

Vesna Jurca Tadel

Nagi cesarji

10. februarja 2009, Mestno gledališče ljubljansko, Studio – Marius von Mayenburg: Grdoba

Na Mali sceni MGL lahko skoraj praviloma vidimo nova, zanimiva besedila, ki so kot nekakšne poznovečerne poslastice. Take, ki rahlo provocirajo, a ne preveč: nekakšen estetski in moralni *fast food*. Mayenburga, ki je nekakšen nemški spin-off angleškega gibanja “u fris”, igrajo v MGL že drugič. In avtorjev recept za uspeh je precej preprost: gre za zgodbo, ki je sicer zgrajena na domisleku oziroma premisi, ki je na prvi pogled skoraj banalna, a se izpeljava izkaže za zelo produktivno in večplastno.

Grdoba govori o tem, kako šef mlademu, uspešnemu poslovnežu Letteju ne dovoli, da bi na mednarodni konferenci predstavil izdelek, ki ga je sam iznašel, ker da s takim obrazom ne bi mogel ničesar prodati. Namesto njega pošlje njegovega asistenta, čigar glavna kvalifikacija je, da ima primernejši obraz. Lette najprej ne ve, o čem šef govori. Potem pa mu njegova žena vsemu osuplemu prvič v obraz pove nekaj, česar mu do zdaj očitno ni še nihče, saj so bili menda vsi prepričani, da se tega dobro zaveda: namreč to, da je izjemno grd. Tu se začne Lettejeva kalvarija, ki je določena z brezobzirnimi in samo na videzu temelječimi pravili in standardi sveta okrog njega; na intimni ravni je bil do tedaj srečen, saj ga je žena sprejela takega, kakršen je, ker je znala videti globlje.

Če torej Lette želi igrati po pravilih sprejete igre, mora na operacijo – ta pa ga nepričakovano spremeni v pravega lepotca. Zunanji uspeh mu je s tem zagotovljen: v karieri bliskovito napreduje in pusti svojega asistenta, nekdanjega tekmeča, daleč za sabo; tudi ženske se začnejo kar naenkrat metati za njim. A ko se znajde na vrhuncu uspešnosti, spozna, da ima to svojo ceno, saj v svetu močnih in bogatih očitno veljajo drugačna pravila; če želi prodati svojo iznajdbo, mora biti pripravljen prodati tudi svoja

moralna načela. In vedno bolj ugotavlja, da izgublja svoj pravi jaz. Še posebno potem, ko začne kirurg dajati njegov obraz še drugim interesantom, saj je zaradi lepote postal prava uspešnica. Tako se Lettejev jaz vsaj na zunaj razprši na več "nosilcev".

Mayenburg to sodobno parabolo o pasteh želje po uspehu in priznanju okolice, ki v današnjem svetu temelji na zunanosti, zapiše v kratkih prizorčkih z intenzivnim nabojem, staccato dialogi, hitrim menjavanjem prizorišč ter preskakovanjem identitete (igralci namreč igrajo več oseb). Tako zares učinkovito in ekonomično naniza več tem, ki še kako zadevajo sodobnega človeka, zaznamovanega z neizprosnimi zahtevami sveta po konkurenčnosti in nenehnem dokazovanju uspešnosti – in ki nemalokrat vodijo v komično ali tragično izgubo identitete.

Mayenburgov slog je hiperrealističen, grob, z elementi absurdnosti. Po tej poti je šla tudi režija Borisa Kobala, ki je ustvaril hitro, neizprosno, čisto predstavo, v kateri menjave vlog, jasna razčlenitev in učinkovit konec gledalca v glavnem zabavajo – hkrati pa mu pustijo dovolj časa, da se zave nekaterih vprašanj, s katerimi se srečuje vsak dan, a jih jemlje za samoumevne: vprašanje mask, ki jih nosimo; vprašanje identitete; vprašljivost kulta lepote; vprašanje uspeha; vprašanje cene uspeha; vprašanje razmerja med intimno srečo in kariero itn.

