



**Matej Bogataj**

Poetično, krvavo,  
surovo

***Zborovanje ptic.* Režija Nina Rajić Kranjac. Gledališče Glej, april 2016.**

Zborovanje ptic je sufijsko oziroma perzijsko mistično besedilo o potovanju k sebstvu (duše k sami sebi, vzhodnjaki bi rekli atmana k puruši ali pa kaj podobnega), kot takšno seveda kar najbolj metaforizirano in alegorično, saj s pomočjo različnih ptic pod vodstvom smrdokavre, ki je njihov vodnik in učitelj, spregovarja o pasteh iskanja in sladkosti ob cilju, ko se iskalec in iskano najdeta, ko je tisto, kar je iskano, prepoznano kot tisto, kar smo že ves čas imeli, ko je duhovno potovanje končano. Besedilo iz 12. stoletja in neke druge tradicije je kar najbolj poetično in enigmatično, bolj kot katera druga in drugačna pripoved, recimo zgodbe iz *1001 noči*, kjer je vse v epskem prej, vendar strukturirano v skladu z zakonitostmi dobro napisane proze, ki raste iz ustne oziroma pripovedovalske ciklične tradicije; napeto Šeherezadino pripovedovanje jo zaradi občutka za zavlačevanje, danes bi rekli suspenz, ohranja pri življenju in zaplet okoli njene eksekucije postane izrazito dramski.

Vendar je ravno *Zborovanje ptic* kot fragmentarno in sugestivno besedilo, dodobra napojeno z ezoteriko in pitijskim govorom, za potrebe in s sodelovanjem Petra Brooka, velikega režiserja in gledališkega teoretika in inovatorja, ki se je vrnil na 'prazen' oder, dramatisiral Jean-Claude Carrière. To dramatisirano varianto, na katero se sklicuje in naslanja tudi Glejeva

uprizoritev, je Brook postavil konec sedemdesetih let na Avignonskem festivalu, pred nekaj leti smo jo videli na mariborskem odru v režiji Jerneja Lorencija. Zdaj se tega besedila loteva mlajša režiserka Nina Rajić Kranjac, kot zaključek svoje rezidence v Gledališču Glej, kar pomeni, da je imela za gradnjo predstave in delo z igralci nekaj več časa, kot je to običajno v danes nerazumno pospešenih produkcijskih pogojih. Režiserko in njene različne pristope, s katerimi gradi iluzijo in jo hkrati potuje, torej razgalja in ruši, obenem pa poskuša mestoma s kar najbolj neposrednimi in neartificielnimi intervencijami posodobiti oziroma univerzalizirati besedilo, smo že opazili pri režiji besedila Simone Semenič *tisočdevetstoenaosemdeset*. Med predstavama je kar nekaj podobnosti, predvsem pri uprizarjanju same pripovedi; že pri uprizoritvi besedila Simone Semenič, ki govori o prej in zdaj, torej o časovnem žepku, v katerega pade preplet monologov o primorskem mestu v začetku osemdesetih let, o usodah ljudi, ki so naključno zbrani v bifeju, smo občudovali nekakšno ležerno prehajanje med različnimi ravnmi pripovedi. Razklanost na dva časa, na prvega, ko je realnost pokrivala ideološka mreža zapovedi o lepšem jutri, v imenu katerega je treba stisniti zobe in odvrniti pogled od anomalij, in na današnjega, ki je oropan še te mreže, da se bolj vidi propad gospodarstva, nezaposlenost in sezonsko delo v tujini kot packe na realnosti, so nam takrat odigrali takratni študentje akademije in delno enaka ekipa nastopa tudi tokrat; ob kadrovske sorodnosti je prepoznavna tudi nepretenciozna in sproščena atmosfera, ki pa, kadar je potrebno, zdrži ostro koncentracijo in ni brez dramatičnih zasukov. Ne samo takrat, kadar je treba motivirati upehane ptice, ne samo takrat, kadar je treba spregovoriti o skrivnostih duše, obrati se dogajajo tudi znotraj forme, enkrat z diskretno podloženo glasbo, drugič z osvetlavo, potem spet s prehodom v neko drugo gledališko formo ali žanr. Na praznem Glejevem odru, ki ga označujejo samo preproge in gramofon v ozadju, scenografijo podpisuje Aleksander Vujović, imamo tako opraviti s skupino igralcev in izpostavljenim pripovedovalcem kot prvim med enakimi, ki potem povzemajo in privzemajo različne glasove; smrdokavro, papigo, pava, se šopirijo, prehajajo iz kolektivne v individualizirano igro, vse pa znotraj strogo zastavljenega in izpeljanega gledališkega minimalizma. V slednjem predstava vztraja od samega začetka, čeprav potem od te spektakelske ogolelosti odšteva in odvzema; tako kostumografija Ljubice Čehovin - Sune kot izbor glasbe, vse je nekako prostodušno, neposredno in se odreka prekomernemu spektaklu, očiščene elemente pa uporablja premišljeno in učinkovito. Sama pripoved in potem prevzemanje posameznih

