž ni treba posebej poudarjati, da je Kobalovo posnemanje Koruna za gledalca, ki vsaj približno pozna metodo dela drugega, neprijetno. Toda toliko bolj skrb zbujajoče je, da lahko razdelitev igralcev na "igralce" in "dramske osebe" skrajno zmoti tudi gledalca, ki ne pozna Korunovih uprizoritev. Vzrok je preprost. Razdelitev na dve "ontološko" različni skupini ljudi praviloma vsaj delno povzroči "potujitev": ker gledalec na odru ne vidi le "dramskih oseb", temveč vseskozi tudi "igralce", se bo prej ali slej sprijaznil, da se v odrsko dogajanje ne more povsem vživeti, zato bo v predstavi iskal tudi pomene, ki niso nujno povezani z "zgodbo"; npr. spraševal se bo, ali to, kar vidi v ozadju odra, resnično sodi v zasebno sfero igralcev ali pa je kljub vsemu zaigrano. Toda prav zato bo v Kobalovih *Treh sestrah* presenečen, ko se bo začel med odmorom in ob koncu uprizoritve po dvorani razlegati otožen *fado* (Kobal je tudi glasbeni opremljevalec predstave): ta namreč ne le da naravnost kliče k življenju, temveč v samo nekaj trenutkih pričara atmosfero, ki se med uprizoritvijo že zaradi Kobalovega "korunovskega" potujevanja ne more ustvariti. (Kaj sicer "portugalski" *fado* počne v "ruskem" okolju drame, ostaja nejasno.)

Raba omenjenih nasprotujočih si uprizoritvenih postopkov pa ni edino, zaradi česar imamo Kobala lahko za – milo rečeno – nedoslednega. Pri njegovih *Treh sestrah* je prav tako vprašljivo, za kakšno vrsto uprizoritve sploh gre. Glede na to, da Kobal v svoji "zgodbi" ohranja tako rekoč vse osrednje motive in razmerja iz drame, tj. od hrepenenja družine Prozorov po bivanju v Moskvi do tragičnega odnosa med Irino in Tuzenbahom ter Natašinega nesramnega izkoriščanja družine, bi gledalec namreč pričakoval, da bo predstava kot celota ohranila pretežno resnobno lego. Toda *Tri sestre* namesto tega vsebujejo tudi elemente, ki niso komični le sami po sebi, temveč se zdi, kot da bi prišli naravnost iz komedije ali celo iz burke: takšni so npr. prizor, ko Veršinin od Čebutikina vzame recept za zdravilo proti izpadanju las, podoba velikanskega petelina, ki brez pravega vzroka hodi gor in dol po odru ter medtem koketira z občinstvom, in prizor z maškarami. Ker ti elementi ne izhajajo iz osrednjega konteksta "zgodbe" niti niso z njim kompatibilni, so v predstavi odveč oz. dosegajo prav nasproten učinek od želenega: zdijo se kot drobci, ki so ostali na odru iz neke druge "zgodbe" in jih je nekdo pozabil odstraniti.

Ne nazadnje je v *Treh sestrah* problematična tudi Kobalova zasedba vlog. Kajti z rahlo izjemo Jette Ostan Vejrup, ki igra Olgo, tako rekoč nihče izmed igralcev, ki nastopajo v glavnih vlogah, ne razvije niti prezenca, ki bi ga lahko v skladu s hierarhijo dramskih oseb povzdignila nad druge, niti mu ne uspe prikazati globljih psiholoških razsežnosti svojega lika. Tako je npr. Milan Štefe s sicer manjšo vlogo dobrega, a nekoliko dolgočasnega Kuligina veliko prepričljivejši od Bernarde Oman, katere Maša je glede na tekst izrazilo "mesena" osebnost, a vseskozi oblikovana v istem igralskem in govornem registru; podobno se npr. za Gregorja Grudna, ki nastopa v vlogi odkrito ciničnega Soljonija, zdi, da ima precej večjo prezenco od Borisa Ostana, ki bi moral kot Veršinin zasenčiti vse svoje "vojaške" kolege; in npr. Gaber K. Trseglav kot Tuzenbah je mnogo prepričljivejši od Tanje Ribič, ki Irininih otroških potez očitno ne zna prikazati drugače, kot da krili z rokami, teka po odru sem in tja ter govori s popačenim glasom.