V tem hitrem tempu in svojevrstni stilizaciji se odlično znajdejo vsi nastopajoči: Uroš Smolej kot Lette, Mojca Funkl v vlogi njegove ljubeče žene in groteskne, pohotne, ostarele direktorice multinacionalke, Gaber K. Terseglav kot njegov ambiciozni in brezobzirni kolega, Marko Simčič kot pragmatični šef in pohlepni kirurg.

* * *

12. februarja 2009, Mestno gledališče ljubljansko – Olja Muhina: Tanja-Tanja

Nenavadna predstava. Besedilo sodobne ruske dramatičarke, ki je v obdobju svojega nastanka (pred 13 leti) doživelo nepričakovano velik uspeh in razne režijske interpretacije, je popolnoma razpršeno; zlasti v prvem delu je polno napol poetičnih monologov in nepovezanih replik. Tako razpršeno je, da je zelo težko izluščiti že to, kdo je kdo, in povezave med temi "kdoji". Gre za preplet erotičnih apetitov treh parov, ki se – po raznih kombinacijah – pravzaprav vrnejo na izhodiščne položaje. Zgodba, ki jo z več ali manj težav le nekako izluščimo, pa je taka: Ohlobistin, na čigar posestvu se vse dogaja, najprej snubi Zino, ta pa ga zavrača; Ivanov se peča z Dekletom, pa poseže vmes njegova žena Tanja, ki je sicer resnični

predmet Ohlobistinovega poželenja. Vmes se razplete zgodba med Fantom in Dekletom, ki jo je Ivanov tačas zapustil; pa neuspešno Ohlobistinovo snubljenje Tanje; in ker Dekle zares ljubi Ivanova, zapusti Fanta, ta pa se poroči z Zino, zato ta ni več na voljo razočaranemu Ohlobistinu, ki je spoznal, da mu pri Tanji najbrž ne bo uspelo.

V napovedih in spremnih besedilih je bilo zaznati nekakšno fizikalno interpretacijo besedila – in res ti bežni erotični spreleti lahko spomnijo na trke subatomskih delcev, njihova erotična nestanovitnost in neoprijemljivost pa na osnovno nestabilnost in nedoločljivost v subatomski fiziki. Pa vendar bi bilo povezovanje dela Muhinove z npr. Houellebecquovim, v katerem je razpršenost junakov na splošno povezana s stanjem družbe, ali – bog ne daj – z delom Čehova (ker pač vse skupaj poteka na nekakšnem posestvu, tako kot večina del Čehova, ali ker se pač dva lika imenujeta po njegovih junakih ali ker se pač kar nekaj govori), ki vendar slika mikrousodo človeka na makroozadju širših družbenih premikov, nekam preambicozno. Prevelik kompliment avtorici.

Tekst je namreč tanek. A po drugi strani tako odprt, da kliče po zelo avtorski interpretaciji, ki bo temu fizikalnemu kaosu poskušala najti odrsko podobo, od katere bodo nekaj imeli tudi gledalci. In to je v režiserju Matjažu Pograjcu, zdi se, tudi našel.

Pograjc se je namreč odločil za izredno domiselno in učinkovito ugledališčenje teh trkov subatomskih delcev (beri: likov v igri): večino besedila govorijo med poplesavanjem. Ples je medij, ki omogoča neobvezno menjavanje partnerjev, to pa omogoči nenehno prehajanje fokusa z enega para na drugega in na menjavanje. Med igro se kar nekajkrat spojita dva delčka; ko se energija izrabi, se parčki spet zavrtijo in združita se druga dva. Če gledamo na igro s stališča fizike, je pravzaprav posrečen prikaz osnovne nestabilnosti subatomskih delcev. A vprašanje, koliko te teorije prodre do gledalca – in tudi če prodre, kako ta prevod iz fizike prevede naprej v jezik svojega življenja? Ta domislica pač nekaj časa zdrži, potem pa se izprazni in postane sama sebi namen.