glasov sta nepretenciozna, prizemljena, mestoma hermetično besedilo nam ekipa mladih igralcev uprizarja kot niz epizod na stvarnem potovanju do skrivnostnega kraja na drugem koncu sveta kot iskanje mističnega ptiča, ki je ob svoji zunanji navzočnosti očitno prisoten tudi v vsaki od nas, ptic; z vsemi upi in strahovi, ki spremljajo tudi pernate junake tisočerih obrazov, če uporabimo campbellovo poimenovanje duhovnih vandravcev.

Proti koncu poti, bolj ko se približujemo mejam izgovorljivega in ko postaja resnica vse bolj znotraj, s tem pa jezik in vsakršna forma nezadostna, saj ne more biti več relacija med jezikom/podobom in resnico, se ta minimalizem še stopnjuje. Redukcija spektakelskosti postaja vse bolj radikalna; začnejo odmikati preproge, kot bi se nastopajočim spodmikala tla pod nogami, če ne tudi vsakršna osnova njihove gotovosti na negotovi poti, pokadi se nekaj perja, da bi videli postopno odpadanje odvečnega, igralci slečejo kostume in takrat je nekaj prav fizičnih prizorov, besnih in intenzivnih. Naskakovanje zidov in stebrov, recimo, je dobra primerjava za preganjavično kroženje in neprimerne, če ne celo odvečne racionalne napore pri iskanju najvišje resnice, hkrati s tem pa se seveda razkriva in odvzema tudi sama igralska veščina; predstava se tako zaključi v duhu nekakšnega 'brez igranja', vidimo pravzaprav gole eksistence igralcev, ki takole napol privatno pridejo v prostor najvišje resnice, od zunaj, nič kaj tipajoče in negotovo, so pa hkrati tudi duhovni iskalci, do konca slečeni zvižavnosti in vseh drobnih trikov, ki se jih poslužuje ego, ta veliki ljubitelj mask, sprenevedanja in ponavljanja.

Režija je v besedilu našla ustrezen gledališki izraz, ki pa ni šel v smeri poetizacije, temveč proti postopni redukciji. Drzno in preišljeno, (iz)našla in obudila je nekaj različnih uprizoritvenih kodov, od fizičnega gledališča in izpostavljenosti telesa vse do nekakšne blage ironizacije ali prizemljenosti predloge, pri tem pa naredila nekaj korakov naprej od prejšnje, tudi že prepoznavne režijske pisave, ki morda največ doseže s preišljeno discipliniranostjo in kompiliranjem poznanega.

Mlada igralska ekipa je več kot požrtvovalno zagrabila študij, izstopa Benjamin Krnetić kot pripovedovalec in duhovni vodnik, ki uspešno in s kancem poduhovljene izmodrenosti preigra kar nekaj leg in je v vsaki prepričljiv in stvaren; njegovi mladi kolegi mu sledijo in izoblikujejo vsak vsaj po eno igralsko miniaturo, s katero opozarjajo, da je na odre suvereno stopila nova igralska generacija.

