



MARIJANA BRECELJ, MILENA ZUPANČIČ

Foto: TONE STOKO

BARBARA OREL

## Izdolbeni človek

*Kamenje bi zagorelo* razpira eno najaktualnejših problemskih jeder sodobne teorije drame: razkroj dramske osebe. Celostnost, kompleksnost dramskega značaja se je sicer začela krhati že pred dobrimi stotimi leti (po Kestingovi s Strindbergovo *Gospodično Julijo*, 1888), ko je zaradi krize identitete oseba začela skrivati svoj obraz za raznoterimi družbenimi vlogami. Regresijo v personifikacijo in tip je doživela v avantgardni drami, kot nerazrešljiva šifra, kakor osebo s spodmaknjeno identiteto imenuje Greiner, pa se je naselila v dramo absurda in postala privilegirana tema postmoderne dramatike. Razdejana človekova notranjost, razgrajena v skupek stvarnih in dozdevnih fragmentov, ki ne premorejo osišča, je tudi predmet zadnje Šeligove drame. Eksistencialna človekova potreba po osrediščenosti, če že ne celovitosti jaza, je njena eksplicitna tema. To je vsebinska novost Šeligovega dramskega opusa, ki ima na strukturni ravni za posledico preusmeritev iz konfliktno nastavljenega dramskega zapleta v fragmentarno dramaturško zgradbo drame. Zato režiser Janez Pipan težišče uprizoritve postavi v oblikovanje dramskih oseb in jo izroči igralcam in igralcem.

Že od prve igre *Kdor skak, tisti hlap* (1973) naprej, še posebej izrazito v *Čarovnici iz zgornje Davče* (1977), *Svatbi* (1981) in *Ari* (1984), je Šeligo dramske osebe – značilno je, da so to ženske – utemeljeval v sporu z družbenim okoljem in njegovimi pravili, v katere svojega življenja ne morejo in ne smejo vklepati, sicer bi izničile svoje v temelju »drugačno« človeško jedro. V *Kamenju* pa družba ne obstaja kot nasprotni oziroma nasprotujoči pol posameznika. Zunanji svet je prestavljen v njegovo notranjost in je z njo tako rekoč izenačen; kot da bi bil svet naseljen v človeku in ne človek v svetu. Pomerjanje samoniklega in samobitnega posameznika z redom stvari je Šeligova stalna tema. V *Agati Schwarzkobler* (1968) je človek k stvarjem priložen in prikazan kot reificirano oziroma postvarjeno bitje, ne kot človek subjekt, ampak človek objekt. V *Kamenju* pa je odnos med človekom in svetom preobrnjen: če je Agata postavljena, vržena v svet, je v zadnji Šeligovi drami svet preložen v človeka. V obeh primerih gre za dve skupaj zloženi entiteti, pri čemer v *Agati* gledamo človeka-v-svetu, v *Kamenju* pa svet-v-človeku. Če Agata kaže gladino življenja, v *Kamenju* zremo v njegovo dno. Tu svet obstaja samo toliko, kolikor je vsebovan v posamezniku. To ni več v realnosti zasidrana stvarnost, ampak s tečajev snet svet, kjer se vidno nerazdružljivo spleta s prividnim, videz z njegovo simulacijo. Človek je porazgubljen v drobcih hkrati sonavzočih oprijemljivih in neoprijemljivih, stvarnih in umišljenih dejstev, med katerimi ne išče svoje identitete, ampak središčno os, do katere bi svojo osebnost šele lahko vzpostavil. Ali kakor pravi Suzana: »Človek ne ve, ali plava v raztopljenem svincu ali je samo negibno zbit v tla – ne ve, na kaj naj se opre ...« Ni razcepljen samo navznoter, ampak je tudi telesno razpršen: »Pogledala sem najprej v temni kot sobe, kot da nisem ... kot da bi bila čisto prepričana, da je telo zmožno biti na dveh krajih hkrati.« Demontirani jaz kliče nase informacijsko dezorientacijo, zaradi česar se osebi identiteta izmika. Ni več zaprt, nedeljiv individuum, ampak iz več naličij sestavljen posameznik, ki se bere kot šifra. Tu, v spremenjenem ustroju dramske osebe in njenega bivališča, Šeligo napravi radikalni rez s svojimi prejšnjimi deli. (Nakazal ga je že v *Slovenski savni*, 1986.) Tako na ravni koncepta. In kakšna je njegova realizacija?