Psihologije pri Muhinovi ni; gre za lahkotno poigravanje, bežno razbiranje privlačnosti, ki se ustvari med dvema delcema, za nekaj malo globljih replik, ki pa hitro izpuhtijo v splošnem ozračju slučajnosti, neobveznosti, krhkosti razmerij. Predstavi z estetskega vidika ni kaj oporekati: Pograjc je na odru vzpostavil svet zase s svojevrstnimi zakonitostmi in dinamiko. Opazen je tudi delež vseh drugih sodelavcev, na primer (predvidoma namenoma neokusna?) scenografija (Estrihi & Ometi), ki s stekleno površino, zakrito z zavesami, omogoča dogajanje na več planih, v globino in višino; pomenljivi so tudi pladnji s kozarci šampanjca, ki ga subatomski delci

pridno zlivajo vase in po sebi. Tudi kostumi so večplastni in večpomenski, barvno izmenično usklajeni po parih (Mateja Benedetti), najizrazitejša pa je seveda glasbena oprema (Tibor Mihelič Syed), ki sploh omogoča vse to valovanje in poplesavanje in različne atmosfere in je po večini duhovita variacija na temo ruskega (turbo)popa.

Igralci, zavezani splošnemu konceptu neobveznosti, na trenutke izstopijo iz tega in dajo duška svojim čustvom. S tem predstava na trenutke dobi zdaj svetlejši, zdaj temnejši in kdaj pa kdaj tudi bolj zavezujoč ton. Najbolj ostajajo v spominu obupani erotični izpad Ivanova (Boris Ostan) in drobni prebliski, ki raven slučajnosti za hip približajo čustvovanju ljudi: tako pri Juditi Zidar kot Tanji, ki prepeva "lala", medtem ko vidi, da njen mož objema drugo, ali Tjaši Železnik kot nesrečnem Dekletu, ki ne more preboleti svojega Fanta.

Pograjc pa se je odločil, da neobveznosti Muhinove ne bo sledil do konca, in je sklep zaostрил. Namesto odprtega konca je pokazal, da se kak delec tu pa tam le lahko tudi izgubi: tako je najprej dal obesiti Dekle (zaradi nesrečne ljubezni), na koncu pa prikazal še kataklizmični odmev streljanja, ki prinaša nekakšno streznitev.

Čeprav je torej predstava estetsko dovršena, zanimiva in posebna, je izkupiček bolj "ljubezni trud zaman". Celotna ekipa, z režiserjem na čelu, se je sicer res potrudila in iz precej trhlega besedila naredila vse, kar se je dalo. A končni efekt je tak, kot če bi slabi dve uri opazoval ribice, ki plavajo po akvariju. Efemeran.

* * *

14. februarja 2009, SNG Drama, Mala Drama – Žanina Mirčevska: Žrelo

Druga predstava zapored, v kateri je uprizoritev daleč preseгла besedilno predlogo. Mirčevske se v resnici prav v ničemer ne da primerjati z Muhino – razen v odprtosti besedila: Muhina je frivolna, Mirčevska pezzantna; Muhina zanalašč ne govori o ničemer, Mirčevska prav o vsem; Muhina niti ne želi kake globlje interpretacije, Mirčevska jih omogoča kar nekaj. A vendar se pri branju teksta Mirčevske zastavi enak pomislek kot pri Muhinovi: kako to gmoto besed uprizoriti tako, da se bo dotaknila gledalca? Kaj izluščiti iz nje, da ne bo od same množice sporočil vse skupaj nerazberljivo?

Režiserka Andreja Kovač je imela tu jasno vizijo in konkreten koncept. Z izrazito avtorskim videnjem besedila ter inteligentnim, duhovitim in provokativnim razbiranjem njegovih pomenov se je uvrstila med najzanimivejše režiserje mlajše generacije. Tudi ona je na odru ustvarila

poseben, koherenten svet – in za upodobitev teksta Mirčevske ga je treba izumiti tako rekoč iz nič, saj so vse koordinate v tekstu popolnoma nedoločene, abstraktne, pripravljene za (re)definicijo.