**William Shakespeare: *Macbeth*. Prevajalec Oton Župančič. Režija Igor Pison, Mala drama, maj 2016.**

Ob vseh dogodkih ob 400-letnici dramatikovega rojstva je Pisonov *Macbeth* pravzaprav največja predstava na naših tleh, če v tem naboru ne upoštevamo nekaj gostujočih dogodkov, s katerimi so nas dramatikovi rojaki spomnili na jubilej in nam prikazali, kako besedila velikega moža igrajo doma in s kakšno večino pri govorjenju verzov. Pa dogodkov ob obletnici ni bilo malo; Andrej Rozman Roza je imel monodramski nastop *Šekijeva šunkica*, v Cankarjevem domu je nastala produkcija *Hamlet pa pol* pod režijskim vodstvom Jake Andreja Vojevca, v kateri trije igralci preigravo hamletovsko situacijo v gledališču pred propadom, za katero imamo včasih med ogledom občutek, da gre za kar splošno stanje na področju gledališča pri nas. Trije igralci ob spremljavi harmonikarja, ki je enako zakrinkan, s po nekaj vlogami uprizorijo zaroto direktorja in skrivnostnih stricев iz ozadja (ti zastopajo nekakšna ministrstva), ki poskušajo prodati gledališče in ga likvidirati. Ob direktorju stojita njegova žena prvakinja in njen sin, torej direktorjev pastorek, ki pod vtisom Shakespearovega gledališkega besedila ozavešči in prezrcali umor lastnega očeta in ga poskuša maščevati. Zapletom seveda ni konca, kopičijo in verižijo se do komaj sledljivih, vmeša se tudi zaročenka, ki je hkrati Ofelija, njen oče pa namesto dvorjan tokrat gledališki tehnični delavec. Vse je odigrano v stilu *commedie dell'arte*, Gašper Jarni, Tina Gunzek in Rok Kravanja ob glasbeni spremljavi Uroša Jezdića preigravajo po nekaj vlog, tudi z značilnimi in nekoliko posodobljenimi maskami, ki jih poznamo iz zgodovine žanra in si zraven, pač v skladu z improvizirano naravo uprizoritvene tradicije, dodobra privoščijo današnjo gledališko situacijo, vse od zapletov v tržaškem gledališču do aktualnih imen, ki narekujejo repertoarno politiko. Pri tem so satirični in zajedljivi, osmešenim prav ničesar ne prihranijo, Jezdićev song ob spremljavi harmonike je morda celo preveč direktno političen, čeprav: zakaj pa ne. *Commedia dell'arte* to dopušča, tudi aktualizme in morebitna znižanja, in vsi trije igralci so prav siloviti v nenehnih premenah in skakanju iz vloge v vlogo, tako da dobi predstava zabavnjaški in kritičen podton, vse pa v pospešenem tempu. V ljubljanski Drami je nastal tudi monolog *Hamlet*, v katerem dobi glas Horacij, kolikor sem prebral, videl pa še ne.

Vse skupaj, s Pisonovim *Macbethom* vred, pa je v produkcijskem smislu še vedno gledališče malih oziroma komornih odrov, po številu izvajalcev torej vsega prazničnega in jubilejnega skupaj komaj za katero od velikih Shakespearovih iger, kakršne smo videli v prejšnjih sezonah in včasih,