Posledica tega je med drugim, da osebe, ki jim pripada največ besedila, na splošno ne naredijo večjega vtisa od oseb, ki imajo veliko manj replik. To pa spet povzroči, da velikanska masa govora, s katero imamo opravka v drami (prevod je delo Milana Jesiha) in na odru (lektor predstave je Arko), deluje brezoblično in monotono, zato gledalec dogajanju le težka sledi.

Edina svetla točka sicer skoraj povsem ponesrečenih *Treh sester* je njihova kostumografija (ki je delo Bjanke Adžić Ursulov); ta na eni strani izhaja iz ruskih krojev z začetka 20. stoletja, a se s tem, ko jih ne ponavlja do podrobnosti, uspešno izmika le strogo naturalističnemu branju. Tudi zato ob vseh omenjenih Kobalovih nedoslednostih deluje še najmanj moteče.

Sobota, 19. aprila

V knjigi *Shakespeare: iznajdba človeškega* (*Shakespeare: The Invention of the Human*, 1999) je Harold Bloom ob *Titu Androniku* postavil tezo, da je "[m]ladi Shakespeare [...] zabaval sebe in svoje sodobnike s tem, da je [...] izkoriščal Marlowa ter se hkrati norčeval iz njega". V skladu s tem naj njegov *Tit Andronik*, ki je znan predvsem po številnih krutih in krvavih prizorih, ne bi bil "iskrena in resna tragedija", temveč "parazitska parodija, katere notranji namen je [...] izgnati duha Christopherja Marlowa". Še več, v tekstu, ki je v primerjavi z drugimi Shakespearovimi dramami "pošastno slab", naj bi šlo "za povečavo, za eksplozijo gnusne ironije, ki močno presega meje parodije" in ki jo imamo danes lahko za predhodnico Artauda.

Zdi se, da *Tita Andronika* tako razume tudi Diego de Brea – le da ne od vsega začetka. Predstava, ki jo je postavil na odru ljubljanske Drame, se namreč začne skrajno resnobno, delno celo vzvišeno. Na skoraj povsem praznem prizorišču se iz daljave zasliši bobnanje, nato pa se med masivnimi zelenimi drsnimi vrati, ki stojijo na sredi odrskega ozadja (scenografija predstave je de Breevo delo), pojavi Tit Andronik s spremstvom. Mirno in dostojanstveno stopa naprej, pove svoj slavlilni govor: “Nagrádi jih, Rim: / z ljubeznijo te, ki so preživeli; / one, ki nesem jih v zadnji dom, / s pokopom med očete ...” (besedilo je prevedel Srečko Fišer) ter s simbolno gesto pokoplje mrtve; v tem duhu blagoslovi tudi Lavinijo ter prepusti krono Saturninu.