Kovačeva je *Žrelo* odločno potegnila iz območja nedoločnega in ga trdno postavila v območje nekakšne slovenske kolektivne podzavesti – popolnoma prepoznavne slovenske arhetipske ikonografije in zasnov raznovrstnih pravljичno/mitoloških motivov. Mirčevska glavnega junaka, brezimnega “tistega, ki je pojedel svoje ime”, pošlje na pot, na kateri se srečuje s posledicami svoje požrešnosti, in s tem izrisuje mračno parabolo o stanju globalno potrošniškega sveta, v katerem je glavni imperativ nekaj/nekoga posedovati/imeti/uničiti. Pred bralca postavi pragozd besed, tu in tam celo preveč povednih, preveč deklarativnih; skoznje se, skupaj z brezimnim, prebija po logiki sanjske irealnosti.

In to atmosfero je režiserka prignala do roba. Predstava nas že s prvim trenutkom prestavi v drug svet in počutimo se, kot da bi gledali moraste sanje, nekakšen pasijon, v katerem se glavni junak s svojo nenasitnostjo po neki čudni logiki vedno bolj zapleta v klobčič odnosov in dejanj, ki se jih ne da razvozlati, in se pogreza v brezno nepovratnosti in neizbrisnosti svojih besed in dejanj – dokler se na koncu ne znajde v prijetno božajočem in hkrati smrtno nevarnem objemu medvedka Hariba. Pri tem nenehnem goltanju glavnega junaka pa v njegovem prehajanju iz ene arhetipske situacije v drugo (najprej je popotnik/naključni nabiralec gob; potem potrošnik; potem sin; potem gospodar; potem polaščevalec; potem posiljevalec; potem ubijalec; potem izkoriščevalec itn.) zlahka prepoznavamo malo slovenske, malo svoje in malo splošne zgodovine – pa tudi veliko sedanosti.

Kovačeva naredi svet izrazito klavstrofobičen, zaznamovan in zamejen s tipično kočjo iz kakega *Janka in Metke*, a z detajli, ki rušijo logiko interierja/eksterierja in omogočajo zanimive mizanscenske rešitve (scenografka Vasilija Fišer); osebe, ki jih glavni junak srečuje na svoji poti, pa vzpostavi kot karikirane pravljične junake in to poudari z duhovitimi kostumi (Stanka Vauda). Režiserka poskrbi za dinamično menjavanje ozračja in kodiranosti, ki se giblje med morastim občutkom, parodijo in paranojo; zadnjo zato, ker se zdi, da vsi drugi stalno oprezajo za glavnim junakom, skoraj kot v kakšni Gogi. In v predstavljanju te dvoumnosti, večpomenskosti, so bili vsi igralci izvrstni – vsak, četudi epizodni lik, je podrobno izdelan in grozljiv v svoji doslednosti, preprostosti in stiliziranosti. Tisti, ki je pojedel svoje ime (Marko Mandić je lik z zanj značilno natančnostjo vodil iz ene situacije v drugo, jih jasno razmejil in hkrati združil z vseobvladujočo in neobvladljivo pogoltnostjo), najprej naleti na robatega in nasilnega varuha lastnine (Marko Okorn); potem na posesivno, oblastno in povsod navzočo

mamo (Marjana Breclj, povzdignjena na oltar); na ritoliznega Svetnika (Boris Mihalj); na zafrustrirano in zaskrbljeno slovensko mater/ženo (odlična Zvezdana Mlakar); na vsiljivega vrtnarja (Valter Dragan); na izkoriščevalsko lepoticu (Petra Govc); na izsiljujočega in iz(po)siljenega otroka (Maja Končar); na perfidnega zdravnika (Vojko Zidar).

Zanimiv gledališki dogodek, prepričljiv in izzivalen tako v vseh podrobnostih kot v osnovnem režijskem izhodišču.