nekaj tega že skoraj preveč, kar je morda že indikator splošne apatije, odrekanja vsakršnim ambicioznejšim in produkcijsko zahtevnejšim uprizoritvam. Hkrati pa morda tudi že dokaz o pristajanju na varčevanje in krčenje pri tistih, ki narekujejo repertoarno politiko, dokaz njihove slepe poslušnosti gospodarju, za katerega vemo, da ne ve, kaj hoče; za snovalce repertoarjev se zdi, da premalo premišljeno kopičijo dogodke, ki pa se, kljub morebitni veljavnosti dialektičnih zakonov o prehajanju kvantitete v kvaliteto, tudi zaradi razdrobljenosti in njihovega varčevalnega dometa, ne morejo sprijeti v kaj bolj zavezujočega in pomenljivega, temveč ostajajo neambiciozno obstranski. Predvsem pa sta bohotenje in kvantitativna eksplozija slab odgovor na upad publike; razen seveda, če neambiciozno pristanemo na dejstvo, da so v deželici z dvema milijonoma sorodniki in znanci najbolj zvesta potencialna publika in je tako polprofesionalnost, požlahtnjena z rodbinskimi in podobnimi mreženji, edini možen model kulture; nekatere poteze zdaj že bivše ministrice in njeno zanimanje za amaterizem že kažejo takšno prepričanje.

Pisonova uprizoritev *Macbetha* je tako najambicioznejša; Pison se ga loteva avtorsko in prepoznavno, kolikor lahko iz njegovih dosedanjih uprizoritev izluščimo nekatere stalne režijske poteze. Najprej: v *Macbethu* vsi nastopajoči odigrajo po nekaj vlog, z izjemo Bojana Emeršiča kot *Macbetha* in Barbare Cerar kot njegove žene. Že v *Dogodku v mestu Gogi* na tržaškem odru je Pison z dvema igralcema uprizoril nekaj izpostavljenih prizorov in razmerij iz Grumovega besedila, našel osnovne dramske zaplete med večinoma po dvema protagonistoma, recimo med opravljivkama, pa med mentorico in Teobaldom ter seveda med Hano in Prelihom. Vse pa tako, da je *Gogo* naredil bolj vedro, ne da bi ji to, paradoksalno, pobralo njeno absurdnost ali jo naredilo preveč in vsiljivo všečno; le postrgal in odvzel je tisto zaprašeno atmosfero, ki jo avtor opisuje v didaskalijah, mrličje na podstrehah in obešence in tiste, ki so se zataknili nekje med življenjem in smrtjo, in podobno, vendar ostaja Hanina zloraba enako zavezujoča, enako tudi mrtvilo in topa nespremenljivost, s tem pa tudi brezizhodnost, ki kraljuje v *Gogi*. Nič se ne da, vse je že za vedno izgubljeno in obsojeno na obstransko ponavljanje v nedogled.

S podobnimi zasedbenimi zgotovitvami se Pison loti tudi 'škotske igre', kakor jo zaradi vraževerja tudi imenujejo. V uvodnih prizorih, v katerih vidimo Malcolma in *Macbetha*, malo zdelana od boja, s hrbtom obrnjena stran od publike, nastopi enigmatična figura, ki se malo spogleduje s publiko, sicer pa ob oblazinjeni steni, ki malo spominja na obložene psihiatrične sobe, na oblazinjenih tleh, ki zahtevajo drugačno, bolj negotovo giba-

nje in sugerirajo močvirno ugrezjanje, izgovarja komaj razumljive stavke, enigmatične in skrivnostne. Iva Babić odigra večče in njihovo napoved z veliko mero pitijske neujemljivosti, že kostumografsko nič kaj ne spominja na tiste mračne prerokovalke, ki se gnetejo okoli kotla in ritmizirano žlobudrajo o obveznih čarovniških recepturah, ki vključujejo kar največ ostudnih in v kuhi redko zastopanih živalskih vrst. Namesto tega čudna čutnost in zapeljivost, splošna komunikativnost in nagovor publike, pa tudi distanca; kot poslanica onstranske modrosti in vedenja je Babićeva zmaknjena, je bolj skrivnostna slutnja in garant za usodnost, morda tudi njena neujemljiva in ambivalentna podoba; morda podobno kot enkrat vmes Rok Vihar kot Malcolm, Macbethov soborec in prijatelj, meče vanj karte – nedvomni znak muhave usodnosti, nedoločljivo povezane s stanjem stvari, ki se izmika našemu razumevanju.

