

Petra Pogorevc

Ne(st)varna razmerja

9. januar

Kvartet

Uvodni trenutki pripadajo njej: posedena, pravzaprav že napol zleknjena za veliko in bogato obloženo mizo izziva soigralca. To ni Laclosova oziroma Müllerjeva markiza de Merteuil, temveč igralka Nataša Matjašec, ali natančneje: njen uprizorjeni jaz, ki med grizljanjem piščančjih bedrc zajedljivo gnjavi in provocira Radka Poliča Raca. Replik iz drame Heinerja Müllerja, katere naslov se sveti s platnic gledaliških listov v naročjih gledalcev v dvorani, ta trenutek še ne interpretira, temveč jih izgovarja kvečjemu ironično; rabijo ji zgolj kot nekaj, kar lahko objestno zaluča v svojega tačas še obvladanega igralskega partnerja, skoraj tako kot obglodane kosti, ki ves čas frčijo po zraku in se v vedno večjih količinah valjajo pod mizo. