



Foto: Peter Uhan

BARBARA LEVSTIK in VOJKO ZIDAR

VESNA JURCA TADEL

Zmedeno in nerazberljivo

O *Portimãu* Kristijana Mucka je mogoče govoriti z dveh zornih kotov. Prvi je zorni kot povprečnega gledalca, ki pride v gledališče kot relativna »tabula rasa«, ne vedoč točno, kaj pravzaprav gre gledat, odprtega in radovednega duha in poln pričakovanja. Drugi je zorni kot gledališkega kritika oziroma gledališkega poznavalca, ki čuti dolžnost, da si pred ogledom predstave prebere besedilo, po predstavi pa si poleg člankov v gledališkem listu prebere ali vsaj preleti še trilogijo *Zgubljeni sli, Yama, Crist.doc*, katere uvodni del je *Portimão*, zaključuje pa jo epilog *Na zlatih parcelah* (celotno delo je pod naslovom *Imena iger* ob premieri v Mali Drami izšlo pri založbi Mondena).

V tej drugi vlogi človek v trenutku zmeden in ponižen obstane pred fascinirano strukturo avtorjevega opusa, ki ji v slovenski dramatikii le stežka najdemo par; po eni strani se nam vsili možnost primerjave s kako Mrakovo dramsko mašo, po drugi pa najdemo kar nekaj sorodnosti s tradicijo Strniše ali Zajca. Prepletenost likov, tem in idej je v *Imenih iger* tako do zadnje podrobnosti premišljena in izpeljana – hkrati pa tako zelo izumetničeno stkana –, da se »neposvečenemu« (kar vsak bralec dejansko tudi je) kmalu zazdi, da ne bo nikoli prodrl v vso globino tega dela in da se ne bo mogel nikoli znajti v njegovem labirintu.

Toda ta predpostavka – namreč,bralčevo razumevanje – je očitno že tako ali tako bolj v drugem planu: v prvi vrsti gre tu namreč za zapis avtorjevega življenjskega creda, njegove specifične in nenavadne filozofije, ki preveva vsako črko njegovega dela. Poezije pravzaprav, ki se je v avtorju očitno nabirala in nabirala in na koncu izbruhnila v svojevrstno sago neke slovenske družine od konca predzadnje do konca zadnje vojne na Slovenskem (od maja 1945 do avgusta 1991). Okvir te v osnovi povsem realistične kronike predstavlja onirično preigravanje in poigravanje s samo strukturo drame: pod vprašaj je postavljena identiteta vseh likov, ki se na začetku pred našimi očmi rodijo tako rekoč iz nič; občutek imamo, kot da smo priča sami genezi, kot da smo v nekem svojevrstnem avtorjevem svetu/paradižu(?), kjer iz prvotnega kaosa nastajajo posamezni liki, ki potem počasi trgajo z drevesa spoznanja, se med sabo prepletajo, prehajajo drug v drugega, se spreminjajo, odlagajo svoje maske, se sprašujejo o lastni vlogi, se nenehno spogledujejo z dvojnostjo igravec/dramski lik in s tem zaokrožujejo temeljno metastrukturiranost celotnega opusa. Poleg tega zaobjema paleta likov praktično celotno idejno zgodovino človeštva – od staroperzijske mitologije (Ahuramazda) do drame absurda (Beckettov Clov iz *Konca igre*). Bistvena značilnost so tudi izrazito dolge in zapletene didaskalije, ki na primer pomen, vlogo ali funkcijo določene osebe/prizora/dejanja pomensko, smiselno ali asociativno povezujejo z osebami/prizori/dogodki iz kakega prejšnjega oziroma kakega bodočega dejanja. Hkrati celotno delo povezuje trojica nerealnih likov, ki delujejo kot nekakšni katalizatorji, motivatorji, na trenutek celo skušnjavci (ali angeli?), ki vodijo potek dogajanja oziroma drugim likom narekujejo reakcije in dejanja – in ki izvirajo že iz uvodnega *Portimãa*.

