



VINKO MÖDERNDORFER

Z Lorco pod pazduho po newyorških ulicah in gledališčih, 4

10. oktober – 29. november

REALIZEM

Ameriška umetnost je zapisana realizmu. Izšla je iz realnega, še več, krvavo realnega življenja, zato je povsem razumljivo, da je realizem nekakšen ameriški način mišljenja. Tudi v upodabljaljivosti umetnosti je ameriška umetnost zanimiva prav na tem področju. Njihovo slikarstvo, predvsem osemnajstega in devetnajstega stoletja, je vezano na evropsko tradicijo, pravzaprav jo peščica ameriških slikarjev zgolj ponavlja z drugačnimi, ponavadi družinskimi, krajinarskimi motivi. Ameriška kultura je bila vseskozi odmaknjena od evropskega krščanstva. Amerika je dežela mnogih religij, ki so prisiljene strpno živeti druga ob drugi, nobena ne prevladuje nad ostalimi in najbrž prav zato posamezni religijski motivi niso dobili izrazitega mesta v njihovi upodabljaljivosti umetnosti. S tem pa je slikarstvo izgubilo metafizičen, transcendenten naboj, ki ga v sebi nosijo religiozni motivi. Ameriška upodabljaljiva umetnost dvajsetega stoletja je bila prav tako vezana na nekakšen realizem. *Pop art* kot najbolj ameriška umetnost je pravzaprav najbolj banalen realen motiv

(konzerva paradižnikove juhe, steklenica Coca cole ...), povzdignjen v metaforo. Vse ostale umetniške smeri, ki so oblikovale likovno podobo dvajsetega stoletja, so sicer ameriški umetniki upoštevali in celo razvijali, vendar ne na prepričljiv način; ameriški nadrealizem, ki v Whitney Museum of American Art zavzema kar precejšen del razstavnega prostora, je na primer le blede senca evropskega nadrealizma. Pravzaprav površinski posnetek te likovne smeri. Podobno je z ostalimi smermi, ki so jih ameriški umetniki posnemali, vendar zelo kratek čas in površinsko. Najbolj izraziti in samosvoji so, po mojem mnenju, ameriški slikarji še vedno v tistih smereh, ki izhajajo iz realizma, celo iz fotografskega realizma, prenesenega na platno. Tudi področje realističnega slikarstva, ki pa je seveda drugačno kot v Evropi, je najbolj obširno in je vezano na socialne motive, kar je normalno, saj je bila Amerika v času realizma najbolj proletarska dežela na svetu. V formalni tehniki slikanja so ameriški realisti sicer bolj površni, na njihovih slikah ni tiste slikarske preciznosti, ki odlikuje evropske realiste. Slikar George Bellows¹ je izrazit primer takega realizma. Njegove slike imajo izrazito socialno noto. Slika prizore iz predmestij, boksarskih tekem, zavetišč, tovarn, železniških čakalnic ... V prikazovanju je surov in realističen. Je slikar, kakršnega ne bi mogla roditi Evropa. Drugi zelo tipičen ameriški slikar je danes izjemno cenjeni Edward Hopper.² V slikarski tehniki realizma prikazuje tipičen ameriški svet in ljudi. Ljudje, ki jih slika, so izgubljeni v praznih sobah v kasnih popoldnevih, postavljeni v prazne pokrajine, ali pa so osamljeni sredi pročelij mestnih hiš. Hopper je s temi motivi, ki izhajajo iz realizma, dosegel prav posebno poetičnost. Spregovoril je o Ameriki na ameriški način. V resnici je ameriška upodabljaljoča umetnost najbolj ameriška, najbolj prepričljiva prav v tistih umetniških smereh, ki izhajajo iz realnega občutja sveta. Ker pa je Amerika velika, ima tudi zelo veliko in raznoliko kulturo. Abstraktni ekspresionizem na primer, ki ga inspirira barva in naključje kot ustvarjalni postopek, saj z naključnim prelivanjem barv nastajajo nove oblike in odtenki, je najbolj abstraktna likovna smer, ki je porojena prav v Ameriki, pa vendar nam, ko se sprehajamo skozi ameriške galerije, najbolj avtentičen izraz ameriške umetnosti kažejo tiste umetniške smeri, ki izhajajo iz realizma, iz preoblikovane, na likovni način komentirane realnosti. V tem smislu je pravzaprav pop art najbolj avtohtona in najbolj prepričljiva ameriška pogruntavščina. Pri tem seveda ne mislim samo na Andyja Warhola³ in druge ameriške popartovce, temveč tudi na Roya Lichensteina, ki je v umetnost povzdignil elemente stripa. Strip in film, oba izhajajoča iz realizma, pa sta poleg obdobja ameriškega slikarskega realizma in pop arta najbolj avtohtoni in prepričljivi smeri ameriške upodabljaljoče umetnosti.

Podobno je tudi v ameriški dramatik in gledališču. Lahko rečemo, da je realizem osnova ameriške dramatike: realna situacija, občutek za realističen

¹ Georges Bellows (1882 – 1925)

² Edward Hooper (1882 – 1967)

³ Andy Warhol

dialog in psihologijo, ki izhaja iz realnih motivov življenja. Ni naključje, da so ameriški gledališčniki tako z navdušenjem sprejeli igralsko metodo Stanislavskega in jo razvili bolj, kot si je kdaj želel sam Stanislavski. Na tej igralski metodi, ki izhaja iz realnih, realističnih čustvenih doživetij, sloni ameriško gledališče. Ne samo igralska umetnost, temveč tudi dramatika. Bistvo ameriške igralske metode je fiksacija realnih občutij iz življenja. Strasberg je razvil prav posebno metodo, ki temelji na treningu občutkov. Poenostavljeno povedano je ta trening tak, da lahko igralec vedno, v vsaki dramski situaciji, ki zahteva posebno čustveno stanje (na primer pretresenost ob nenadni smrti prijatelja), izrazi to čustvo s spominom na podobno čustvo, ki ga je igralec doživel v svojem življenju. To je pravzaprav metoda analize doživljanja in so jo ameriški igralci razvili do popolnosti kot nihče drug na svetu. Seveda pa ta analiza temelji na realizmu, na realističnih situacijah in odnosih. Zato je ameriška dramatika v resnici realistična.