Prvine komičnega, o katerih ob *Titu Androniku* sklepa Bloom, se začnejo v de Breevi predstavi pojavljati šele s prizorom, v katerem Tit, da bi preprečil Basijanovo “ugrabitev” Lavinije, ubije Mucija. Od tega trenutka se uprizoritev vse bolj preveša v nekaj, kar je zaznamovano s cirkuškim, bizarnim in grotesknim. Takšen je npr. že prizor, ko Titu med pojedino začasno odpove zmožnost govora in začne z drugimi gosti za mizo komunicirati tako, da čivka; v drugem dejanju npr. podobno učinkuje velikanski nagačen merjasec, s katerim Aron prekrije Basijanovo truplo, in v tretjem dejanju je skrajno komičen prizor, ko Tit, Lucij in Mark tekajo po odru z vrtnim strojem ter se prepirajo, kdo izmed njih si bo smel odsekati roko in jo žrtvovati v zameno za Kvinta in Marcija. V zadnjem, petem dejanju se komične razsežnosti dogajanja zgostijo (dramaturg predstave je Tomaž Toporišič) ter dosežejo vrhunec. Potem ko Tit Hironu in Demetriju prereže vratova ter napove: “In zdaj se bom šel kuharja ...”, se začne v slogu televizijskih kuharskih oddaj vrteti med posodjem, ki je zanj pripravljeno na podolgovati mizi. Iz kadi, ki stoji zraven in iz katere vse naokrog brizga kri iz Hironovega trupla, si jemlje “maso” in iz nje ob lahkotni, živahni glasbi (njen avtor je Aldo Kumar) oblikuje jed. Skoraj hkrati na operacijski mizi pripeljejo predenj Lavinijo, Tit kot kirurg ji izreže srce – ter ga pred očmi gledalcev s slastjo poje. Ko Tamora izve, da je zaužila svoja lastna sinova, nastane vsesplošna zmeda in medsebojno streljanje in s tem se predstava konča.

Ko de Brea krute in krvave prizore prikazuje na izrazito komičen način, je to očitno v skladu z Bloomovo tezo, ki smo jo navedli na začetku, namreč da *Tit Andronik* ni ne “resna” ne “iskrena” tragedija. Toda ob tem se postavlja vprašanje, ali je imel tudi de Brea med režiranjem posameznih prizorov v mislih Shakespearovo parodiranje Marlowa ali pa se je za to odločil iz drugih vzrokov. Mar ni prav iskanje komičnih razsežnosti na odru pripraven način, kako se spoprijeti s “pošastno slabim”

tekstom? In mar ni prav s poudarjanjem cirkuškega, bizarnega in grotesknega najlaže prikazati tisto, česar gledališka konvencija ne prenese?

Če odmislimo obrat, s katerim je de Brea Shakespearovega *Tita Andronika* žanrsko iz tragedije vsaj delno spremenil v komedijo, se zdi, da uprizoritev ohranja estetiko, ki je značilna tudi za večino prejšnjih de Breevih predstav. Medtem ko lahko gledalec ob straneh opazuje odrsko mašinerijo, ni na samem odru nikoli rekvizitov, ki jih ta ali oni igralec ne bi tudi resnično uporabil. V tem pogledu že sam odrski prostor igralcu dopušča, da bodisi sam ali pa v interakciji s soigralci zasnuje svoj lik.

Med igralci v *Titu Androniku* kaže na prvem mestu omeniti Jerneja Šugmana – ne zato, ker igra naslovno vlogo, temveč ker se zdi, da je prav ta vloga psihološko najzahtevnejša izmed vseh. Šugman Titovo norost stopnjuje dosledno in počasi, zato mu uspe lik zaobjeti v vsej njegovi čustvenosti. Povsem drugačen je Aron, ki ga Janez Škof prikazuje kot človeka, ki skoraj ne pozna pristnih čustev: pokaže jih šele tedaj, ko je ogroženo življenje njegovega otroka. Medtem ko Tamora Saše Pavček skupaj z Aronom skoraj do konca predstave sestavlja nekakšen tandem, Lavinija, ki jo igra Helena Peršuh, na odru ne najde pravega mesta: pravzaprav je pojavnost Peršuhove tako bleda, da nikakor ne more upravičiti pomembnosti svoje vloge.

Na drugi strani v uprizoritvi vbujata presenetljivo pozornost Valter Dragan in Rok Vihar, ki igrata Tamorina sinova Demetrija in Hirona. Vzrok za to sta že njuna kostuma (kostumografija je delo Lea Kulaša), s katerima (gre za irhaste dokolenske hlače z naramnicami) se že na videz ločita od vseh drugih likov. Poleg tega sta svoji vlogi zasnovala tako, da se pogosto zdi, kot da bi Demetrij in Hiron značajske skoraj prehajala eden v drugega, zato imata v hierarhiji likov dodaten pomen.