Dramski diptih *Kamenje bi zagorelo* sestoji iz dveh samostojnih enodejank: *Treh nevest* in *Treh hotljivec*. Skupen jima je motiv očiščevanja (v moškem delu) oziroma razčiščevanja (v ženskem) s samimi sabo in svojo preteklostjo v smislu prevzemanja odgovornosti za lastna dejanja. Ženske odrešitev iščejo v glasbi, moški pa v besedi. Glasba in beseda sta medija, ki moreta osmisliti njihovo opustošeno, jalovo bivanje in napolniti praznino njihovega prostora in časa, njih samih. Sta metafori za očiščenje (očiščujoč ogenj, v katerem bi še kamenje gorelo), tudi za izginuli smisel, za celoto oziroma celovitost, v katero si ljudje prizadevajo ponovno sestaviti se. Moške in ženske zgodbe med sabo eksplicitno niso povezane. Gre za dve samostojni deli, ki postavljeni drugo ob drugo soočata žensko perspektivo z moško in tako sporočata o razločenosti

sveta na dve razdruženi polovici. Pri tem se *Trije hotljivci* v primerjavi s *Tremi nevestami* izkažejo za kaotični nabor okruškov moških izpovedi. Zakaj?

Temeljno vprašanje vsake fragmentarne dramaturške zgradbe je, kako narušeno stanje stvari prikazati kot razstavljeno in hkrati sestavljeno enoto, kako jo vzpostaviti kot razgrajeno celoto. Poglavitna razlika med obema enodejankama je v dveh različnih obdelavah pravzaprav iste snovi. *Tri neveste* imajo skupno opravilo: izvabljanje glasbe iz svojih izsušenih grl. To je okvirno dramsko dejanje, ki vsebinsko in strukturno veže zgodbe protagonistk in dogajanju daje učinek sklenjenosti. Še posebej, ker igra prikazuje izmedčloveških odnosov umaknjene osebe, ki med seboj stopajo v razmerja samo zaradi njihovega skupnega opravila. Na ta način pridobljene iztrganine ženskih notranjosti so v raztreščenem stanju prikazane z razlogom. *Trije hotljivci* pa tovrstnega kompozicijskega člena nimajo. Osebe drži skupaj samo zaprt prostor, nekakšna zadušljiva očiščevalnica pod obremenjujočim stropom, ki je ne morejo zapustiti. Zato enodejanka razpade tako rekoč v tri zgodbe, ki ob smiselni in ekonomični dramaturški okrajšavi (Vilme Štritof Čretnik) v uprizoritvi rezultirajo v niz treh »monoloških« recitacij. Okvirno dejanje ima poleg povezovalne funkcije tudi posredniško: ženske dolbejo po sebi iz hotenja, da bi napraskale glasbo, in ne zato, da bi se razkrile. Njihovo samorazkrivanje je pomaknjeno v drugi plan, zato je nevsiljivo. Diskretnost, ki privlači, krepí tudi dramaturško napetost. V primeru *Treh hotljivcev*, kjer je dogajanje primarno usmerjeno v iskanje besede, pa govorno dejanje izgubi dvoumen potencial, zato »besedovanje« moških učinkuje kot eksplicitna, na silo izvlečena izpoved. Ta strukturna razlika v obdelavi gradiva odločilno vpliva na uprizoritev in je opazna zlasti v igralskih deležih, v pristopu k oblikovanju vlog.