Na ameriških odrih zelo pogosto srečamo prizorišča, ki so realistična, še več, naturalistična. Ki posnemajo realne prostore, so njihova natančna odslikava. V Evropi smo tako gledališče takoj preimenovali v gledališki stil: hiperrealizem, naturalizem, pri njih pa je to povsem običajen postopek gledališke predstave. Tudi v predstavah, ki zahtevajo veliko prizorišč in njihovo hitro menjavo, so ameriški scenografi kar se le da realistični. Na tak način razmišljajo. Gledališki prostor zanje nikoli ni abstrakten prostor; scenografija ima vedno konkretno in realistično ozadje oziroma asociacijo. Prostor je namreč tudi odslikava psihologije ljudi, ki v njem živijo, ali pa zgodbe, ki se bo v njem dogajala. Kot da ameriški oblikovalci scenskega prostora ne bi verjeli, da se da zgodba povedati tudi v praznem prostoru in da lahko igralec izrazi svojo osebnost tudi brez zunanjih pripomočkov. Seveda pa tako razmišljanje izhaja iz ameriškega načina življenja in seveda predvsem iz igralske šole. Igralec razvija svoj lik iz drobcev doživljanja, ki izhajajo iz določene realne situacije. Čim bolj realna je, lažje in bolj prepričljivo bo v njej deloval. Oseba, ki je pravkar prišla z rekreacijskega teka, se bo najprej ohladila, se med dialogom s partnerjem še malo razgibavala, potem si bo šla umiti roke, pa na stranišče, potem bo sedla, razvezala vezalke na športnih copatih in tako dalje in tako dalje; niz takih logičnih situacij omogoča igralcu neverjetno naravnost. Seveda so situacije lahko tudi drugačne. Če oseba, ki se je ravnokar vrnila z rekreacijskega teka po Centralnem parku, nenadoma izve, da ji je umrl brat, ne bo več pomislila, da bi si šla umiti roke, da bi se še malo razgibavala ... Čustvena situacija, ki je močnejša, bo prevladala, vendar bo nekje v ozadju še vedno ostal ves postopek, ki bi ga oseba naredila, če ne bi bilo nepredvidene informacije o bratovi smrti. Vendar si bo šla oseba slej ko prej tudi v tem stanju umiti roke, slej ko prej se bo stuširala, razvezala vezalke ... Realno življenje teče naprej.

Ameriški igralci delujejo neverjetno prepričljivo, in to zato, ker nenehno igrajo realne situacije. Vedno upoštevajo realno okolje. Nekdo potrka sredi noči, nekdo mu odpre. Tisti, ki je odprl, je utrujen, rad bi se čimprej znebil

nočnega obiskovalca, vendar ne bi bil rad nesramen. V dialogu med obema se gledalcem razkrivajo mnoge reči, vendar osnovna situacija – noč, nekdo je utrujen, drugi poln adrenalina – je neprestano v igralskem ozadju, ta situacija je hkrati tudi atmosfera in ves prizor žene naprej. Igralci razmišljajo realno, svoje vloge gradijo iz konkretnih občutij, ki jih izbrskajo iz besedila. Tudi ameriški sodobni dramatik⁴ razmišljajo v okviru realnih situacij. Ne izhajajo iz poetičnosti jezika, iz dialoga, niti ne iz psihologije, temveč iz situacije, ki potem pogojuje jezik in psihologijo. Najprej se zgodi nesreča, nekdo zdrsne s ceste, ko leži v bolnici, pride na dan njegovo dvojno življenje.⁵ Žena dobi pismo, v katerem piše, da ima njen mož kozo za ljubico, da je sodomit.⁶ Mama naredi samomor, otroci se zberejo na sedmini, na sedmino pa pride tudi nekdo, ki ga nihče ne pozna, in zgodba se začne.⁷ To so samo nekatere zgodbe, ki jih danes igrajo ameriška gledališča. Vendar ne gre samo za zgodbe. Gre tudi za način ugledališčenja teh zgodb. Vse se dogajajo v realističnih prostorih, v tako imenovani realistični scenografiji. Še več, v prostorih, ki so prej podobni filmski scenografiji, tako zaresni so. V njih se zgodbe odvijajo v normalnih, realističnih opravkih. Protagonisti listajo knjige na policah, hodijo na stranišče, prižigajo in ugašajo luči, jedo, pomivajo posodo ... Vse to daje besedilom neverjetno verjetnost, igralski igri pa avtentičnost. V slovenskem gledališču tako realistično obravnavanje scenskega prostora redko srečamo; tudi v besedilih, kjer bi bilo to možno ali pa celo nujno, se raje naslonimo na čistost prostora in na popularen, vendar demagoški rek *manj je več*. Nagnjeni smo k okrajšavam, selekciji, tako imenovani čistosti. Spominjam se dveh predstav, ki sta imeli za scensko in režijsko osnovo realističen, naturalističen prostor: *Vpliv gama žarkov na rast rumenih marjetic* v režiji Zvoneta Šedlbauerja pred mnogimi leti v mariborskem gledališču (to je ena izmed tistih predstav, zaradi katerih sem se odločil, da bo moje življenje zaznamovalo gledališče) in *Moška zadeva* režiserja Ljubiše Ristića v celjskem gledališču. Obe predstavi sta bili izvrstni in sta izhajali iz realizma, celo iz naturalizma. Seveda sta ga v svojem končnem učinku presegle. In za to tudi gre. Za presežek. Tudi v ameriškem gledališču, ki izhaja iz strogega realizma, gre vedno za presežek. Za presežek, ki ga skupaj z dramatikom, scenografijo, predvsem pa s prepričljivo igro naredi predstava. In ameriški igralci se odlično počutijo v scenskih prostorih, ki jim omogočajo realno in realistično prezenco. Tudi kadar uprizarjajo Shakespeara ali Molièra, si ne morejo kaj, da ne bi iskali realnih prostorov in večinoma poskušajo Shakespeara umestiti v konkreten prostor. Obsedenost z realnim, z realizmom, z materializmom je prednost ameriškega gledališča, kadar se srečuje z dramatikom,