Pa vendar se *Tit Andronik* izkaže tudi za problematičnega, in sicer v točki, na katero smo vsaj delno naleteli že pri *Treh sestrah*. Podobno kot Kobal, ki ob opisanem potujevanju gledalce s *fadom* hkrati spodbuja k življenju v dramske osebe, namreč tudi de Brea ni dosleden pri tem, kako krute in krvave Shakespearove prizore prikazuje na odru. (Zanimivo bi bilo primerjati, kako se tovrstna de Breeva “odprtost” kaže v njegovih prejšnjih uprizoritvah.) Medtem ko npr. Hiron Laviniji v drugem dejanju na grozljiv način odgrizne jezik, je njena sicer huda pohaba rok samo nakazana; in medtem ko npr. Aronovo jemanje Titove odsekane roke v tretjem dejanju poteka skrajno nazorno (poleg roke Aron iz Titovega telesa potegne tudi dolgo žilo), je pokop mrtvih v prvem prikazan na

močno simboličen način (Tit v visoko stekleno posodo, napolnjeno z vodo, spusti par topnih krogel). V tem pogledu predstava na ravni načina podajanja pomenov učinkuje neenotno – kot prostor dveh nasprotujočih si uprizoritvenih postopkov, ob katerih se režiser ni mogel odločiti, kateremu dati prednost.

Četrtek, 24. aprila

Nacionalna samopredstavitve velja za žanr, ki je za nacionalno identiteto ključnega pomena: z dejanji, ki povzdigujejo “naravne” poteze neke nacije – in ki so praviloma namenjena pripadnikom te nacije –, se namreč krepí občutek skupne pripadnosti. Dandanes se pogosto pozablja, da takšna organizirana dejanja sprva niso bila povezana le s politiko posameznih nacij, temveč vsaj toliko tudi z gledališčem; kot kaže primer “državnih”, “velikih” oz. “mestnih” dionizij, ki so bile za stare Atence najpomembnejši kulturni dogodek leta, je del praznovanja, namenjen potrjevanju nacionalne identitete (šlo je npr. za javno odlikovanje najzaslužnejših mož ali za razstavljanje proračunskih presežkov), potekal prav v gledališču. A tudi sicer se zdi gledališče za uprizorjanje nacionalne samopredstavitve še posebno primerno, kajti kot prostor, v katerem ob soprisotnosti igralcev in gledalcev nenehno potekajo procesi medsebojne izmenjave, ne omogoča le prikazovanja neke nacionalne identitete, temveč tudi preverjanje le-te.

Z obojim, tj. s prikazovanjem in preverjanjem nacionalne identitete, se v “svoji” nacionalni samopredstavitvi *Slovenec Slovenca gori postavi* na odru Male drame ukvarja Mare Bulc. Predstava, ki je nastala v koprodukciji z Masko Ljubljana in v sodelovanju s Plesnim teatrom Ljubljana, je strukturirana kot niz različno dolgih “točk”, ki obnavljajo izbrane vidike “slovenstva”. Začne se z glasnim pritrkavanjem (avtor glasbe je Bratko Bibič) ter z uvodnim prizorom, ki spominja na *tableau vivant*: pet igralcev (Miha Brajnik, Alja Kapun, Maša Kagao Knez, Rok Matek in Katarina Stegnar) v slikarskih pozah in tradicionalnih nošah (kostumografija je delo Mateje Benedetti) povsem nepremično stoji, medtem ko se jim na displejih, ki jih imajo privezane okoli nadlahti, počasi izpisuje: “To je predstava o Slovencih”. Po nekaj dolgih trenutkih igralci odidejo ter se na oder vrnejo v vsakdanjih oblačilih. Temu sledi “točka”, v kateri počasi ter bolj ali manj uspešno zlagajo čipkaste prte različnih velikosti; pri tem jih nadzira Kapunova, ki kot nekakšna učiteljica joge daje natančna navodila (“Dvignemo za dvajset centimetrov ...”; “Dihamo.”; “Rob na

