

22. marec 2003

**Slovensko mladinsko gledališče: Brata Grimm –
*Sneguljčica***

Ko sem se pri blagajni Mladinskega predhodno pozanimala, ali je nova uprizoritev *Sneguljčice* predstava, primerna za otroke, so mi rekli, da za srednješolce ja, za kaj nižjega pa ne. Potem sem v najavi v Delu prebrala, da je režiser v pravljici bratov Grimm iskal predvsem mračne arhetipe in se torej pripravila na to, da bom v najnovejši Tauferjevi predstavi odkrila nekatere nove elemente te zgodbe, ki jo vsi (v grimmovski ali disneyjevski obliki) znamo bolj ali manj na pamet.

Toda uprizoritev *Sneguljčice* ni ne tič ne miš. Ni ne za odrasle ne za otroke, ni ne prava pravljica ne njena travestija. Glavni občutek, ki sem ga odnesla, je bilo spraševanje, ali ni to pravzaprav zelo na hitro zmašena predstava, ki naj bi zapolnila produkcijsko vrzel Mladinskega; in ki zelo površno upo(zlo)rablja glavne siceršnje zunanje estetske attribute Mladinskega, zaradi katerih so njihove predstave tako zlahka gostovalne in tako uspešne tudi v tujini.

Taufer je vso predstavo zgradil na dveh originalnih izumih, ki pa se zelo hitro iztrošita. Prvi je ta, da se *Sneguljčica* odigrava praktično brez besed (razen mačehe, ki govori v nekakšni madžarščini podobnem jeziku), namesto tega pa je podložena z glasbo (glasba je uporabljena eklektično in naj bi poudarjala atmosfero; največkrat se npr. ponovi Brahmsova 1. simfonija): slog igre je tako nekakšna mešanica ekspresivnosti nemega filma, sodobnega plesa in skoraj parodiranega baleta. Drugi izum pa je interpretacija sedmerice palčkov, ki so prvih deset minut, ko se pojavijo, zares fantastični. Taufer jih je oblikoval kot nekakšna čudaška brezspolna bitja, oblečena v drese kožnate barve, s poudarjeno zašiljenimi stopali in dlanmi ter različno ukrivljenimi rdečimi kapami. Vsak od palčkov je pri Tauferju individuum zase, vendar seveda ne tako priljudno

spsihologiziran kot pri Disneyju, ampak raje zgroteskiziran; hkrati pa deluje kot rutinsko brezoblična enota. Tauferjevi palčki nikakor niso prikupni bradati stari možicljji, ampak prej tiste tečne vrste škratov, ki v Grimmovih pravljicah kdaj tudi kaj čisto sebi v zabavo ušpičijo. Ta odklon od simpatije, ki nam jo sedmero palčkov sicer vzbuja, je najbolj razviden iz prizora, ko Sneguljčico prav nič nežno prisilijo, da jim začne gospodinjiti, če so že toliko prijazni, da ji dovolijo živeti pri sebi. Za palčke je Taufer iznašel tudi poseben način govorjenja (nekakšno nerazumljivo žlobudranje, ki v glavnem spominja na glasove iz risank) in stiliziranega gibanja, ki poudarja njihovo čudaško zaprtost v svoj svet.

Sneguljčica je tako precej neuravnotežena predstava. V segmentih, kjer samo sledi znani zgodbi (in teh je do pojava palčkov večina), je neinventivna, dolgovezna in dolgočasna. S palčki se sicer vzpostavi povsem nov, na trenutke sanjsko (ali bolje: morasto) fascinanten svet z nekaterimi zanimivimi nastavki in asociacijami, a tudi ta se prehitro izčrpa in postane predvidljiv. Tako ostane v spominu nekaj duhovitih (npr. prvi mimohod palčkov) ali celo ganljivih prizorov (ko palčki Sneguljčico končno sprejmejo za svojo in vsi skupaj zaspijo pod eno odejo), vse drugo pa je nedodelana in vsaj na videz povsem nereflektirana reprodukcija znane fabule, ki z nekaterimi elementi učinkuje skorajda smešno naivno (prizori z zrcalcem ali prihod Princa na koncu). Tak je tudi končni izkupiček igralskih doprinosov: ob konvencionalnih, pravzaprav klišejskih interpretacijah Sneguljčice (Janja Majzelj), Mačehe (Maruša Oblak Gelmeyer) in Princa (Sebastijan Cavazza) so palčki toliko bolj blesteli, zlasti Ivan Peternej, ob njem pa še Ivo Godnič, Pavle Ravnohrib, Sandi Pavlin, Dario Varga, Robert Prebil in Ravil Sultanov.

Končni seštevek teh mešanih vtisov pa da predstavo, ki je pravzaprav – nepotrebna.