* * *

20. februarja 2009, SNG Drama – Ajshil: Oresteja (ogled ponovitve – premiera je bila 17. januarja)

Kaj početi z Ajshilovo trilogijo danes? Z odločitvijo o uprizoritvi tega dela se je gledališče zavestno odločilo za zahteven produkcijski in post-produkcijski zalogaj – tako da ima najbrž kak dober razlog za to. In če v ta namen še naroči nov prevod – pa čeprav obstajajo že trije – je najbrž razlog toliko trdnejši in tehtnejši.

Dejstvo je, da je besedilo težko berljivo; skozi gosto tkivo zborovskega komentarja se s težavo lušči ogrodje zgodbe o usodi potomca Tantala, ki se je bogovom zameril s tem, ko jim je postregel s svojim lastnim sinom. Prvo dejanje opisuje mučno čakanje novic iz Troje, v katero se je odpravila grška vojska pod Agamemnonovim vodstvom, potem njegovo zmagoslavno vrnitev (s sabo kot plen pripelje sužnjo Kasandro) in končno umor Agamemnona in Kasandre, s katerim se Klitajmestra maščuje za njegov umor njune prvorojenke Ifigenije, ki jo je žrtvoval, da bi si zagotovil zmago. Drugo dejanje se začne s prihodom zadnjerojenca Oresta, ki ga je Klitajmestra začasno poslala v rejo in ki se je po Apolonovem naročilu namenil maščevati očetovo smrt. Ob očetovem spomeniku sreča sestro Elektro in skupaj načrtujeta umor matere in njenega ljubimca. Orest ga po soočenju z materjo tudi uspešno izpelje. V tretjem dejanju Oresta zasledujejo boginje maščevanja Erinije, ki ga obtožujejo umora matere; Orest se zateče k Apolonu, ta mu obljubi pomoč in ga pošlje k Ateni po dokončno rabsodbo. Atena mu na sojenju da odločilni glas, Orest je oproščen, Erinije pa se iz besnih maščevalk spremenijo v miroljubne Evmenide.

Kaj je edina v celoti ohranjena antična trilogija pomenila v obdobju svojega nastanka, je stvar različnih interpretacij – od tega, da naj bi pomenila začetek evropske civilizacije in prehoda iz matriarhata v patriarhat, do nasprotno misli, namreč da naj bi z likom Atene moški princip dobil svojo žensko dopolnitev, in rojstva urejene, demokratične, civilizirane države, v kateri zakon prevlada nad prvinskim krvnim maščevanjem.

Kar sodobni bralec/gledalec doživlja pri opazovanju teh s stališča standardne psihologije po večini nerazumnih dejanj ljudi, ki so “igračke v rokah bogov”, so predvidoma precej mešani občutki: po eni strani sočustvuje s Klitajmestro in razume njen motiv obupane matere, ko gre za uboj Agamemnona; enako čuti do Oresta in razume njegov motiv obupanega sina, ko gre za uboj Klitajmestre. Bralec/gledalec torej vse do vzpostavitve sodišča (areopaga) spreminja stališče z vsakim spevom zbora, ki vedno globlje vrta v predzgodovino teh nesrečnih potomcev rodbine Tantalidov in razkriva na videz neskončen niz krvnih zločinov, in pravzaprav ne ve, za koga ali kaj naj bi “navijal”. Šele pred sodiščem se niti dokončno prepletejo, motivi zgotijo in poteši se pričakovanje gledalca, da bo ta kolobocija privedena do dokončne razrešitve. Odločitev Atene je s stališča današnjega gledalca predvidoma sporna, saj mi, ki smo vajeni junake razumeti kot svobodne individuume, ki se zavedajo svojih dejanj in sprejemajo vso odgovornost zanje, drugače gledamo na skrivanje za krilom bogov. In nam je (seveda nikakor ne le feministkam) še posebno tuja Apolonova interpretacija, po kateri mati ni iste krvi kot otroci. (“Tako imenovana mati ne rodi, temveč samo redi vsajeno kal. Rodi plodilec, ona brst gosti in ga ohrani, če ga ne uniči kak bog.”)