⁴ Lee Blessing, Edward Albee, Horton Foote, Adrienne Kennedy, Arthur Miller, Sam Shepard, Lanford Wilson in mnogi drugi, ki so ta hip "na sporedu" ameriških komercialnih in nekomercialnih gledališč

⁵ Arthur Miller *Nevarna vožnja*

⁶ Edward Albee *Koza ali kdo je Silvija*

⁷ Maria Fornes *Mama*

ki to omogoča, kadar pa poskušajo ameriška gledališča uprizoriti besedilo, ki ne potrebuje realizma, saj je dovolj močno v svoji verzni ali fabulativni strukturi, so njihovi poskusi polni gledališke navlake, v kateri se izgubijo.

Realizem je način ameriškega razmišljanja. In ni naključje, da se je ameriška kultura tako močno navezala na film, ki je v osnovi realistična umetnost. Prav zaradi realizma, ki mu je zavezano ameriško gledališče, se tamkajšnji dramatik ne izogibajo tako imenovanega dramskega čvekanja. Njihova besedila niso zgolj zgoščene zgodbe, v njih je veliko nepotrebnih besed, ki pa seveda niso tako nepotrebne, saj dajejo meso prizorom, izhajajo iz realističnih situacij. Kadar pri nas uprizarjamo taka besedila, vedno poskušamo dramsko čvekanje odstraniti iz besedila, ga zgotiti na najnujnejše. Seveda takšna zgotitev velikokrat spremeni ritem besedila, ga predrugači do te mere, da enostavno ni več dobro. Jasno pa je, da besedila, ki so bila napisana s pametjo in senzibiliteto dramatika, ki razmišlja znotraj realnih situacij, ne morejo polno zaživeti v selekcioniranem, stiliziranem gledališkem prostoru, izven realnih situacij. Besedilo in način postavitve sta v resnici globoko povezana med sabo. Ameriška dramatika je pisana na kožo igralcu, ki je naraven in prepričljiv. Njegova igra mora biti vsaj tako naravna, kot je naravno življenje. Za to pa potrebuje realne situacije, realno okolje.

Strah slovenskega gledališča pred naturalizmom, pred realističnim obravnavanjem scenskega prostora izhaja najbrž iz tega, ker se nam dozdeva, da realizem na odru ne prinaša presežka, da pa ga prinaša scenska situacija *manj je več*.⁸ S tem seveda pozabljamo, da noben realizem na odru, pa če je še tako natančen, ni isto kot realizem v življenju. Miza na odru ni isto kot miza doma v kuhinji. Kuhinja z vsemi pritiklinami, pomivalno korito, voda, ki zares teče, hladilnik, štedilnik, police, začimbe na policah, cunje in cunjice ... čeprav vse to postavimo na oder, to ni kuhinja iz resničnega življenja. To je, kljub natančnosti, znak. Vendar zelo prepričljiv znak, še več: kako je kuhinja opremljena v detajlih, je umazana, čista, zanemarjena, moderna, sestavljena iz različnih kosov in podobno, vse to so znaki, ki so še globlji od samega znaka kuhinje. To so znaki, ki že govorijo zgodbo, ne da bi se zgodba sploh začela pripovedovati. Nobena stvar, ki jo postavimo na oder, ni več to, kar je bila, ko še ni stala na odru. Tudi človek, ki stoji na odru, ni človek, ki stoji v realnem življenju na ulici. Je znak človeka, s katerim se bo nekaj dogajalo. Človek na ulici pa je slehernik, pasant, ki nas zanima samo, če se dregnemo obenj. Na odru vse postane znak, kajti oder je kljub vsemu sakralni prostor, tako kot oltar in prostor okrog oltarja. Na oltarju vino pomeni kri, voda solze, bela barva devištvo, besede, ki jih spregovorimo v takem prostoru, imajo privzdignjen pomen ... Tako je tudi realizem na odru, pa naj bo še tako natančen, vedno samo znak. In kot tak opredeli igralčevo igro. Če znak izhaja iz pomena, ki ga

⁸ Strah slovenskih gledališč pred realizmom je najbrž pogojen tudi z referenco, ki jo ima pojem realizma. Realizem še vedno radi povežemo s pojmom *socrealizem*, ki pa ima za nekatere izrazito negativno konotacijo.

ima v realnem življenju, nanj igralec reagira drugače, bolj konkretno. Abstraktna meja med dvema prostoroma, recimo samo rdeča linija, ki deli dve sobi, bo zelo spremenila način igralčeve igre in seveda s tem tudi stopnjo njegove prepričljivosti. Če pa imamo na odru realističen prostor z vrati, okni, mizo, vso kuhinjsko navlako, z vrati, ki vodijo v stranišče in podobno, začne igralcu drugače utripati srce. Odrski čas, ki ga vedno pogojuje prostor, začne teči drugače. Vrata je treba odpirati, zapirati, če gre oseba na stranišče, mora biti v njem toliko časa, kot je realno potrebno, mora prižgati luč, jo ugasniti, spustiti vodo; če imamo kuhinjo, kozarce umijemo zares, ko gremo spat, se zares slečemo. Golo telo spada v realizem, tudi vse telesne funkcije in akcije. V realnem, naturalistično oblikovanem gledališkem prostoru bi bila stilizirana klofuta smešna, v takem prostoru je treba udariti zares, v praznem prostoru molièrovske igre pa je prepričljiva že nakazana klofuta. Prostor pogojuje gledališki čas in tudi stil igralčeve igre. V tem je skrivnost realizma na odru. Tem bolj je natančen, bolj določa odrski čas in psihologijo protagonistov. V realizmu ni okrajšav. Realizem govori bistvene reči, ki pa jih je treba šele izluščiti. Realizem ni poenostavitev, kot bi lahko rekli na prvi pogled, realizem na odru je znak, da se zgodba odvija v neokrajšanem času in se zato pripoveduje v bolj organskem ritmu, ki je podoben življenju, čeprav ni življenje.

