

Uprioritve slovenskih dramskih novitet

Evald Flisar: Sončne pege

(Krstna uprizaritev 23. septembra 1999 v MGL, režija Dušan Mlakar)



Foto: Tone Stojko

JOŽE ROPOŠA, JUDITA ZIDAR, MILAN ŠTEFE in MARKO SIMČIČ

PETRA POGOREVC

Kadar pojoča travica ne zaigra

Flisarjeve *Sončne pege*, ki se tako na oblikovni kot vsaj deloma tudi na vsebinski ravni napajajo pri izviru Ibsenove pisave, pred svojega bralca oziroma gledalca postavljajo model trhle, z mračno preteklostjo zastrte in usodno obremenjene družine, katere zgodba se razpira na principih analitične dramaturgije. Tema nezmožnosti sprave, do katere bi znotraj te družine moglo priti samo prek odkritega soočenja s preteklimi grehi in nepreklicnega odpušcanja – v nasprotnem primeru bo krivda še naprej neusmiljeno butala na plano izza

sprenevedavega zarotništva ključnih stebrov Flisarjeve hiše strahov –, pa v besedilu ne usmerja le dogajanja znotraj intimnega družinskega kroga, temveč se aktualistično razširja na družbeno kritično diagnozo slovenstva. Skozi optiko potlačenih in pod preprogo pometenih grehov, ki so jih nastopajoče dramske osebe zakrivile v polpretekli zgodovini, Flisarjeva tragikomedija pravzaprav zarisuje svoje videnje duhovnega stanja slovenskega naroda po zadnji, osamosvojitveni vojni, končna diagnoza pa je vse prej kot optimistična.

Sončne pege so izpisane v sočnih, gladko tekočih, zajedljivih in pikrih dialogih, ki spretno razkrivajo generacijske, značajske in tudi svetovno nazorske razlike med člani Flisarjeve anonimne družine. Tu sta najprej družinska mati in oče, njuna sinova in pa vnuk s svojo ženo, ki se na božični večer snidejo pod domačo streho, da bi po dolgih letih razprtij končno zgladili svoje odnose. Samo na videz, kajti večino nastopajočih oseb na prizorišče simulirane božične sprave priženejo povsem zasebni interesi, ki se vrtijo okrog trenutno neizkoriščene družinske gmajne in si med seboj seveda kar se da očitno nasprotujejo. Dokaj varljivi vtis doslej v glavnem realistične dramaturgije pa v tkivu Flisarjevega besedila razbije dramska oseba, ki jo je nemogoče uvrstiti na doslej opisano dramaturško raven. To je seveda popolni outsider v pravljici o Božičku, ki se na prizorišču pojavi povsem nepovabljen in tudi ostane nezaželen, pa čeprav v svoji malhi nosi ravno tisto, kar bi spravo dejansko omogočilo: možnost odkritega soočenja s preteklostjo, ki bi prineslo mirno in složno prihodnost.

Božiček s pojočo travico v malhi je hecen patron; v ustroju drame, ki do njegove pojavitve zavaja gledalca z realistično, kar se tiče enotne zasnove časa in prostora, celo naturalistično dramaturgijo, pa gotovo pomeni tisti bistveni moment, ki Flisarjevo dvodejanko odločno prestavi v območje absurde groteske. Z njegovim prihodom, ki na prizorišču med drugim aktivira značilno sartrovsko situacijo prisilnega razčiščevanja preteklosti »za zaprtimi vrati«, se dotlej simulirana objektivna resničnost v besedilu bržkone nepovratno razrahlja, s čimer je ustvarjen sicer zelo vznemirljiv, vendar tudi nekoliko izmuzljiv teren za tematizacijo globljih simbolnih in idejnih razsežnosti drame. *Sončne pege* je torej kljub očitnim realističnim dramaturškim temeljem tako rekoč nemogoče brati samo na tem osnovnem nivoju, saj pomenijo primer slogovno razplastenega, mešanega sodobnega tragikomičnega žanra, v katerem se intimna družinska in javna družbena problematika analitično razgrinjata na ozadju absurdistično razrahljane objektivne resničnosti, obenem pa je besedilo ob uprizarjanju treba brati tudi v luči njegovih nespregledljivih idejnih in simboličnih razsežnosti.