3. april 2003

Prešernovo gledališče Kranj: *Rokgre – Blok*

(premiera 8. marec 2003)

Upriporitev besedila, ki je bilo lani med nominiranci za Grumovo nagrado, je letos začela Teden slovenske drame, kar je ena od dobrih potez tega festivala. In ne le to: gre namreč za besedilo, katerega geneza je pri nas pravzaprav velika redkost (na kar v gledališkem listu opozarja tudi dramaturg predstave Janez Vencelj), saj je bilo od umetniškega vodstva PDG Kranj naročeno posebej za to gledališče. To seveda ne pomeni le, da si umetniško vodstvo, ki besedilo naroči pri določenem avtorju, vsaj približno predstavlja, kaj si od njega obeta in kakšno naj bi bilo njegovo mesto znotraj repertoarja, ampak tudi na primer to, da naj bi avtor pri pisanju vsaj približno računal na igralski ansambel, ki je v tem gledališču na razpolago.

Vse to se *Bloku* pozna: besedilo je dejansko umerjeno prav na kranjske igralce, cilja pa na povprečno kranjsko občinstvo. Glede na to in pa glede na žanrsko usmeritev besedila – ki je podnaslovljeno kot komedija – bi torej pričakovali, da bo predstava prava uspešnica, nekaj takega, kot je bila odlična Tauferjeva *Županova Micka*, ki je doživela že več kot sto ponovitev. Pa očitno ni. Takrat, ko sem jo gledala – bila je prva ponovitev za izven – je v dvorani sedelo zelo malo gledalcev; ti so jo sicer zelo dobro spremljali, a očitno se pač ni razširil glas, da je to predstavo “treba videti”.

Kakšno je besedilo? Rokgre ga je po naročilu sestavil iz petih enodejank Čehova: *O škodljivosti tobaka*, *Snubača*, *Medveda*, *Tragika po sili* in *Svatbe*. Kot sam poudarja v nagovoru, se je do predloge vedel zelo različno; medtem ko je nekatere situacije skoraj dobesedno prepisal, je druge vzel le za osnovno izhodišče. Bistven doprinos oziroma intervencija avtorja je v tem, da je motive Čehova dosledno in izrazito posodobil ter jih postavil v zelo omejujoč socialni kontekst, hkrati pa jih nekako posplošil. *Blok* se namreč dogaja v enem od “kardeljevskih” socialističnih stanovanjskih naselij, v katerem v glavnem živijo nižji socialni sloji, v nekem ne točno definiranim sedanjiku – lahko pa bi se pravzaprav dogajal tudi pred 30 leti, še v časih Jugoslavije, saj je v njem poudarjenih kar nekaj takratnih ikon (Filter 57, tatarski biftek kot vrhunec kulinarike itd); morda pa hoče avtor prav s temi anahronizmi označiti temeljno nespremenljivost proletariata, ki je prisegal na iste stvari tako za časa blagega komunizma kot trdega kapitalizma ...

Bralcu – oziroma gledalcu – ki ne pozna dram Čehova, se lahko *Blok* sicer zdi dovolj enovita celota z lastno logiko in estetiko. Težava pa je v tem, da je avtor marsikatero elemente ob prenosu v sedanost preveč zbanaliziral in poenostavil. Besedilo s svojimi gagi, ki v glavnem temeljijo na ponavljanju abotnih replik, tako na trenutke spominja na slovenske humoristične umotvore najslabše sorte, ki se redno pojavljajo na naši televiziji. In glede na sestavljenost besedila večer pravzaprav mine tako, kot da bi spremljali pet epizod takšne nanizanke.

V prvi se nam predstavi hišnik bloka Milan Zakrajšek, ki služi kot povezovalc vseh dogodkov oziroma nekakšen narator: v duhovito melanholičnem uvodnem monologu predstavi sebe, svojo sicer gospodovalno, a v bistvu čisto ljubečo ženo Jožeto, ter njuno hčerko Marinko, ki se malo prerada družiti s fanti in ima zato za sabo že nekaj abortusov. Zato ni nič čudnega, da se v drugi epizodi Jožeta tako navduši, ko se kot snubec za ta prezgodaj odtrgani cvet nepričakovano pojavi trafikant Vito Traube, ki sicer ni ravno najboljša partija. Do komičnega zapleta pride, ko naj bi se ljubimca, ki sta sicer skupaj odraščala in se poznata do obisti, romantično zblížala, vendar se namesto tega divje spričkata (to je npr. ena šibkejših, premalo spretno izpeljanih točk besedila). Tretja epizoda uvede novi osebi, vdovo Hemo Žvajker, ki jo gre hišnik povabiti na ohcet, in zasebnika južnega rodu Etbina, ki pride k njej izterjevati dolg njenega pokojnega moža. Prizor se konča tako, da vdova, ki je za svojim nezvestim in ničvrednim možem točila bridke krokodilje solze, konča v objemu

novega ljubimca. V četrti epizodi pride k ženinu na obisk s kmetov njegov boter Ivan in mu razkrije svojo nesrečno usodo: ob frustraciji, ki jo vsak dan doživlja v službi, je doma žrtev ženine bolne ambicioznosti, saj je ta ustanovila pesniški krožek. Sprva je mislil kar končati svoje tragično življenje, a se mu potem v eni točki kratko malo zmeša.

Veliki finale je svatba, kjer se prvič združijo vsi junaki. Ohcet je seveda tipično groteskna: dogaja se nikjer drugje kot v kleti, pod cevmi kanalizacije. Vsi so bolj ali manj pijani in ponavljajo ene in iste replike. Vrhunec naj bi bil obisk poslanca/sekretarja/ministra, ki ga je obljubil pripeljati Etbin. V njegovi vlogi se zares pojavi klošar Sevlod Dizdarevič, ki je v enem od veznih prizorov tudi povedal svojo življenjsko zgodbo z obveznim socialnim in političnim naukom. Ob njegovem prihodu postaneta še bolj vidni sveta preproščina in beda naših junakov, ki so se pripravljene klanjati vsaki, pa naj bo še tako umišljeni veličini. Ohcet se nepričakovano konča z ropotom v ceveh – in kupom dreka, ki pade svatom na glavo.

Avtor nas zapusti v tej točki, ki bi sicer mirno lahko predstavljala izhodišče za nadaljnje epizode z vedno novimi junaki/sosedi. Besedilu ne nameravam očitati te specifične "epizodne" strukture, ki je zaradi tega sicer brez pravega loka napetosti; nasprotno, taka struktura ponuja celo možnost za dejansko nadaljevanje prigod stanovalcev tega bloka v naslednjih sezonah ... Nekakšno slovensko odrsko "Pozorišče u kući"? A problem vidim drugje: krstna uprizoritev besedila v režiji Matjaža Latina si namreč preveč prizadeva pod površinskimi humornimi toni iskati družbenokritične podtone in aktualistične poante. Posledica sicer je ta, da je predstava zelo gledljiva, na trenutke skoraj ganljiva in na trenutke še kar zabavna, vendar pa očitno nekako ne zaživi kot identifikacijska točka za kranjsko občinstvo. Tako besedilo, ki bi v enem od slovenskih komercialnih gledališč in s pol tako dobro in prizadevno igralsko ekipo gotovo nekaj sezon blestelo kot uspešnica, v profesionalni izvedbi PDG Kranj predstavlja skorajda strel v prazno.

Kajti igralska ekipa je res dobra: v prvi vrsti spet Rok Vihar v briljantni epizodi z jokavim botrom Ivanom; pa Vesna Jevnikar kot stvarna, prostaška in prav nič romantična hišnica Jožeta; Vesna Slapar kot njena prezigodaj zrela, hkrati pa še vedno povsem naivna in tipično z dolgočasna hči Marinka; Gaber K. Terseglav kot mačoidni južnjaški mafijec Etbin; Tine Oman kot dobrodušni in v usodo copatarskega moža vdani hišnik Milan Zakrajšek; Peter Musevski, ki ga je kot ženina nekajkrat zaneslo v skoraj zaresno, v resnici pa duhovito parodirano "čehovljansko" sentimentalnost; ter Darja Reichman kot pod tragično zunanostjo še kako radoživa vdova Hema in Pavel Rakovec kot prostodušni klošar/minister.

Vse igralske nianse so zagotovo tudi zasluga zanesljive režiserske roke Matjaža Latina. A v celoti gledano bi lahko skoraj rekli "ljubezni trud zaman": namesto da bi besedilo uprizoril tako, kot v osnovi je – precej plehka komedija z nekaj posiljenimi gagi in nekaj posiljenimi družbenokritičnimi prebliski – se je trudil v njem odkriti nekaj več. Tako je predstava sicer nedvomno boljša, a očitno dosti manj uspešna. Kar je svojevrsten, a nikakor ne neznan paradoks.

4. april 2003

Slovensko ljudsko gledališče Celje: William Shakespeare – *Troilus in Kresida*
(gostovanje v SNG Drama Ljubljana; premiera 10. januarja 2003)

Da se je režiser Dušan Jovanović po zadnjih dveh velikih režijah v ljubljanski Drami, Novakovi *Kasandri* in Shakespearjevih *Romeu in Juliji* odločil za Shakespearjevo dramo *Troilus in Kresida*, je pravzaprav zelo logično, saj lahko v tem delu zasledimo spoj motivov iz obeh prejšnjih: lik Kasandre in s tem celotno ozadje nesmiselne Trojanske vojne iz prve ter zgodbo o nesrečni usodi dveh mladih zaljubljenecv iz druge.

Troilus in Kresida sodi med manj znana in najmanj uprizarjana Shakespearjeva dela – najbrž po pravici. Gre za hibridno besedilo s precej slabo izpeljano osnovno zgodbo – ljubezenska zgodba je zasnovana izrazito fragmentarno in psihološko sporno – številnimi nepotrebni zastranitvami in kopico grobo skiciranih stranskih likov. Vprašljiva in nejasna je tudi njegova žanrska definiranost: ali besedilo uvrstiti med komedije ali tragedije, je marsikateremu shakespeareologu do zdaj baje predstavljalo velike težave. Dejansko ne gre ne za eno ne za drugo, ampak za nekakšno parodijo na Homerjeve junake, ki pa je seveda prikrito merila tudi na Shakespearjeve sodobnike. V *Troilu in Kresidi* ni pravzaprav niti enega pozitivnega junaka, s katerim bi se lahko identificirali in na njegovo usodo stavili svoje upe in pričakovanja: kot da nas hoče Shakespeare sistematično spraviti ob vse iluzije – tako glede romantične ljubezni in zvestobe kot glede junaškega bojevanja za pravično stvar. Ljubezen se ob prvi preizkušnji prelevi v pragmatično izdajstvo, junaštvo pa je naslikano kot prazno pozerstvo, spodžgano z najbolj pritlehnimi vzgibi.

Jovanović je pri uprizoritvi uporabil nekatere estetske prijeme, ki jih lahko opazimo kar v nekaj njegovih režijah: malo hipersteteziranosti iz *Cyranoja de Bergeraca* in *Kasandre*, malo čiste poezije iz *Romea in Julije* ... Ob precej doslednih črtah, ki so fabulo kolikor je mogoče zgostile, je rezultat še kar napeta predstava, ki se ne izgublja preveč v dolgovoznih stranpoteh, ampak se osredotoča na jasno razpostavljanje silnic. Jovanoviću je pri tem v veliko pomoč nenavadno verzatilna scenografija (Jasna Vastl), ki z množico v tla zapičenih kopij predstavlja idealno priložnost za efektne prehode med posameznimi prizori, hkrati pa daje igralcem možnosti za duhovite mizanscenske rešitve. Če se nam sprva zdi, da se bomo morda teh stiliziranih kopij, topotanja z nogami in modernih glasbenih poant (Drago Ivanuša) kmalu naveličali, jih sčasoma sprejememo kot bizarni, a konsekventni trojanski modus vivendi – skupaj z izrazito in učinkovito likovno podobo (kostumografka Bianka Ursulov), ki pa jo poznamo že iz *Kasandre*.

Poleg skopo odmerjenih ljubezenskih prizorov med naslovnima junakoma se tako pred našimi očmi odvija neskrupulozna parada nič kaj vzvišenih trojanskih in grških junakov, ki jih počasi spoznavamo v vsej njihovi duhovni majhnosti in bedi. In skozi vse to začne počasi pronicati misel, ki postaja proti

koncu vedno jasnejša: kako nesmiselno je izgubljanje življenj za katerikoli "causus". Ta poanta v končni sekvenci le prepreči, da bi predstava ostala na ravni "vaje v slogu", čemur se sicer kaj nekajkrat nevarno približa.

Z vztrajanjem pri oblikovanju jasne in čiste misli ter potenciranjem glavnih značajskih potez vseh likov je Jovanoviću uspelo iz celjskega ansambla potegniti največ, kar se da. Najbolj ostajajo v spominu liki, ki so sicer tudi pri Shakespearju izrisani najbolj plastično: v prvi vrsti Miha Nemeč kot umirjeni trojanski junak Hektor, ki je s svojim tehtnim rezoniranjem edini skoraj v celoti pozitiven lik, njemu nasproti pa imenitno nastopaški Mario Šelih kot plehki Ahil. Okoli njiju plejada Trojancev – Igor Sancin kot nebogljeni kralj Priam, ki ni več sposoben odločati o pomembnih stvareh; Rastko Krošl kot oholi in egocentrični Paris, Miro Podjed kot naivno zvodniški Pandarus – in Grkov – Tarek Rashid kot butasti Ajaks, Stane Potisk kot prazno rezonerski Odisej, Drago Kastelic kot starčevsko nadležni Nestor in Renato Jenček kot sluzasti Ahilov ljubimec Patroklos; če omenim samo nekatere. V duetu obeh ljubimcev je bila Manca Ogorevc v svoji najprej spretno prikriti, potem nesramežljivo odkriti in na koncu od lastne nenačelnosti poteptani prvi ljubezni precej izrazitejša kot David Čeh v vlogi Troila. Nekoliko nejasna ostaja "norčevska" vloga Terzita (v sicer zavzeti interpretaciji Damjana Trbovca), ki služi v glavnem le za dodatno norčevanje iz grških junakov.

Predstava vsebuje nekaj momentov, ki so v svoji čustveni jasnosti in odkritosti prav pretresljivi. Tako je npr. prvo pravo ljubezensko srečanje med Troilom in Kresido, ki prinaša tudi zelo posrečeno napol skoreografirano (koreograf Deneš Döbrei) mizanscensko rešitev, ko ljubimca poplesujeta med zapičenimi kopji. Tak je tudi prizor uboja glavnega trojanskega junaka Hektorja: ko po bitki ves utrujen odvrže bojno opremo, se mu pri počitku navidezno pridruži grški pendant Ahil, potem pa ga zahrbtno ubije. Tovrstni prizori z intenzivnim emocionalnim nabojem pomenijo tudi dobrodošel predah od ponavljajočih se vojaških ritmov, a jih je premalo, da bi dovolj začinili sicer že kar utrujajoče enolično podobo predstave. To daje misliti, da je bil Jovanović pri zgoščevanju besedila morda še premalo radikalen. Končni vtis – o absurdnosti vojne – bi se najbrž še jasneje izoblikoval, če bi bilo menjavanje liričnih in grobih vojaških atmosfer še bolj dosledno.

9. april 2003

Mestno gledališče ljubljansko: Reko Lundán – *Vedno se kdo izgubi*
(premiera 3. april 2003)

Mestno gledališče ljubljansko je tudi letos prvo izpolnilo vse svoje repertoarne obveznosti in že na začetku aprila pripravilo zadnjo premiero v tej sezoni. Tako mi tudi prvo ponuja možnost, da se na hitro ozrem na dosežke celotne sezone in zberem vse vtise. In ena od prvih ugotovitev je: če ne bi bilo

te – zadnje – predstave, bi bil celoten vtis precej slabši. Tako pa predstavlja *Vedno se kdo izgubi* enega od dveh oziroma treh (če štejem še Malo sceno) vrhuncev sezone.

Sodobno finsko besedilo avtorja mlajše generacije je nedvomno prijetno presenečenje. V gledališkem listu lahko preberemo, da je na Finskem že leta 1998, ko je bilo prvič uprizorjeno, postal uspešnica, in to je pravzaprav povsem logično, saj na prvi pogled vsebuje vse tisto, kar jamči uspeh: privlačno zgodbo, plastične junake, nenehno in subtilno prepletanje komičnega in tragičnega, dober in naraven dialog, pod vsem tem pa se skrivajo tudi komaj zaznavne družbene osti ter (zadnje čase) nepogrešljivi etnopridih. Lundán je za svojo igro uporabil zanimivo tehniko, katere končni učinek spominja na dramatizacijo; ob spremljanju usode družine Rinne dobimo občutek, da gre za v gledališčenje dosti bolj obširne snovi.

Okvir zgodbe je preprost: na začetku igre se zapita in zapuščena Hanna Rinne znajde v bolnišnici, kjer okreva po možganski kapi. Ob tem je začasno izgubila spomin, tako da svoja že odrasla otroka, hčerko Liiso in sina Akija, nenehno zamenjuje za svoja starša. Ob njeni bolniški postelji se potem pred njenimi zdaj bistrimi zdaj od bolezni zamegljenimi očmi polagoma odvija zgodba njenega življenja. Lundán je pri tem nenehno in na prvi pogled zapletenem prelivanju dogodkov iz sedanosti v utrinke iz retrospektive in nazaj zelo spreten ter suveren: celotna igra je pravzaprav parafraza enega od motivov, ki jih vzpostavi takoj na začetku, namreč ene od finskih nacionalnih "posebnosti" – teka za orientacijo. Kakor so finski otroci prisiljeni tekati po gozdu in iskati cilje, tako so gledalci prisiljeni slediti avtorjevim markacijam in dogodkom poiskati ustrezno časovno in krajevno umestitev; tako tudi junaki iščejo svojo pot v življenju, na kateri se pač "vedno kdo izgubi".

Hanninim spominom sledimo vse od njenega vaškega otroštva, ki je bilo zaznamovano s prezgodnjo materino smrtjo; sledi doba zorenja in verjetno tudi prezgodnje, a usodne zaljubljenosti v lenega Ripa; ko zanosi, sledi poroka in selitev v mesto, ki premalo zršlo Hanno prevzame s svojimi za njene neizkušene oči neomejenimi možnostmi. Tudi rojstvo otrok, dvojčkov Akija in Liise, je ne zresni in tako se čez nekaj let zgodi nepričakovan preobrat: Hanna začasno zapusti družino, da bi šla študirat, Ripa pa se naenkrat iz navidez povsem neodgovornega luftarja spremeni v skrbnega in po svojih najboljših močeh odgovornega očeta. Hannine obljube, da se bo vrnila čez eno leto, se izkažejo za lažne, tako da Ripa tudi formalno dobi skrbništvo nad nesrečnima otrokoma. Edina vez med njo in otrokoma so razglednice, ki jima jih redno pošilja, in telefonski pogovori, ki pa postajajo vedno bolj formalni in odtujeni. Ko Liisa in Aki prideta v obdobje odraščanja, jo lahko tudi sama kdaj obiščeta v mestu, a takrat je njena usoda več ali manj zapečatenata: vedno bolj se zapija, ni sposobna oziroma ne more najti stalne službe, finančno je odvisna od otroškega dodatka, ki ji ga skrbna Liisa vdano pošilja, namesto da bi ga

uporabila zase in za Akija. Na tej točki pride do resnega razkola med bratom in sestro: medtem ko Liisa prevzame skrb za Hanno, se ji Aki nekako odreče: ne more gledati njenega razkroja in jo neha obiskovati.

Vsi ti dogodki iz preteklosti so prikazani v tridesetih prizorih, ki se prepletajo z dogodki iz sedanjosti v bolnišnici. Razkol med Akijem in Liiso, po katerem sta pravzaprav šla vsak po svoji poti, je tista točka, ki jo morata razčistiti v sedanjosti, če nočeta, da bi se vedno bolj odtujevala. V zadnjem prizoru pride tako do nekakšnega "očiščenja": brat in sestra si zmečeta v obraz vse očitke, ki sta jih zadrževala zadnjih osemnajst let. Skozi vse njune nesporazume pa proseva zaznamovanost zaradi neurejenega otroštva: čeprav si je Aki ustvaril družino in očitno živi povprečno urejeno življenje, si nenehno prizadeva le, da bi njegovi otroci imeli boljše otroštvo "Tud zame je bla mora. Grozna mora. Sam to sem si želu, de me ne blo sram, prsilu sem se, de sem jo jemal kot osebo, ki ni povezana z mano." Za Liiso pa je propadel zakon brez otrok, saj prizna, da si jih ne upa imeti: "Jaz sem bla tista, ki je morala vse nardit. Klicala sem jo in ji pisarila. Dnar od otroških doklad sem ji dajala in pol od počitniške prakse. Vlačla sem jo na stranišče in pospravljala njen svinjak."

Hanna vse to sliši: a v trenutku, ko bi morala končno dojeti, kako globoke travme je zapustilo njeno nepremišljeno in neodgovorno obnašanje, ko bi morala svojima otrokoma priznati krivdo, se raje zateče nazaj v bolezen in knjiga njenih spominov se (za vedno?) zapre.

Toda čeprav je konec le delno odrešujoč, saj se odnos med materjo in otrokoma ne razčisti, in čeprav je osnovna zgodba pravzaprav žalostna, se v celotni igri vseeno skriva nekaj primarni življenjski optimizem, ki nam govori, da je treba življenje pač vzeti takšno, kakršno je, s svetlimi in temnimi trenutki vred. Značilno in pomembno je, da Lundán nikakor ne moralizira, nikogar od svojih junakov neposredno ne obsoja, niti se na nikogaršnjo stran ne postavi zelo izrazito. Morda je to posledica dejstva, da vse skupaj pravzaprav spremljamo skozi optiko otroških oči oziroma tistih, ki odraščajo: najprej skozi oči male Hanne, potem skozi oči njenih dveh otrok in tako je naš vpogled v dogajanje nekako otroško neobremenjen, naiven in odprt. Tako tudi kot gledalci nekako ne znamo prav obsojati, ampak občutimo le prvinska čustva – zgroženost, prevzetost, žalost, veselje. Vzporedno z osrednjo zgodbo o Hannini usódi imamo sicer nenehno pred očmi tudi drugo možnost, drugo pot, ki jo lahko na orientacijskem teku po življenju človek ubere: to pot izbere Hannin brat Tuomo, ki s samodisciplino in načrtnim odrekanjem danes za boljši jutri predstavlja alternativo Hanninemu pasivnemu prepuščanju trenutku. Vendar je Lundán dovolj spreten, da Tuomovih načel ne vsiljuje kot tiste prave odrešilne možnosti, ampak jih le suho in objektivno beleži.

Za Lundánovo besedilo je značilna svojevrstna poetičnost, ki jo najde v najbolj klišejskih prizorih (npr. prvi ljubezenski prizor med Hanno in Ripo) pa tudi v čisto vsakdanjih situacijah (npr. paralele med Hanninim in Liisinim

odnosom do mame). Besedilo je sicer precej močnejše v prvem delu, ko nas nepričakovano in silovito potegne za sabo v ta vrtinec preteklih dogodkov; drugi pomeni – ko ga beremo – le še ponavljanje te forme in postane v nekaterih elementih in motivih celo redundantno.

Tega se je očitno zavedal tudi režiser Zvone Šedlbauer, ki je v drugem delu naredil nekaj nujno potrebnih rezov. Sicer pa je poskrbel za izredno gladko, razgibano in barvito režijo, ki je izhajala iz dveh temeljnih postavk: prva je plastičen in tekoč prikaz precej zapletene fabule, druga je natančno in pretanjeno razumevanje psihologije vseh likov. Tovrstna besedila (podobno kot lani Kripl z Innishmanna) očitno "ležijo" tudi igralskemu ansamblu Mestnega gledališča ljubljanskega, saj so vsi po vrsti ustvarili imenitne vloge. Ljerka Belak je odlična kot Hanna, ki v sedanosti nenehno niha med bolezensko zameglenostjo duha in prebliski lucidnosti; še posebej pretresljiva pa je v trenutkih, ko se vrača v preteklost in živo spremlja dogajanje znotraj svojih spominov. Primerno frfrasto in neugnano radoživo je Hanno v mladosti upodobila Tanja Dimitrievska, medtem ko je Jožef Ropoša kot njen Ripa natančno in z drobnimi detajli prikazal transformacijo iz uživaškega fičfiriča v odgovornega družinskega očeta. Aki in Liisa sta bila Uroš Smolej in Mojca Funkl, enako intenzivna in zniansirana v obdobju otroštva kot v prizorih, kjer razčiščujeta medsebojni odnos in odnos do mame. Milan Štefe in Karin Komljanec sta kot Tuomo in Hannina prijateljica (pozneje njegova žena) predstavljala dovolj nevsiljiv, a primeren pendant Hanni in Ripi. Povsem zgrešena pa se mi je zdela Karin Komljanec v vlogi učiteljice in Ripove nove žene: ni mi jasno, zakaj je Šedlbauer oba lika postavil tako zelo pretirano in groteskno, saj je to povsem nepotrebno in skoraj iz drugega vica. Sploh bi se mogoče dalo besedilo v drugem delu še nekoliko bolj skržiti, saj prav prizori iz šole najbrž vsebujejo preveč finskega kolorita, da bi pri nas povsem zaživel.

Nenehno prelivanje iz sedanosti v preteklost, hkratna navzočnost več časovnih izsekov na odru, preskakovanje iz tragičnega v komično – vse to daje predstavi izrazit ritem, ki gledalca ne pusti neprizadetega. Edini moteči element v predstavi je scenografija (Janja Korun), ki je bila pravzaprav nepotrebna; tovrstno besedilo skoraj kliče po tem, da bi bilo uprizorjeno na praznem odru, saj bi to še poudarilo princip "gledališča v gledališču", ki ga predstavlja Hannino spominjanje.

Svet, ki ga je na podlagi Lundánovega zemljevida ustvaril Šedlbauer, se gledalcev vsekakor dotakne, saj na svež način spregovori o nekaterih bistvenih odnosih v življenju slehernika: vsakdo v kateri od opisanih situacij lahko najde vzporednice s svojimi spomini ali z izkušnjami svojih bližnjih. *Vedno se kdo izgubi* je torej predstava, ki je idealna za Mestno gledališče ljubljansko in ki tako njegovemu igralskemu ansamblu kot njegovemu občinstvu daje kar največ.

12. april 2003

SNG Drama Ljubljana/Mala drama: Jon Fosse – *Noč poje pesmi svoje*

Čeprav se zavedam, da je tale primerjava povsem neprimerna, se mi vseeno sama od sebe premočno vsiljuje, da bi jo lahko kar zavrgla: namreč primerjava med obema sodobnima "skandinavskima" besediloma, ki sta v razmaku enega tedna doživeli premiero, eno v Mestnem gledališču ljubljanskem, drugo v Mali drami. Namesto da bi po vsej sili iskala skupne lastnosti, je na prvi pogled več kot očitno prav to, kako zelo sta besedili med sabo različni – pa vendar vsaj v nekaj elementih tudi podobni. Pri obeh gre namreč za realističen prikaz življenja – realističen v smislu odsotnosti vsakršnega poskusa olepševanja, medtem ko se bistveno razlikujeta po slogu: tam, kjer Finec Lundán slika življenje z vsemi barvami ter v vsej njegovi živopisnosti in raznolikosti ter z različnimi možnostmi, ki jih ponuja, je svet Norvežana Fosseja njegovo nasprotje: siv, monoton, z jasno začrtano potjo brez izhoda in brez alternativ. Oba pa se ukvarjata s problematiko življenja v osnovni celici: družini.

Jon Fosse je, kakor lahko beremo v gledališkem listu, po velikem predhodniku Ibsnu prvi Norvežan, ki mu je uspel večji prodor na tuje gledališke odre. Najprej pesnik in romanopisec v značilnem slogu tako imenovanega "stoka zavesti" se drami izraziteje posveča šele zadnje desetletje in si je v tem času ustvaril ugled dramatika s svojevrstnim, izrazito minimalističnim slogom. Ta od daleč nekoliko spominja na pisavo Thomasa Bernharda (brez ločil, z lomljenimi vrsticami, ki od igralcev zahtevajo poseben ritem in način govorenja, in z zelo omejenim izborom besed ter skoraj obrednim ponavljanjem določenih besednih zvez), prav tako dejstvo, da so vse njegove igre do zdaj pravzaprav ena in ista drama, le variacije na eno in isto temo. Toda kjer je Bernhard oster in neusmiljeno družbenokritičen, se Fosse zadovoljuje le z neusmiljenim razkrinkavanjem izpraznjenosti medčloveških odnosov brez bolj razvidne družbene določenosti in konteksta.

Situacija v *Noč poje pesmi svoje* je skrčena na minimum; štirje prizori se zgodijo v eni sobi v teku enega popoldneva, večera, noči in zgodnjega jutra. Mlad moški, neuspešen pisatelj, se zapira sam vase, cele dneve preždi doma, boji se ljudi, boji se stika z zunanjim svetom. Mlada ženska, nesrečna zaradi njune izoliranosti, si želi normalnega življenja, v družbi, v stiku s svetom, v stiku z drugimi ljudmi. Njegova starša, ki prideta prvič pogledat svojega vnuka, nebogljen in negotov v odnosu do sina in snahe, iščeta zunanje izgovore, da bi prikrila normalno potrebo staršev po bližini in iskrenem stiku z otroki. Vsi ti odnosi, ki jih počasi razbiramo skozi gosto plast povsem izpraznjenih vsakdanjih fraz in dialogov, ki ne vodijo nikamor, in brezizhodnost položaja, se zgostijo tik pred koncem z razkritjem, da so bojazen in sumi Mladega moškega upravičeni. Izkáže se namreč, da si je Mlada ženska že poiskala pot iz te ujetosti in da odhaja k svojemu ljubimcu Basteju. Baste je pravo nasprotje Mladega moškega: če je prvi popolnoma pasiven, je drugi ves

za akcijo, saj hoče Mlado žensko takoj odpeljati stran, k sebi; če prvi ne zna govoriti o svojih čustvih, jih drugi jasno izraža. A ko se Mlada ženska znajde pred tem usodnim korakom, začne omahovati in ga prelagati na pozneje. V trenutku, ko se iz sosednjega prostora sliši pok pištole in slutimo, da se je Mladi moški ustrelil, ona Basteju prizna, da ga nima dovolj rada. Konec – čeprav pušča vrata z njeno zadnjo repliko, ko steče za Bastejem, vsaj nekoliko priškrnjena – torej ne reši ničesar.

Zminimaliziranost dialoga, ki ima zaradi odsotnosti pravega stika in razumevanja med govorečimi marsikdaj značaj monologa, je prignana do skrajnosti in se iz realizma močno nagiba k absurdu; pa vendar so posamezni izsečki tega izpraznjenega govora močno prepoznavni iz našega vsakodnevnega življenja. Če naj bi bilo to izrazito tudi v uprizoritvi, potem bi morali liki svoje replike izgovarjati kot običajne, vsakodnevne sentence, s povsem običajno, vsakodnevno intonacijo in z običajno, vsakodnevno naravnostjo.

Toda islandski režiser Hallmar Sigurdsson se je odločil drugače: naslonil se je prav na tiste elemente v besedilu, pri katerih je čutiti najmočnejši odklon od realizma; pri interpretaciji likov, situacij in dialoga pa je preveč očitno poudarjal njihove skrite podtone, s čimer je postal celoten slog predstave nekako pleonastičen. Če bi gledali na odru "normalne" ljudi, s katerimi bi se lahko identificirali, bi bila grozljiva jalovost njihovih poskusov komuniciranja dosti izrazitejša. Tako pa so zaradi stiliziranega načina igre, ki je najbolj opazen med obiskom staršev, liki toliko odmaknjeni od realnosti, da jih gledalci opazujejo kot njim preveč oddaljene individuume, da bi se jih njihova usoda lahko dotaknila. S to nepotrebno pezantnostjo sta bila manj obremenjena – seveda tudi zaradi narave lika – Maša Derganc kot nesrečna in hkrati negotova Mlada ženska in Zvone Hribar kot stvarni Baste; lik Mladega moškega v sicer zavzeti interpretaciji Borisa Mihalja pa je bil – očitno zaradi režijskega koncepta – nedosleden in v svojih izbruhih tudi neekonomičen. Podobno sta Marko Okorn in Alenka Vipotnik kot njegova starša izzvenela skoraj skrivnostno – namesto da bi nerodnost v konverzaciji občinstvo dojelo kot znak amputirane komunikacije, je tovrsten slog igre pošiljal napačne in dvoumne znake. Režiser Sigurdsson pa je bil pri tem stiliziranju tudi nedosleden: zvoke dojenčkovega joka ali zvonca na vratih je npr. označeval poseben glasben akcent, medtem ko je bil pok iz pištole pravi ...

Celotni vtis predstave je torej dosti preveč hermetičen, samozadosten in v tej samozadostnosti pravzaprav larpurlartističen.