Vse skupaj pa je prepojeno s skrivnostnim, mračnjaškim, na trenutke skorajda apokaliptičnim avtorjevim pogledom na svet, ki ga lahko razberemo tudi iz intervjuja v gledališkem listu. Verjetno nima smisla, da bi na tem mestu poskušali definirati izhodišča avtorjeve »filozofije«. Važno pa je končno sporočilo: avtorjeva želja je, »da bi bilo več takih ljudi, ki znajo videti, razumeti, se odzivati ...«, namreč videti, razumeti in se odzivati na svet tako, kot ga vidi, razume in se nanj odziva avtor. To pa je občutek, da »nas ta prostor in čas, v katerem živimo, da nas vse naše bivanje pelje, našo civilizacijo, neki katastrofi naproti«. Temu nasproti postavlja avtor »druge, drugačne svetove«, s katerimi »lahko uravnavamo, lovimo tega, ki drvi v katastrofo«. Ta skrajni intimizem, ta manifestacija avtorjevih povsem osebnih iskanj in različnih duhovnih stanj, ob kateri dobimo občutek, da lahko vodi le v popolno introvertiranost, asocialnost in nazadnje resignacijo, pa je po drugi strani presenetljivo povezana z njegovim izrazitim družbenim angažmajem: družbenim ne le v že prej omenjenem smislu želje po »razsvetljevanju« oziroma »osveščanju« drugih ljudi, ampak tudi kot čisto konkreten poziv k uporabi proti »zaplankani situaciji« v Sloveniji, poziv k »celostnemu gledanju na stvari in situacije, ker pozabljamo stvari, ki so se zgodile pred enim letom ...«. Avtor namreč čuti odgovornost – odgovornost, da sočloveku odpre oči.

Priča smo torej svojevrstnemu paradoksu: na eni strani tekst, ki je skrajno hermetičen; na drugi avtorjeva želja, da bi s pomočjo prav tega teksta ljudi osvestil. Pa mu to uspe?

Sam avtor o dramoletu *Portimão* zapiše: »Portimão je kraj v južni Portugalski, na obali Atlantika, kamor se v začetku devetdesetih iz Slovenije preseli nekdo, ki noče imeti več opravka s svetom, v kakršnem živimo. Vendar ga vse, kar je nekoč že preživel, znova obišče. Kot dvoje obiskovalcev, kot resničnost in kot mora. Ali je mogoče zbežati? Pred vojno? Pred kraji, v katerih nisi doživel nič lepega? Pred časom, v katerem ne vidiš prihodnosti? Pred ljudmi, s katerimi si se hočeš nočeš zavezal v dobrem in zlu? Zbežati pred Slovenijo? Umakniti se samemu sebi? Trojica oseb, ki poskuša razrešiti takšna vprašanja, se zaplete v igro na ostrem robu med sovraštvom in ljubeznijo, med smrtjo in sanjami.«

Vsekakor obetavna kratka vsebina, ki marsikoga takoj zintrigira: le redkokdo ni kdaj pomislil, da bi se kam umaknil, in toliko bolj zanimivo je pomisliti, kaj bi se zgodilo, če bi vse tisto – ali bolje, vsi tisti -, pred čemer si zbežal, prišlo za tabo ... Toda le malo tega, kar avtor tu nakazuje, se v dramoletu dejansko tudi zgodi. Oziroma, če in kar se že zgodi, je povsem zmedeno in nerazberljivo.

Dvojnost – partikularnega/intimnega in splošnega/družbenega–, ki se tako zapleteno prepleta v trilogiji, je tudi ena glavnih značilnosti *Portimãa*. Na eni strani so pred nami Zogi, Beca in Urh, vsak s svojo travmo iz preteklosti, vsak s svojim nerazčiščenim odnosom do obeh drugih, vsak s svojo nesposobnostjo sprejeti prihodnost, vsak s svojim neizbežnim tragičnim (ali pa tudi ne?) koncem. Na drugi pa imamo njihove nenehne aluzije na razne konkretne družbenopolitične situacije iz slovenskega sodobnega vsakdana; vpletenost v udbo-mafijo, povezave z narkomafijo, nejasne krivde/zločine njihovih staršev v preteklosti, vsesplošen občutek paranoje in nenazadnje skoraj umor s trikom iz vohunskih romanov.

Težava pa je v tem, da ostaneta obe plasti premalo razdelani. Tako nam na eni strani do konca ostanejo nejasni osnovni motivi vseh treh oseb – ne vemo ne, zakaj točno se je Zogi umaknil iz Slovenije, ne zakaj sta za njim prišla Beca in Urh, ne kako se je nekoč končala njihova ljubezenska zgodba, ne kakšni so točno bili njihovi medsebojni odnosi (na primer med Zogijem in Urhom: sta bila zaradi ljubezni do Bece nepomirljiva tekmeča, je bil to klasični *ménage à trois*; da o njuni latentni homoseksualnosti ne govorimo itd.), ne kaj je dejansko z Becinim očetom, in še najmanj, zakaj drug drugega oziroma vsak sam sebe na koncu ubijejo. In enako nerazjasnjena ostane plast družbenega – vse skupaj ostane samo na nivoju skrivnostnih namigov o špijonih, trgovini z drogami, likvidatorjih ... In kaj ima recimo sredi vsega tega opraviti tragični motiv smrti Urhove matere v bolnišnici? In kaj je z Urugvajko, s katero naj bi Zogi imel nekakšno erotično razmerje, Urh pa jo po nekaterih namigih tudi na hitro pokonzumira? Itd., itd.