Kot izrecno povedo didaskalije, se Flisarjeva družinska drama odvija na božični večer, in sicer v realnem času, ki ga v naturalistični maniri med uprizoritvijo na odru meri stenska ura. Enotno je tudi prizorišče dogajanja – to je »dnevna soba podeželske hiše« z »dvodelnim francoskim oknom v ozadju, ki gleda na vrt« – ki ga nastopajoče osebe zapuščajo le izjemoma. Scenografija, ki jo je za krstno uprizoritev *Sončnih peg* pod streho MGL zasnovala Karin Košak Orlač, očitno skuša dosledno slediti predlogi, pri čemer jo pogosto jemlje čisto

preveč dobesedno in v tkivo uprizoritve celo prepisuje množico detajlov iz didaskalij; ob tej osupljivi neinventivnosti pa ji lahko očitamo tudi izrazito enostranski končni vtis. Kakor da bi vse, kar je v besedilu uvodoma skrito zgolj med replikami, želelo butniti v gledalca kar nemudoma po tistem, ko se pred njim dvigne zavesa: prav vsiljivo pust in neznosno ogoljen interier, ki že kar nekam agresivno razgalja odsotnost božičnega spokoja (nepogrnjena miza, neokrašeno božično drevesce ipd).

Potencialna draž postopnega razkrivanja dejanskega stanja pod streho te anonimne hiše je spričo takšne scenografske »klepetavosti«¹ že uvodoma onemogočena, dodatno pa k temu vtisu prispevajo kostumi, ki v zasnovi Alenke Bartl ravno tako vztrajajo pri zlahka predvidljivem realizmu ter iz nastopajočih igralcev v večini primerov celo ustvarjajo hitro razvozljive tipe, kar je še posebej razvidno ob polikanem novodobnem poslovnežu Tadeju in njegovi koketno razgaljeni ženi, nekdanji lahkoživki Juditi. No, primer zase pa je tako na kostumografski kot tudi dramaturški, režijski in obenem igralski ravni problematični Božiček: oblečen v škorenjce in svoj standardni, za potrebe uprizoritve malo ali nič stilizirani rdeče-beli kostum podpira povsem dominantno realistično vizualno podobo krstne uprizoritve *Sončnih peg*, obenem pa se v interpretaciji igralca Ivana Jezernika izraža v privzdignjenem, pokroviteljskem, malodane pridigarškem slogu, kakršen sicer uspeva sprožiti uvodni učinek komičnega, kasneje pa je spričo svoje eksplicitne didaktičnosti iz prizora v prizor bolj monoton in duhamoren.

Nasploh se prvi del uprizoritve, ki jo je ob sodelovanju dramaturga Blaža Lukana režiral Dušan Mlakar, razmeroma uspešno osredotoča predvsem na tiste plasti besedila, ki jih s svojim modernističnim vskokom omogoči prav enigmatični Božiček. A vznemirljivo in nepredvidljivo atmosfero, ki prežeta z igri-vim espijem absurda pušča prosto pot jedkim cinizmom, s katerimi se obkladajo nastopajoči igralci, nemudoma po odmoru zamenja zresnjeno, revanšistično in drobnjakarsko razvozlavanje prej le simbolno nakazanih idejnih plasti drame. Iz sfere zgolj zasebnih žalitev in razprtij se ad hoc preselimo na raven problemov celotnega naroda, vsemu, kar je na odru izrečenega, pa je pretirano eksplicitno pripisan nespregljiv idejni podton, s čimer se vzpostavi hudo predvidljivo vzdušje obujanja starih grehov oziroma polaganja medsebojnih računov. Uprizoritvi skratka, povedano na zelo preprost način, ne uspeva sproti usklajevati raznolikih razsežnosti besedila, zato posledično razpade na dva slogovno bistveno različna dela. Kljub nekaterim dramaturškim črtam, ki so jih bile *Sončne pege* deležne zlasti v drugem delu uprizoritve, je gledalec v slednjem torej postavljen pred dogajanje, ki odločno odstopa od uvodne atmosfere, kar utegne nanj učinkovati moteče, pa četudi se prav v drugem delu na odru bolj odločno, sistematično in eksplicitno razpirajo avtorjeve ključne teme.

Če je izstop iz prividnega realizma v absurdno grotesko s sartrovskimi primesmi še razmeroma lahko izpeljati, se vprašanje, ki ga je v primeru *Sončnih peg* bržkone potrebno nasloviti tako na besedilo kot zlasti na njegovo krstno

uprizoritev, glasi: kako nazaj? Kako iz nekega hecnega vsevednega patrona, ki vdre na prizorišče v Božičkovi preobleki in se okliče za vrhovnega razsodnika konfliktna situacije, ponovno ustvariti resnobni in zavezujoči tematiki enakoredno figuro? Kako na temelju nelogičnega in neverjetnega zapleta, ki v gledalčevi percepciji dodobra razrahlja možnost obstoja objektivne resničnosti, potegniti vzporednice med kregarijami fiktivnih nastopajočih oseb in dejanskimi družbenimi razprtijami? Ob Flisarjevih oziroma Mlakarjevih *Sončnih pegah* se zdi, kakor da bi distanca, nujna spremljevalka uprizarjanja vseh tistih plasti besedila, spričo katerih smo besedilu v zgornjih vrsticah med drugim pripisali lastnosti absurdne groteske, nekako pogoltnila kredibilnost v drugem delu, kar je seveda slabo glede na to, da se v njem pravzaprav razpirajo Flisarjevi ključni motivi (razkritje mračne skrivnosti družine), obenem pa se eksplicitno razmahne tudi njihova simbolna razsežnost.

Zanimivo je videti, kako se v takšni zasnovi uprizoritve znajdejo igralci.

Če v prvem delu odločno izstopa pikri cinizem omlednega družinskega poglavarja Matjaža, ki ga zleknjenega na fotelju kot kakšnega drobnega zlobnega škrate zelo popadljivo in zelo duhovito upodablja Marko Simčič, se v drugem poudarek prenese na vse bolj strašljivo figuro »matere leta«. Družinska gospodinja Vera je v interpretaciji Ljerke Belak sprva morda še res zgolj bevskajoča ovčarka, kot se o njej zajedljivo izraža njen mož, a sčasoma postaja vse bolj jasno, da ta ženska dejansko tudi grize, saj je vse bolj mračna, nepopustljiva, sprenevedava in diktatorska. Med like, ki tako v besedilu kot tudi v uprizoritvi sledijo razmeroma realistični liniji, sodijo tudi sin Jožef, vnuk Tadej in njegova žena Judita. V vlogi prvega nastopa Evgen Car, igra ga kot resigniranega profesorja zgodovine, ki funkcionira na ravni sprenevedavega frazerstva; drugega kot odbijajočega, infantilnega in vzkipljivo nasilniškega podjetnika dokaj klišejsko upodablja Jožef Ropoša, obema pa kot sarkastična in vročekrvna črna ovca v družini parira Judita Zidar. Njen lik uporniške in do ostalih »sorodnikov po sili« neprizanesljive outsiderke brez dlake na jeziku je natančen in razslojen: funkcionira tako na ravni izkušene, vendar hkrati že resignirane nekdanje lahkoživke, ki presoja svojo okolico, ne da bi nasedala zunanjemu videzu stvari, kot tudi na ravni razočarane ženske, ki jo je poroka z napačnim moškim prignala v svojevrstno duhovno in čustveno nepotešenost. Njen oboževalec in nezavedni Božičkov zaveznik je Gregor v nadvse subtilni interpretaciji Milana Štefeta, čigar poetične in s simboliko prežete pasaže ob pozornem spremljanju od vsega začetka pomenijo ključ do Flisarjevih osrednjih motivov. Čist, natančen in spričo svoje odsotne zamaknjenosti presunljiv lik, ki v precejšnji meri obogati prevladujoči realizem na odru.