Na drugi strani te rahlo sterilne in morda nevarne, ugrezajoče se scenografije so prizori vojne in nasilja; Bejrut ali Gaza, kdo bi ločil, goreče stolpnice, stebri dima iz ruševin, gramofon in enkrat lokostrelska tarča, v katero Macbeth meče nože in si njegovo nevarno veččino zapomnimo in bomo odslej pri občevanju z Emeršičem še bolj previdni; scenografija Petre Veber ob obeh sferah, ki sta nasprotujoči si, tudi odpre dvorano in jo razpre v okoliške prostore: najprej razširi in razgiba dogajanje s stranskimi hodniki, po odmoru pa prenese dogajanje v predodprtje, kjer ima Macbeth slavnostni govor in se mu med tem prikazujejo umrli, njihovi duhovi, kri, vse, kar spada k razrvani psihiki. Pri tem, kot že v *Gogi*, zvijačno uporabi publiko kot nastopajoče in pričevalce, gre za nadaljevanje tradicije *happeninga*, ki ukinja mejo med nastopajočimi in publiko, le da to Pison počne bolj premeteno in samo v enem manjšem segmentu uprizoritve.

Tudi tokrat je opazna premestitev; s sodelovanjem dramaturginje Eve Kraševca je Macbeth postal bolj igra o notranjih bojih samega Macbetha. Kri in trupla so bolj posledica njegove notranje zmede, ki jo povzročijo prerokbe, te pravzaprav samo aktivirajo nekaj, kar je tudi Macbethu težko in ne do konca razumljivo in dostopno. Bojan Emeršič se namreč pred nami iz utrujenega borca, ki se še zna poveseliti in ki mu je odpiranje trebuhov in oddrobljanje glav v nekakšen športni užitek, postopno spreminja v preganjavičnega in nasilnega vladarja. Proti koncu tudi prepričanega o lastni neumrljivosti zaradi zmotnega in enoznačnega razumevanja prerokbe; pravzaprav je skoraj tragičen, saj ne more razumeti vseh razsežnosti napovedi, in to na tisti prav ojdipski način, saj ugleda resnico šele, ko mu zasije v vsej surovosti in nepotvorjenosti. Emeršič kot Macbeth monologe ponotranji, s tem je skoraj v hamletovskih dilemah, ukrepati ali ne, in

vidimo njegov napor, da bi se znašel znotraj lastnih protislovij. To ni več suveren predmoderen in barbarski oblastizeljen možak, v sebi že nosi novoveško razcepljenost med *bi* in *ne bi*, bolj kot kri ga zaznamuje začudenje, da se mu vse skupaj sploh dogaja. Seveda je na koncu že dodobra izprijen in pokvarjen od oblasti, naročanje umorov, izvrševanje, pa tudi ohola drža v trenutku, ko ga že vsi zapustijo, ga seveda kažejo kot prepoznavno opitega od oblasti in moči, tudi krepko zagreznjenega v svoja krvava in nepopravljiva dejanja.

Pri takšni postavitvi Macbethovega lika seveda tudi Lady, kakor jo zastavi in odigra Barbara Cerar, ni več enoznačna hujskačica k prelivanju krvi in brezobzirnem boju za oblast, naj stane, kar hoče. Bolj je enigmatična, skoraj eterična v pojavi, ki jo zaznamuje bela dolga srajca, ves čas nosi skrivnosten nasmešek in se nam včasih zazdi, da je svetla sestra vešče, samo malo manj skrivnostna in bolj prizemljena v svojih oblastnih apetitih. Čeprav včasih vidimo njeno moč in morda celo dominantnost, ne samo takrat, ko se postavi nekako nad moža, čisto v telesnem smislu, in se nam zdi, da je on v njeni senci. Vendar deluje nekako mehko, kot da bi za krvavimi naklepi stal ne pohlep, temveč ugajanje in prilagajanje višjemu redu stvari, nekakšnemu krvavemu in brezumnemu načrtu, katerega slepi in nevedni izvajalci so vsi po vrsti. Nič čudnega torej ni, da se ob vsej tej brezumnosti Lady odpelje; ne samo prividi, neki notranji nemir, ki kulminira v norost, v manično in kompulzivno ponavljanje enih in istih stavkov, v nevrotično žlobudranje, vse do bridkega konca, to zaznamuje vlogo Cerarjeve. Njena Macbethovka torej postopno izgublja nadzor in suverenost, tudi sama, po vzoru moža, postaja vse bolj negotova, izpostavljena notranjim viharjem in njih igrača, tudi njo jaha usoda in njej sami nerazumljivi val zgodovinskih sprememb, pri katerem sta z možem lutki v rokah višjih sil.