Amerika je s svojim realističnim in pragmatičnim načinom življenja in miselnostjo ustvarila poseben umetniški stil, ki v gledališču omogoča najprepričljivejši model gledališke igre, v gledališkem dogodku pa jasno pripovedovanje zgodbe, ki kljub vsemu presegajo življenje, čeprav izhajajo iz njega.

PUCCINI IN VERDI

Eno izmed večnih vprašanj umetnosti je, kdaj umetnost prestopi mejo med resnično estetsko vrednostjo in potrošnostjo, gledališče pa je najbrž tista izmed umetnosti, ki je nenehno v taki dilemi. Svojo vrednost in življenje lahko namreč dokazuje samo pred publiko, zaradi česar gledališki ustvarjalci vedno nihamo med užitkom nad polno dvorano in med gledališčem, ki nima toliko obiska, zato pa ima morda resnično estetsko in umetniško vrednost. Na Broadwayu, kjer se vsak večer dogaja najbolj zgoščeno gledališko vrvenje na svetu, se lahko pogosto vprašamo o tanki meji, ki loči umetnost od všečnega zabavljaštva. Polna dvorana ni vedno dokaz estetskega okusa in prave umetnosti, seveda pa zabavati nekoga, mu omogočiti dve, tri prijetne urice zabave ni noben zločin. To je lahko povsem spodobno poslanstvo, ki ga mnogo gledališč po svetu, predvsem pa na Broadwayu in londonskem West endu, opravlja vsak večer. Komercialnost pa seveda nikakor ne izključuje profesionalnosti in visoke kvalitete. Dilema je zgolj tista niansa, tista tanka črta, ki jo nekatere predstave prestopijo in zdrsnejo na drugo stran umetnosti. Kdaj se to zgodi in kakšna so merila tega zdrsa?

Najbolj vrhunsko, najbolj profesionalno, najbolj kreativno gledališče, kar broadwaysko na vsak način je, kar naprej drsi v komercialnost in kljub visoki profesionalni zmogljivosti izgublja umetniški naboj. Kdaj in kako se to zgodi, najbolj nazorno prikaže primer opere kot a priori visoko ambicioznega gledališča, v katerem je profesionalnost, glasbena izobrazba pravzaprav vedno na prvem mestu.

V Metropolitanški operi lahko ta hip⁹ vidimo najboljše opere Verdija in Puccinija, vse v vrhunski postavitvi enega najboljših filmskih, predvsem pa opernih režiserjev Franca Zeffirellija.

Puccini in Verdi sta priznana glasbena in gledališka mojstra, vendar je razlika med njima taka, da lahko imamo Verdija za pisca ljudskih oper, Puccinija pa za pravega opernega umetnika. Seveda je tudi Verdi velik mojster in tudi Puccinijeve opere so danes prav tako popularne kot Verdijeve, pri natančnem pogledu pa opazimo bistveno razliko, ki je v resnici razlika med estetsko, resno glasbo in všečno, skoraj ljudsko glasbo.

Opera je najbolj celovita gledališka umetnost. V njej je drama združena z glasbo. Emocija z razumom. Spektakel z intimno zgodbo. Virtuoznost posameznika in kolektivnost celotnega zbora. Opera združuje dražljaje, ki zadostijo vsem čutom. Opera je ekskluzivna, toda vedno tudi ljudska. Opera zadosti človeškemu stremljenju po blišču in lahko kljub stoletjem še vedno tekmuje z vsemi ostalimi, mlajšimi umetnostmi. Zato se prav v njej največkrat in najbolj izrazito vidijo prehodi med pravo umetnostjo in všečnostjo.

Operna posebnost je dramaturško-glasbena enota, ki se imenuje arija. Arija je izpoved. Več kot izpoved. Arija je nekakšen ustavljen čas. Arije so tudi najbolj znane. Najbolj popularne. Arije si ljudje zapomnijo, čeprav opero in njeno zgodbo včasih pozabijo. Operne arije živijo samostojno življenje izven gledališča – na koncertih, na prireditvah, na zgoščenkah, na televiziji. Arija se lahko poje samostojno in brez povezave z zgodbo in gledališčem, v katerem je nastala. In prav tu je bistvena razlika med Verdijem in Puccinijem. Verdi arije, glavne melodije svojih oper, vedno izpoje. Arije njegovih oper so znane kot popevke, medtem ko so Puccinijeve arije bolj zahtevne, manj spevne, in to zato, ker jih Puccini vedno izpelje iz zgodbe, iz dramskega značaja, pri Verdiju pa je obratno – pogosto melodija, glasbeni motiv hodi pred zgodbo. Kadar se Verdiju razkrije kaka spevna tema, jo vedno uporabi in izrabi do konca. Melodija se neprestano ponavlja: v uverturi, vsaj enkrat kot arija in skoraj obvezno še na koncu. Puccinijeve tako imenovane melodije pa se pojavijo kot drobci, vzniknejo iz celote in se vanjo spet vrnejo. V poslušalcu ostane sled in želja, da bi glasbeno čustvo slišal ponovno, vendar se Puccini ne ustavlja in ne ponavlja, nezadržno gre naprej, kot terjajo zgodba in značaji v njej.