Kako te zadržke sodobnega bralca/gledalca upoštevati pri ugledališčenju, je vprašanje, s katerim so se ustvarjalci predstave sicer spopadali – a zdi se, da premalo sistematično. Tako je to predstava, ki se pobira zelo počasi in šele proti koncu dobi sploh kake vsebinske in formalne poudarke, sicer pa je polna prizorov in detajlov, ki sicer sodijo v specifično režiserjevo estetiko, vendar za gledalca, ki se mora prebijati skozi goščo besed, oseb in dejanj, pomenijo prevelik zalogaj hermetičnosti, da bi lahko ugledal “big picture”.

Prva velika Lorencijeva intervencija je to, da večino zborovskih spevov položi v usta Igorju Samoborju (ki naj bi sicer igral Orestovega praprada Tantara), ta pa potem združuje v eni osebi vse raznovrstne obraze, mnenja in občutke, ki jih zbor nenehno daje v svojih komentarjih in ki dogajanja razlaga za nazaj, napoveduje za naprej in sproti komentira, se nad njim zgraža, jih poskuša preprečiti itn. Iz na kip spominjajoče podobe na začetku predstave, ki toži zaradi neznosne situacije, ko iz Troje ni in ni novic, ga kmalu spremeni v nekakšnega skoraj konferansjeja in ga posadi za mizo na prosceniju, prekrito s fotografijami; te so mu potem v pomoč pri razlagi zapletene predzgodbe. Predstavljajo namreč vse protagoniste in ko Samobor pojasnjuje vse prejšnje težave in zločine, nam pri tem kaže njihove slike. Dogodki, ki sledijo – Agamenonov prihod, Kasandrin

monolog in umor – potekajo poudarjeno počasi, z nekaj opaznejšimi domisleki, kot so npr. le do ramen segajoča vrata vladarske palače, skozi katera se mora tlačiti Klitajmestra; njene preobrazbe v fatalko in nazaj; stiliziranost uboja; pretresljiv prikaz Ifigenijinega žrtvovanja; Kasandra na kotalkah, ki učinkuje kot lutka, ki si jo podajata Agamemnon in Klitajmestra. Bolj vsebinski poudarek je mogoče razbrati iz tega, da Lorenci Agamemnona v podobi Mihe Nemca prikaže kot oblastnega suroveža, ki svojo brezobzirnost in oblastnost izkaže tako, da mimogrede pojaha obe svoji ženski – in ko umre pod roko Klitajmestre, ki jo Polona Juh tu oblikuje v zagonetni stilizaciji – očitno skriva čustva za masko neprizadetosti – se to zdi čisto v redu.

A kot celota deluje prvo dejanje brez jasne misli, brez občutka za organizacijo velikanske količine besed, brez občutka za organizacijo dogajanja, brez občutka za vzpostavljanje in prikazovanje odnosov, brez občutka za smisel. K temu pripomore tudi novi prevod, ki sodobnemu gledalcu zaradi vztrajanja pri čim večji “zvestobi” izvorniku žal prav nič ne priskoči na pomoč pri poskusu razvozlavanja zapletenih metafor in prisposodob – ki marsikdaj učinkujejo tako, da zaradi razvozlavanja pomena posameznih sintagem spolzi mimo kaka informacija, ki bi bila sicer za razumevanje še kar pomembna.