Igralke se v odprtem pomenskem polju *Treh nevest* dobro znajdejo. V odmiku do Seligove predloge proizvedejo obilje tragikomičnih zvenov. S humorjem izostrijo zlasti z ironijo in patosom obložene dele besedila, tako da ti v kontrastu z resnobnostjo globinskega fabulativnega toka ponekod dobijo celo prizvok absurda. Najdrznejše robove svojega lika prehaja Zvezdana Mlakar. Njena Suzana – zajema jo tako rekoč s strani – je ženska iz radostnega in grenko trpkega življenjskega soka. Očitno Mlakarjevi ležijo »zastrite« dramske osebe, saj prav z njimi pridobiva vse zrelejšo in vse bolj kompleksno igralsko podobo (tudi z Rebecca v Pinterjevi *V prah se povrneš*). Milena Zupančič stoji v središču Veronikinega lika, od koder navzven, a nikdar čez njen rob, žarči stanja v razponu med zanesenostjo v zasvojenih razpoloženjih upodobljene »drogeristke« in malodušjem, ko je »clean«. Marijana Brecelj polni lik zagnane dirigentke, ki ji obupnim situacijam navkljub nikdar ne zmanjka volje, s toplino in materinsko-mentorskim razumevanjem. Presunljiva je, ko izpod naličja profesionalne strogosti pripusti dirigentkine zatajevane intimne želje, v katerih je izdana in prevarana. Daša Doberšek svoji Danici ne dovoli čez površinsko ploskev, vendar je pri tem ne reducira, ampak z osnovnim rezkim tonom vseskozi intenzivno vzdržuje zagonetno slutnjo o njenem notranjem

življenju. Pri njej najbolj pridejo do izraza rezi med sloji prave in zaigrane »resničnosti«, iz katerih so sestavljene vloge.

Moške zgodbe ne dosežejo razplatenosti ženskega dela. Turobne so in brez humorja. Medtem ko je resnoba vsebina v *Nevestah* podana z duhovito distanco, ki siceršnjo mrakobnost njihovega bivanja napravi znosnejšo, je v *Hotljivcih* ta resnoba uprizorjena v serioznem tonu, ki meji že na pretencioznost. Težnjo po odmiku (v ženskem delu) tu zamenja težnja po istosmerjenosti z besedilom. Uprizoritev je hermetična – kot da bi se med odrom in avditorijem nabiral vakuum in ju razdruževal, čeprav dogajanje pogosto neposredno nagovarja občinstvo. Scenografija v zakrknjenih črno-rjavih barvah kroji zadušljivo ozračje in po avtorjevih napotkih oder naseli z nizko k tlom zbijajočim stropom. Z vlogami treh hotljivcev, ki spovedujejo v erotični sli storjene zločine, se skušajo Ivo Ban, Dare Valič in Polde Bibič. Svoje like podajajo ekstenzivno ter v monoloških pasažah, naslovljenih na poosebljeno nedolžnost angelskega dekleta (z zaigrano nevtralnostjo v tej »nemi« vlogi nastopi Petra Zupan), zaidejo tudi v afektiranost.

Izhoda iz mračnjaštva v *Treh hotljivcih* ni. Angel jih zapusti. Nasprotno pa *Tri neveste* dosežejo odrešitev, pa čeprav je samo zaigrana. Takšno razlago ponuja nov znakovni sistem, ki je v uprizoritev vnesen ob nenadnem prihodu mladca z jajčasto glavo, ki prinese glasbo. Dotlej prazen, samo z brezglasnim klavirjem opremljen gledališki oder v »delovni« obleki (scenografke Sanje Jurca Avci), ki je v svoji »nevtralnosti« odprt za nalaganje pomenov, se prelevi v območje artificialnega. Ženske se pojavijo v srebrno sivih oklepni opravi Alana Hranitelja, da so kot pojoče premične skulpture. S teatralno shematiziranimi gibi jim dirigira Danijel Šest, one pa mehanično spremljajo veličastno predvajanje glasbenega posnetka z odpiranjem svojih nemih ust, vse vznese ne in z radostjo prežarjene. Šeligove ženske v Pipanovi režiji se očitno ne ukvarjajo več s tem, kaj je realna in kaj fingirana resničnost. V nasprotju z moškimi vejo, da očiščujoče odveze človeku ne more podeliti drugi, pa naj bo to angel ali demon. Pridela si jo lahko edino vsak posameznik sam. Doseči jo more sam v sebi, dotlej pa vztrajati v poiskusih, četudi simuliranih. Zato tudi praznina njihovega bivanja ni brezupna niti brezizhodna. Je samo prazen življenjski tek v svetu, ki ima luknjo v nebu in je brez dna.