rob!"). Naslednjo "točko" sestavljajo hkrati izvajani in ponavljajoči se kratki monologi (Brajnik npr. ponavlja: "Ljubezen do domovine ni kot kip brez podstavka ..."), temu pa sledi eden dramaturško najbolj dognanih prizorov uprizoritve (dramaturginja je Bojana Kunst): igralci se zberejo ter večglasno zapojejo kitico znanega ljudskega napeva (korepetitorka je Ana Duša). Nato se razkropijo po prostoru ter se nekaj časa intenzivno igrajo z žogo. Potem spet sestavijo zbor, zapojejo kitico iste pesmi ter se znova zapodijo za žogo. Vsakič, ko pride čas za petje, so bolj utrujeni in zadihani, zato tudi zbor postaja vse bolj razglašen.

V nadaljevanju se igralci predstavijo s "točkami", ki so podobno "slovensko" naravnane ali pa kažejo na manj "nacionalne" identitete: Matek npr. pove zgodbo o prstanu, ki ga je v Madridu – na svoje nemajhno presenečenje – kupil pri slovenski prodajalki; Brajnik npr. pove monolog, ki vsebuje neprikrito sovražen govor; vsi skupaj pa npr. izrečejo prisego, ki se opira na slovenski ustavni red, a vsebinsko kmalu "zaide" na področje vsakdanjega in banalnega.

Do tega trenutka vse "točke" igralcev pri gledalcu dosegajo izrazito komičen učinek: bodisi že s tem, ko (re)inscenirajo stereotipne podobe Slovencev, ali pa zato, ker so hkrati tudi dramaturško preiščljene. Prav komičnost je tisto, kar pri gledalcu nezavedno sproži refleksijo o njegovi nacionalni identiteti. Toda kmalu zatem se izkaže, kako tanka je meja, ki ironiziranje "slovenstva" loči od golega norčevanja – ne le iz Slovencev, temveč iz ljudi na splošno. V predstavi *Slovenec Slovenca gori postavi* se to zgodi vselej, ko vloge igralcev prevzamejo navadni ljudje oz. gledalci.

Najprej se to zgodi ob videu (njegov avtor je Aleš Nadai), ki je bil posnet na skrajnem severovzhodu Slovenije in v katerem ljudje, ki pripadajo različnim skupnostim (npr. predstavniki gasilskega društva, glasbene skupine, pevskega zbora ali društva upokojencev), pripovedujejo, kaj jim pomeni druženje z ljudmi enakih zanimanj. Ker jim samim – v nasprotju z igralci – ni dano, da bi nadzorovali potek uprizoritve, se glede na njen siceršnji kontekst zdi, da so bili z vsako njihovo izjavo izkoriščeni za potrebe Bulčevih uprizoritvenih strategij. Še več, ker so vse njihove izjave tudi podnaslovljene, ima gledalec skoraj občutek, da opazuje posnetek etnografske razstave.

Drugič Bulc mejo "svoje" nacionalne samopredstavitve prestopi tik pred koncem predstave, ko se v dvorani prižgejo luči, igralci pa stopijo na rampo. Gledalcem začnejo postavljati bolj ali manj intimna vprašanja, npr. "Koliko zaslužite na mesec?", "Imate kaj otrok?" in "Ali zagovarjate pravico do splava?" Ker to počnejo dolgo in nenavadno vztrajno in ker odgovore gledalcev komentirajo ali pa jih pospremijo celo s svojimi

lastnimi dovtipi, postane takšno preverjanje nacionalne identitete kmalu podobno improligi, torej nečemu, kar je namenjeno samo zabavi (igralcev in drugih gledalcev).

Slovenec Slovenca gori postavi tako ostaja nekje vmes – med produktivno komičnim in lahkotno zabavljaskim. Dokler nacionalno identiteto samo prikazuje, nezavedno odpira prostor tudi za refleksijo o njej; toda ko jo začne preverjati, zaradi načina, kako to počne, nenadoma zdrsne. Kar ostane na odru, so improvizatorski poskusi navezovanja stika z občinstvom, ki pri marsikom zbujejo nelagodje in z nacionalno identiteto nimajo dosti skupnega. Ali pač?