Bistvena razlika med umetnostjo in všečnostjo je najbrž v meri, ki pove, kdaj je treba tudi dobre trenutke zadržati, da ne zdrsrnejo v všečnost. Razlika med Verdijem in Puccinijem se mi zdi slikovit primer razlike med pravo mero

⁹ sezona 2002 – 2003

umetnosti in všečnostjo oziroma komercialnostjo. Podobno se dogaja v gledališču. V broadwayski predstavi *The Graduate (Diplomiranec)*¹⁰ igra slavna igralka, zvezda Hollywooda *Kathleen Turner*. Predstava je brez dvoma uspešnica. *Diplomiranec* je dobro napisano besedilo, odlično odigrano, odlično zrežirano, postavljeno v zanimiv gledališko-scenski prostor, ki zmore hitre in preproste scenske spremembe ... Skratka, predstava je dobra, drzna tudi v erotičnih scenah, kakršnih slovensko gledališče še ni videlo, pa vendar je zgolj komercialna. In to predvsem zaradi zvezde predstave, igralka *Kathleen Turner*. Njena igra je dobra, več kot dobra, vendar nekako ločena od celote. Njena vloga je sama zase, kot arija v Verdijevi operi. Kljub temu, da je odlična, nekako nima zveze s celoto, je pa zelo zanimiva za publiko. In ker igralkina igra ni bila del celote, je celota delovala zgolj všečno in nikakor izpovedno.

Tisto, kar dvigne odrski izdelek nad všečnost in ga lahko približa umetnosti, je celostnost. Umetnost je celota in nima arij. Umetnost ne koketira s publiko, ne pravi: *Poglejte me, tukaj sem, zapomnite si me!* Umetnost ni razdrobljena in gre v pripovedovanju zgodbe svojo pot, brez akcentov in klicajev. Za umetnost ni dovolj profesionalnost, talent, znanje ... za umetnost je treba imeti občutek za celoto. Gledališka predstava sicer živi za publiko in zaživi zgolj pred publiko, vendar mora v svojem izrazu slediti sama sebi in se mora vesti, kot da ni nikogar v parterju in da je važna samo njena zgodba oziroma celota.

Samo tako se lahko gledališče izogne všečnosti, ki je na drugi strani gledališke izpovednosti.

METAMORFOZE¹¹

Vsaka stvar, ki jo postavimo na oder oziroma v prostor, kjer se bo nekaj dogajalo, se spremeni in postane znak. Še več, takoj ko nekoga določimo, da bo gledalec, nekoga drugega pa, da bo nekaj izvajal, nekaj počel, postane tisti, ki nastopa, več kot zgolj nastopajoča oseba, postane znak, ki nekoga predstavlja – nekoga drugega. Tisti, ki nastopa, takoj izgubi identiteto, ne glede na to, ali je dober igralec; že to, da stoji v prostoru, ki ga opazujemo, je dovolj, da ga opazujemo kot osebo, ki je neznana in se bo z njo nekaj zgodilo. Tako je tudi s predmeti, s stolom, posteljo, mizo. Predmeti postanejo potencialne zgodbe. Oseba premakne stol. Popolnoma običajen premik stola z enega konca odra na drugega je lahko sporočilo. Že najbolj banalen premik sproži vprašanja, radovednost. Hkrati pa imajo povsem običajni predmeti na odru takoj posebno vsebino. Popolnoma navaden stol je lahko prestol ali gostilniški ali električni stol ... odvisno od tega, kaj se z njim dogaja oziroma kako se do predmeta vedejo osebe na odru. Stol na odru izgubi svojo funkcionalnost in dobi simbolnost. Odrski

¹⁰ Plymouth Theatre, *The Graduate*, režija Terry Johnson, 17. 11. 2002

¹¹ *Metamorphoses*, Circle in the square theatre, 31.10.2002, scenarij in režija Mary Zimmerman

prostor, napolnjen s stoli, na katerih nihče ne sedi, je metafora, ki je bila za Ionesca tako inspirativna, da je na to podobo napisal eno najzanimivejših iger.

Vedno me je fascinirala igra otrok na dvorišču. Otroci pri igri pogosto uporabljajo običajne predmete, ki se v otroških rokah spreminjajo: palice postanejo orožje, škatle hiše, konzerve avtomobili, klinčki za perilo vesoljske ladje ... Celotno otroške igrače spreminjajo funkcijo. Otroci se tako zelo vživijo v igro, v določeno situacijo, da oživljajo predmete. Pravzaprav jih animirajo. Podobno kot igralec v lutkovnem gledališču oživi lutko in ji vdahne značaj, tako da ga najprej ustvari v sebi, izrazi pa skozi predmet oziroma lutko. Otroci pri igri ne potrebujejo prepričljive scenografije, ne kostumov, ne rekvizitov. Svet igre si zgradijo z okrajšavami, s stilizacijo in dogovori. Dogovor je najpomembnejše pravilo igre. Luža na dvorišču je morje in vrv za perilo meja dveh kraljestev, pločevinast sod vesoljska postaja in škatle od pralnega praška neprebojni skafandri ...

Otroška igra na dvorišču pa ni namenjena gledalcem, temveč zgolj tistim, ki se igrajo med sabo, zato ni nobene potrebe, da bi bila artikulirana, dovolj je, da znake sprejmejo in razumejo tisti, ki so soudeleženi v igri. Igra, ki je namenjena gledalcem, pa mora biti artikulirana. Razumeti jo mora tisti, ki jo opazuje. Zanj mora biti zanimiva. Sicer pa so med otroci na dvorišču postopki oživljanja situacij, prizorov, celo značajev zelo podobni postopkom, kakršne uporabljajo igralci na odru. Tudi otroci se vživijo v prizore napada na vesoljsko ladjo, deklice so prestrašene, fantje so pogumni, palice postanejo laserske puške in sovražniki se jih bojijo. Grobo rečeno, razlika je samo ta, da morajo biti doživetja na odru izražena tako, da jih zna prebrati tudi tisti, ki jih opazuje.