Da se vse to, kljub hitremu spoznanju, da imamo opravka s poetično dramo, katere »struktura« sme biti ohlapnejša, vseeno sprašujemo, je krivo dejstvo, da

nekateri nastavki (na primer čisto splošni fabulativni okvir) dejansko navajajo na možnost povsem realističnega razumevanja. V *Portimão* se namreč realnost in nerealnost nenehno prepletata, eno hodi vštric z drugim, nikoli ne vemo, kaj je res in kaj živi le v glavi govorca; zato pa ima gledalec toliko večjo potrebo po tem, da bi dojel vsaj glavno zgodbo.

Tekstu je sicer gotovo v korist, da ga je režiral sam avtor, saj kombinacija avtor teksta/režiser v eni osebi omogoča domnevo, da je to njegova najbolj legitimna interpretacija. Zlasti natančen je bil Muck v izboru in vodenju igralcev; njihovi dosežki so vsekakor najuspešnejši element uprizoritve. Vojko Zidar, Barbara Levstik in Matija Rozman so – predvsem slednji – dovolj posrečeno speljali zelo zahtevno nalogo, biti nenehno »zunaj« in »znotraj« vloge; zanimivo so bile tudi interpretirane vse replike, ki govorijo o svojevrstni strukturi »igre v igri«, saj so zveneje presenetljivo pristno. V tekstu se namreč kar nekajkrat zgodi, da igralci/like drug drugemu izrekajo didaskalije oziroma režijske napotke, kar je v predstavi učinkovalo povsem organsko in naravno. V udejanjanju te nenehne dvojnosti je bila na trenutke manj uspešna Barbara Levstik, ki je svojo Beco odigrala precej enoplastno in brezizrazno – sicer tudi po krivdi samega teksta, ki ji nekako ne daje dovolj »mesa«; medtem ko je lik Urha v interpretaciji Vojka Zidarja sicer dovolj intenziven in na trenutke pretresljiv v iskanju odgovorov, a vseeno ostaja njegova funkcija v jedru premalo definirana. Vsi trije igralci so tudi zelo spretno obvladali specifičen avtorjev jezik (poln zamolkov, elips, miselnih preskokov ...) in ga učinkovito poskušali osmisлити.

Na splošno pa je uprizoritev, kot rečeno, pokazala vse potencialne šibke točke tega besedila. Vseskozi vztraja na meji med realnim svetom – zlasti v osnovni strukturi dialoga, pa tudi likovno (scenografija Jožeta Logarja in kostumi Mete Sever) – in med tistimi avtorjevimi »drugimi svetovi«, katerih pomen pa ostane do konca nejasen. In glede na to, da ima gledalec težave že pri razvozlanju osnovne zgodbe, je še toliko bolj nemočen pri poskusu dojemanja »drugih« svetov, ki so seveda nosilci avtorjevega sporočila.

Tu pa se moramo vrniti na začetek tega zapisa, namreč na možnost dvojne branja – prvega z vidika »neposvečenega« in drugega z vidika »posvečenega« gledalca. Kot prvemu ostaja najbrž *Portimão* od začetka do konca zagonetka, ki je ne uspe razvozlati in ga zato pusti popolnoma hladnega in rahlo zmedenega (ne nazadnje je bilo to razvidno tudi iz reakcije publike na prvi ponovitvi dan po premieri, ki sem si jo ogledala). Kot drugemu pa se ob vsem dolžnem spoštovanju do avtorjevega monumentalnega trilogijskega poskusa porodi bistven dvom: ali tovrstni poetični avtorjev »krik« sploh vsebuje tisti temeljni element drame, ki naj bi ga ločeval od vseh zvrsti – element gledališkosti? Ali ne bi bilo bolje – tako za avtorja kot za naključne gledalce –, če bi svoj credo še naprej izpovedoval raje v obliki čiste poezije?

In če seštejemo oba vidika, se lahko vprašamo samo, komu ali čemu tovrstne intimne avtorske poskuse sploh uprizarjati?