Drugo dejanje se začne z Orestovim prihodom – iz dvorane se požene na oder kot sodoben popotnik, z nahrbtnikom, tipičen študent, poln pozitivnega naboja (v sveži upodobitvi Aljaža Jovanoviča). Sledi srečanje z Elektro (Saša Mihelčič), ki ga sprva ne spozna – in ta prizor je, namesto da bi nosil močan dramatični naboj, po nepotrebnem razvlečen in stiliziran, z dodanim pevskim vložkom. Opaznejša domislica je prizor objokovanja, svojevrstna parodija na kult osebnosti, v kateri mrtva Kasandra poskuša napihnuti/oživiti mrtvega Agamemnona in ta potem binglja nad odrom. Duhovit je konec, ko Orest, potem ko je z umorom matere in njenega ljubimca maščeval očeta, zadovoljen odide in da intervju po televiziji. A razen teh nekaj detajlov se tudi to dejanje vleče in izgublja v malo razumljivih in hermetičnih režijskih invencijah.

Največ idej pa je imel Lorenci v tretjem dejanju, v katerem se Orestova zgodba zgosti. Tu pride na vrsto druga velika intervencija: v vlogi Erinij, boginje maščevanja, se namreč pojavijo vsi do tedaj pobiti člani Orestove družine; s tem utelešajo slabo vest. Učinkovito in domiselno je prikazano tudi preganjanje Oresta, ki teče na mestu, medtem ko ga Erinije napadajo z vseh strani. In bogovi, zaradi katerih se je vse to zgodilo? Apolon je sodobni poslovnež (natančni Alojz Svete), ki sicer drži besedo, a se mu

hkrati mudi in se svoji stranki ne more čisto posvetiti. Atena je kot prikazen iz preteklosti, poosebljenje okostenele institucije, pa tudi preostali sodniki so kot iz Mary Poppins.

Po dramatičnem razsojanju v slogu sodobne sodne drame pa Lorenci pripelje do teznega konca. Namesto da bi se Erinije spremenile v Evmenide, jih Atena in Pitija, vse poklapane in vdane v usodo, zapreta v stekleno kocko in preprosto – zaplinita. Orest lahko končno postane kralj, oblastnik s krvjo na rokah, a (od zgoraj) opran vse krivde. In to je precej ostra obsodba oblasti na splošno.

Tako se šele na koncu izkaže, da predzgodba – vsi zločini, ki so jih potomci Tantalidov zagrešili po ukazu bogov – verjetno v današnjem svetu ni prav nič zanimiva, še zlasti če ta volja bogov ni na noben način aktualizirana oziroma kontekstualizirana. Da bi se dalo vse to – prvi dejanji – odigrati hitreje, brez odvečnega izgubljanja v zastranitvah. Kar je za sodobnega gledalca sploh relevantno, so posledice, ki jih imajo ta dejanja na človeka in družbo – in to se zgodi šele v tretjem dejanju. Lorencijevo videnje in razumevanje je na tem segmentu dovolj zanimivo in radikalno, zato je velika škoda, da ni bil enako radikalen tudi pri postavljanju na oder. Kot da ni treba računati tudi s tem, da si gledalci želijo kaj razumeti in ne le ponižno gledati režiserske domislice – ali morda pomanjkanje domislic.

* * *

27. februarja 2009, Mala scena MGL, Mestno gledališče ljubljansko/ Maska: Spomenik G

Očitno je frustrirajoče spoznanje, da si se rodil v nepravem času. Da je čas velikih avantgard mimo. Kaj lahko potem sploh počneš?

Lahko se sam poskušaš iti nekaj avantgardi podobnega, vzameš idejo iz preteklosti in jo radikaliziraš – do točke, ko je videti, da si si celo sam nekaj izmislil. Lahko pa dobiš še bolj genialno idejo: da se “šlepaš” na nekdanje avantgardiste in njihove umetniške projekte preprosto – rekonstruiraš. Pri tem najdeš alibi v teoretičnih izhodiščih, ki poskušajo podeliti status relevantnosti s tem, da trdijo, da ima rekonstrukcija smisel oziroma da je celo samostojen umetniški produkt, če ne poskuša rekonstruirati same umetnine, ampak se mora vrniti k nečemu, “čemur bi lahko rekli točka nič, ki pomeni izvor vsakega (umetniškega) dejanja in jo pozna tudi izvorni dogodek, torej trenutek (čas), ko še ničesar ni, ko so vse možnosti še odprte, ko se razodeva tisti potencial, ki lahko usmeri izvorno kreativno energijo v vse možne smeri (navsezadnje seveda v eno samo). Rekonstrukcija potemtakem ni