Čeprav lahko gledališče z odrsko tehnologijo, s scenografijo, različnimi materiali, kostumi, lučmi tako rekoč tekmuje s stvarnostjo, pa je najmočnejše takrat, ko ima tisto čarobno moč, s katero lahko palico spremeni v žezlo, veslo, drevo ali v smrtonosno orožje. V gledališču je lahko kos svile nepremostljivo morje in kos vrvi, na katerega stopi nevesta, smrtonosna kača. Kajti gledališče je pripovedovanje in v pripovedovanju uporabljamo moč sugestije, ki spremeni rdečo ruto v kri in dve sklenjeni dlani v ptico, ki resnično poleti. Dobri pripovedovalci zgodb znajo brez gledaliških sredstev pričarati, da se sončen dan spremeni v nevarno noč, da bogovi stopijo na zemljo in se pomešajo med ljudi. Gledališče je v resnici prostor neprestanih metamorfoz. V gledališču se stvari spreminjajo. Realni predmeti dobivajo drugačne pomene, nastopajoči so lahko kralji ali razbojniki, moški so lahko ženske in ženske moški, odrasli so lahko otroci, nežni fantje brutalneži ... Gledališče vsem nenehno spreminja vsebino in pomen. Bistveno je samo, kako prepričljivo se to zgodi. Če se zgodi neprepričljivo, je pripoved slaba, drugače pa se pustimo začarati in nas lahko pretrese ali nasmeje.

Pravzaprav je najbolj pristno gledališče prav takšno. Gledališče, kjer se pripoveduje zgodba, ki pa za sugestivnost pripovedi uporablja različna sredstva, predmete, dogovore, značaje na isti način, kot to počnejo otroci pri igri. Tako gledališče ima izvor v vzhodnih deželah in je bilo na nek način tudi shakespearso

gledališče, o takšnem gledališču je razmišljal Brecht. Nekdo pride na oder in začne pripovedovati zgodbo. Nekdo sede na stol in stol postane prestol, na tem stolu bodo kasneje kralja odnesli v smrt in na tem istem stolu bo kraljevi norec pripovedoval svoje šale. Nekdo se od zgoraj spusti po lestvi in že predstavlja boga. Vemo in verjamemo, da ima moč bogov. Gledališče daljnega vzhoda, japonske *no* igre, je še danes močno zavezano tradiciji in stoletja starim gledališkim dogovorom in pravilom¹² ... In prav takšno gledališče je znala pričarati predstava *Metamorfoze* ameriške režiserke Mary Zimmerman, ki jo igrajo na Broadwayu.

Predstava je narejena po motivih Ovidovih *Metamorfoz* in je bila nekajkrat nagrajena, med drugim tudi s prestižno ameriško nagrado Tony. Gre za niz zgodb, katerih glavno bistvo je metamorfoza, spreminjanje.

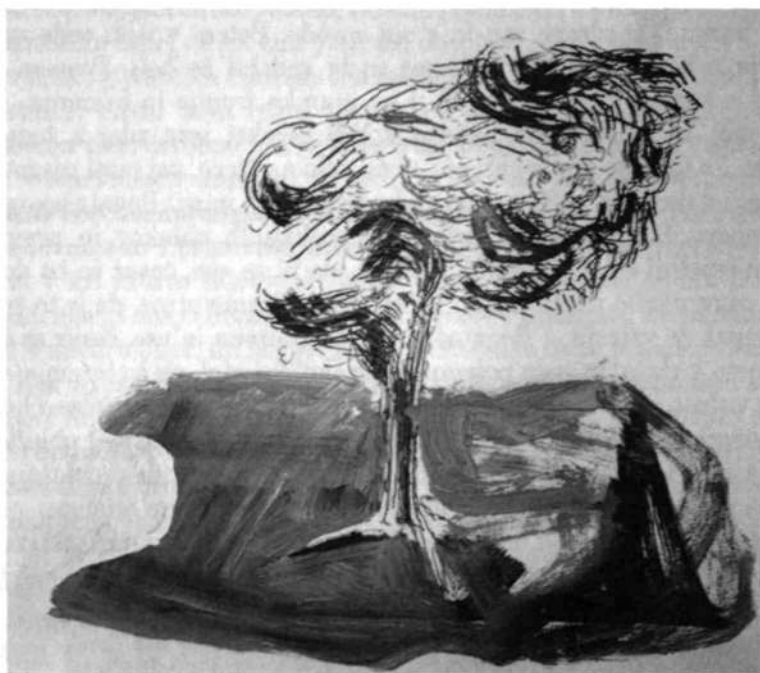
Na prizorišču vidimo velik bazen, obdan s kak meter in pol širokim lesenim robom, v bazenu je voda, na zgornjem delu plitka, na spodnjem pa malo bolj globoka. Za bazenom so vrata, levo od njih pa na precej velikem kosu platna naslikano nebo z oblaki. Nad tem poslikanim nebom se pojavljajo različni bogovi. Dioniz, Diana, Merkur. V bazenu z vodo in okoli njega pa šest igralcev pripoveduje zgodbe metamorfoz. Bazen je zdaj morje, zdaj soba, včasih pa čisto navaden bazen na bogataševem dvorišču.

Prva zgodba je zgodba o stvarjenju sveta in prvega človeka. Adam stopi skozi vrata in že je bogataš. Predstava takoj na začetku izpostavi ključ razumevanja, in to je ironija. Prvi človek je bil predestiniran za bogataša. Bogataš se sprehodi po robu bazena, spodrsne mu in stopi v vodo. Potem v vodi sede na stol in razglablja o bogastvu. Zelo je bogat in bi rad bil še bolj. Povsem sodobno pripoved o kopičenju bogastvu, ki ji ne manjka ironije in humorja, prekinja njegova hči, ki se na robu bazena v beli oblecki igra zdaj z žogo, zdaj s kolecnico. To igranje gre bogatemu očetu zelo na živce, saj moti njegovo pripoved, zato ji nekajkrat reče, naj bo za hudiča že pri miru! Bogataševo pripoved slišijo bogovi. Bog Dioniz se prikaže s poslikanih oblakov in pravi, da bo bogatašu izpolnil željo. Ta si takoj zaželi, da bi se vse, česar se bo dotaknil z rokama, spremenilo v čisto zlato. Večno pijani Dioniz pravi, da je to zelo slaba ideja, ampak če vztraja ... Bogataš hodi okoli bazena in vse, česar se dotakne, se spremeni v zlato. Iz vode potegne zlato školjko, stol, na katerem je sedel, se spremeni v zlato in tako dalje. Toda v objem mu nepričakovano plane hči in tudi ona se spremeni v zlato. Otrpne v objemu in zdrsne v vodo, kjer obleži kot zlat kip. To je vse. Bogataš nesrečen odide, njegovo hčer v otrplem položaju objema odnesejo, pripovedovalec/ka pa prične pripovedovati drugo zgodbo.

Druga zgodba je zgodba o moškem in ženski, ki sta se imela tako zelo rada, da nista mogla živeti drug brez drugega. Žena je rekla možu, da njeno življenje

¹² Po tradiciji *no* gledališča je tisti, ki pride na oder z leve, vedno slab človek. Takšnih *pravil* evropsko gledališče ne pozna, čeprav so se vse *zle sile in duhovi* vedno pojavljale iz tal ... V resnici tudi evropsko gledališče nezavedno uporablja nekakšna pravila ... Ker beremo z leve proti desni, se ponavadi odrsko dogajanje odvija v tej smeri ...

ne bi imelo smisla, če bi se njemu kaj zgodilo. In mož je rekel ženi, da tudi njegovo življenje ne bi imelo smisla, če bi se njej kaj zgodilo. Potem mož odide z ladjo na morje. Nek drug igralec prinese model ladje in ga položi v bazen. Mož stopi v bazen. Žena ostane na robu. Poslavljata se. Rob bazena se spremeni v obalo. Bazen v morje. Žena je na obali, ladja se oddaljuje. Igralec, ki pripoveduje zgodbo, na dolgi vrvi vleče model ladje proti drugemu robu bazena, mož pa brede po vodi poleg modela ladje. Istočasno pridejo na prizorišče še trije igralci, ki sedejo na rob bazena, v rokah imajo vesla in veslajo. Mož je z ladjo odplul daleč daleč na morje. Žena je ostala na obali. Pride vihar. Veslači na robu bazena ne morejo več veslati, njihovo veslanje izgubi ritem, premetava jih. Bogovi morja so se razjezili. V bazen planeta dva igralca, na glavi imata venec, znak bogov. Nenadoma se spremenijo dimenzije sveta. Bogovi so veliki, večji kot svet. Svet je zanje bazen in ladja je samo model, krhka lupina. Eden od njih zlije vedro vode na ladjo, drugi zagradi moža in ga začne utapljati. Ladja se potopi, Mož utone, vendar si pred smrtjo zaželi, da bi truplo priplavalo nazaj na obalo, k njegovi ženi. Igralci, ki so veslali, odidejo, igralec, ki je zgodbo pripovedoval, odide, jezna bogova morja odideta, na robu bazena, obale, pa žena v črni slutnji zre v daljavo. Truplo moža počasi priplava k njenim nogam ...



Pretresena je, ko spozna mrtvega moža. Njena žalost je tako velika, da se spremeni v ptico. Tudi moževo truplo se spremeni v ptico. Igralca vstaneta iz vode in drug ob drugem, skoraj v objemu, z rokama ponazarjata gibe ptičjih peruti ter brez besed odideta, pravzaprav odletita z odra. Pripovedovalec še pove, da lahko vsako leto ob istem času, ko se sonce za hip ustavi na črti obzorja, vidimo, kako iz morja vznikneta dve ptici in se poženeta v nebo.

Sredstva, ki jih uporablja to gledališče, so sredstva sugestivne pripovedi, ki pa za svojo teatralizacijo uporablja preproste znake, ki na različnih nivojih pripovedi dobijo vedno druge in nove pomene. Nevihta v majhnem in plitvem bazenu je bila strašanska, najhujša nevihta, kar sem jih kdaj videl. Film nima te moči, tudi vsa kuliserija tako imenovanega realističnega ali opernega gledališča ne more pričarati tega, kar je skupaj s sugestivno pripovedjo in skoraj ritualnimi gibi pričaral pljuski vode iz vedra. Bogovi so srdito potopili ladjo in mož je v mukah utonil. Z njim je na dno črnega in globokega morja potonila vsa posadka. Morje, ki je potem naplavilo truplo, je bilo gladko in mirno kot olje, bil je sončen zahod, ko se je žena sprehajala po obali in se vprašala: *Je tisto človeško telo, ki plava proti meni?* Vse skupaj se je dogajalo v kvadratnem bazenčku, vendar je v gledalcih, s spretno dramatizacijo, ki je preigravala pripoved, dialog, komentar in popolnoma navadno ilustracijo, pričarala ves svet, celotno vesolje v vseh barvah in občutjih. Predstava je s sredstvi, ki so spominjala na igranje otrok, aktivirala našo domišljijo in jo na nek način odvezala, spustila z vajeti, pustila je naši imaginaciji poleteti in se na koncu pripovedi vrniti, pretreseni zaradi tragične zgodbe o ljubezni in vzhiceni nad preprosto lepoto gledališke imaginacije.

Sledile so še druge zgodbe. Nekatere smešne, nekatere grenke. Vse pa izrazito sodobne. Predstava se ni bala aktualnih asociacij, še več, prav iskala jih je, hkrati pa je bila v svoji historičnosti, kadar jo je potrebovala zaradi pravljичnosti, tudi popolnoma prepričljiva. Njena izrazna sredstva so bila neomejena. Bogovi so jedli hamburgerje, sin sonca pa je v bazenu ležal kot razvajen otrok na blazini, čofotal z nogami in se pogovarjal s svojo psihiatrinjo o tem, kako težko je biti sin sonca. Bogovi so bili zabavni, vendar tudi hudo resni. Metamorfoze pa poetične in preproste. Vse te različne zgodbe, povzete iz Ovidovih *Metamorfoz*, pa so v svojem ugledališčanju imele nekaj skupnega. Imele so skupen gledališki simbol. In to je voda.

Rekli smo že, da ima gledališki prostor moč, da spreminja realne predmete v simbole in znake in da imajo različni predmeti lahko različne simbolne vrednosti, odvisno od animacije, konteksta, v katerem se pojavljajo, in uporabe. Pač pa obstajajo trije elementi, ki na odru sprožajo vedno ista občutja, isto simbolno vrednost. To so ogenj, zemlja in voda. Oder, prekrit z zemljo, vedno sproža ista občutja. Tudi ogenj, plamenica na odru ni nikoli samo izvor luči, je vedno še nekaj več. Prav tako je z vodo. To so naravni elementi, iz katerih je narejen svet in so vedno resnični. Kot taki se pojavljajo kot ritualne snovi v različnih religijah. In tudi v gledališču, ki je prav tako nekakšen oltar, poseben prostor

opazovanja, kjer se nekaj dogaja, imajo ti trije elementi vedno isto obliko in vsebino. Vedno predstavljajo samo sebe, vedno simbolizirajo samo sebe. To so naravni elementi v nenaravnem svetu gledališča. Če imamo na odru vodo, bazen z vodo, je to takoj jasen in prepoznaven element. Vodo čutimo drugače kot umetne predmete scenografije. Voda je zapisana v naš praspomin. Kot voda, ki nas je obdajala pred rojstvom, kot voda, ki nas umiva, odžaja, kot voda, ki teče in nikoli ne stopiš v isto reko, kot voda, katere gladina je prvo ogledalo človeka ... Odločitev, da bo voda glavni element predstave, ki povezuje vse zgodbe metamorfoz, je bila več kot prava. V sistemu gledališkega sveta, kjer se pripovedujejo zgodbe na način znakov, je voda tista dramaturška vez, tista kri, ki se pretaka po gledališkem organizmu, ki osmisli fantastičnost pripovedi, saj je voda bistvo metamorfoze. Voda, ki teče, voda, ki vse pokriva, voda, ki naplavlja, voda, ki očiščuje, voda, ki spreminja, voda, ki pomeni življenje, ne gledališko, pač pa pravo življenje ...

V tej čudovito preprosti predstavi je sledilo še nekaj metamorfoz in zgodb. Ena najlepših je bila zgodba o Orfeju in Evridiki. Na robu bazena se pojavi nevesta v belem. Ženin jo pričakuje na drugem koncu. Pripovedovalec pove, da bo nevesto pičila kača. Iz vode potegne kačo in jo nastavi na pot, ki po robu bazena vodi k ženinu. Nevesta hiti k ženinu in stopi na kačo, istočasno pa drug igralec pred nevesto razgrne črno pregrinjalo; bela nevesta se, takoj ko stopi na kačo, povsem preprosto uleže na črno pregrinjalo in umre. Orfej, ženin, prosi bogove in bogovi mu ustrežejo. Vendar ... Zgodbo poznamo. Orfej se ozre, sredi vode, ko oba, drug za drugim, hitita iz podzemlja in bosta vsak hip prekoračila reko Stiks, se Orfej ozre, Evridika potone v vodi. In to se ponavlja ... se ponavlja ... se ponavlja ... se ponavlja ... Orfej kar naprej izgublja Evridiko in Evridika kar naprej izgublja Orfeja. Pravzaprav se iščeta in izgubljata skozi vso zgodovino človeškega rodu. To je skrivnost ljubezni. Iskanje, želja in izguba.

Predstava se zaključí z zgodbo o dveh bogovih, ki sta prišla na zemljo preizkušat ljudi. Oblekla sta se v berača in prosila za hrano. Bogataši so ju zavračali, pri revnem paru, možu in ženi, ki nista imela ničesar razen svoje ljubezni, sta dobila prenočišče in skorjo kruha. V zahvalo sta bogova paru obljubila, da jima bosta uresničila željo. Predstava se konča tako, kot se je začela, samo da sta bogova na začetku ponudila izpolnitev želje bogatašu, na koncu pa revežema. Revna mož in žena sta si zaželela, da bi umrla na isti dan, saj bi težko živela drug brez drugega. Bogova sta jima željo uresničila in ju po smrti spremenila v drevo, kjer se veje kot roke zaljubljenecv prepletajo skozi čas. Tako se predstava konča. Kljub svoji poetičnosti angažirano. Na koncu vseh vrednot je najvišja vrednota, ki je ljubezen. Ameriško družbo, ki je družba najbolj krutega kapitalizma, največje socialne razslojenosti med ljudmi, ki svoj način življenja brutalno vsiljuje vsemu svetu, čaka največja preobrazba, največja metamorfoza ... In to je metamorfoza rok, ki spreminjajo svet v zlato, v roke, ki segajo k človeku, k drugačnim vrednotam, k vrednotam, ki temeljijo na humanosti in ljubezni.