Pison napravi še nekaj premestitev; ena opaznejših je kostumografija Belinde Radulović, ki kostume estetizira, hkrati pa, skladno s scenografijo, uvaja bipolarnost. Na eni strani prepoteni vojni kameradi v majicah, na drugi estetika iz recimo *Matrice*, kadar gre za morilce, torej nekakšni urejeni profesionalci, komaj še človeški, pa skrivnostna in namigujoča oblačilna lascivnost Lady Macbeth. Še bolj pa morda vdor iracionalnega; enkrat vmes se namreč pojavi na odru zajec. Pomislimo najprej na prejšnjo Pisonovo fascinacijo z Beysovimi performansom z mrtvim zajcem, ki ga je uporabil v tržaški uprizoritvi *Ismene, njene sestre*, vendar je zdaj zajec, ki se mu potem pridružiata jelen in lisjak, verjetno le znak, da so stvari ušle izpod nadzora. Da tisto iracionalno, kar predstavlja pozneje premikajoči se gozd, ki se približuje Macbethovemu dvorcu, deluje kot motnja v redu stvari.

Zajec in živalsko sploh sta znaka, da je svet iz tira, da so se v dogajanje vmešale animalične in pritlehne sile in da so vsi, kar jih je, tudi spletkarski kraljevi par, njihove žrtve.

V po nekaj vlogah nastopijo tudi Zvone Hribar in Klemen Janežič, prvi v vlogi besnih maščevalcev in poštenjakarjev, drugi pretežno med morilci in v hladnejših in bolj umirjenih otenkih. Ravno s takšno razdelitvijo vlog in njihovim podvajanjem doseže Pison dinamiko. In seveda z glasbo; že pri *Ismeni, njeni sestri* naslovna koketira s publiko tudi skozi naslavljanje skupnega glasbenega spomina, daje na gramofon klasike rocka. Tudi zdaj; Pison nas kot avtor glasbenega izbora popelje skozi izbrana poglavja rocka, ki dajejo štimungo, pravzaprav kodirajo razpoloženje v posameznih prizorih. S tem vpelje v uprizoritev neki vzporedni lok, pusti, da tam, kjer zazija med zlepljenimi fragmenti praznina/tišina, spregovori klasika. Zdi se, da rocka ne jemlje več kot nekaj živega, da mu je pravzaprav bolj zakladnica atmosfer in skrinja nostalgичnega spomina, kot nekaj živega in upornega, kljub nedvomni pieteti do žanra.

Pisonovo videnje Macbetha napravi za stopnjo bolj človeškega, vidimo njegove dileme bolj kot krvava in sama zase stoječa dejanja. Morda mestoma zmoti aktualizacija, modernenje predloge, ki se bolj kot v glasbenem izboru, ki ga dojemamo kot nekaj nedvomno preteklega, kaže v močnih znakih posodobitve; kakšen rekvizit, recimo kičasto kričeče barvit teniški lopar, s katerim zabija Macbeth žogice v mehko zadnjo steno, in še kaj bi lahko dobilo bolj umirjen in premišljen izraz. Nedvomno pa je Pison našel izrazit in prepoznaven pristop k dramskim predlogam, ki je morda celo učinkovitejši takrat, ko nima tako močne opore v dramskim situacijah, recimo pri adaptaciji pripovednih besedil, kakršno je bilo *Angel pozabe* po romanu Maje Haderlap, ali kadar razstavi in dodatno razdrobi dramsko predlogo, kot je to uspel v tržaški postavitvi Goge.