po-snetek ali po-dvojitev nečesa že odsotnega ali znova bivajočega (kot arhiv), temveč istovetni zasnetek nečesa še ne obstoječega, še odsotnega, a navzočega v svoji potencialnosti – rekonstrukcija kot nenehna de-arhivacija.” In še: “Politična gesta rekonstruktorja je demokratizirajoča, vabi v polje dialoga, kot sredstvo komunikacije ponuja pretekli dogodek, kot njen modus zastavo lastne identitete, najdene v (skupnem) izvoru,” je zapisal v gledališkem listu dr. Blaž Lukan.

Iz tega je izšla posebna metoda dela: najprej so s pomočjo nekdanjih protagonistov in ustvarjalcev poskušali čim bolj približati in evocirati original, potem pa so s sodobnimi sodelavci nanašali nove plasti.

Spomenik G je bil takrat očitno res nekaj posebnega – šlo je za poseben in postopen postopek totalne redukcije besedila in koncentriranje vseh gledaliških elementov na enega samega: na igralko Jožico Avbelj in njeno telo kot instrument z raznimi izraznimi sredstvi: glasom, gibom, dihanjem. Šlo je za iskanje forme v časih, ko je imelo to dejanje pomen upora, upora proti umetnosti kot izražanju ideje, saj je bila siceršnja gledališka produkcija (tista v institucijah) toga, strogo omejena prav na to: na uprizarjanje besedil, izražanje ideje.

Jovanović, Lampret in Avbljeva pa so šli pred skoraj štiridesetimi leti proti temu. Niso hoteli izraziti nobene ideje; hoteli so, da res vsak gledalec išče in najde smisel, če ga hoče – in v tem smislu je Taufer to takrat precej duhovito razglasil za gledališče za vsakogar; v nasprotju s Trekmanom, ki je menil, da je to gledališče za sladokusce. Zanimivo je sicer, da predstava takrat ni izzvala kakega škandala – sprožila je le več poskusov, kako jo definirati, kam jo uvrstiti. In kljub svoji drugačnosti, kljub razhajanju s prevladujočimi modeli, sploh ni bila nerazumljena, nesprejeta ali diverzantska, saj je dobila nagrade celo na državnih festivalih.

No, in kaj torej stori rekonstruktor? Na zadnjo steno projicira odlomke iz kritik in uvede nove osebe: Boštjana Narata, Matjaža Jarca in Tejo Rebo, ki kot nekakšna mlada Jožica Avbelj citira nasprotujoče si definicije, kaj naj bi to bilo: ritualno gledališče, etuda za eno igralko, plesni teater, performans, hepening. Pa zapojejo dve pesmici; ena izmed njiju naj bi bila celo tako spevna, da jo na koncu veselo zaigrajo kot bis.

Rekonstrukcija nekdanje prelomne predstave danes izzveni kot benigni rokovski koncert nekdanjih hipijev. Vse forme so že zdavnaj vdelane v estetske standarde institucij. Ni ne subverzivno, ne informativno, ne duhovito. Morda samo denunciantsko glede dejanskega dometa in potence tovrstnih projektov – a vendar je videti, da so takšni prodajalci megle našli svojo nišo. “Ludizem teh umetnikov, ki je bil v avantgardizmu družbeno izzivalen, subverziven, intermedialen in kritično usmerjen v sedanost, se

je spremenil v žanrski, popularni in h gledalčevemu uživanju usmerjeni postmodernistični ludizem,” je zapisal dramaturg in asistent režiserja Samo Gosarič.

Zakaj torej niso verjeli Jovanoviću, ki je rekel, da radikalizma *Spomenika G* ni mogoče ponavljati v nedogled, ker bi bil to pleonazem?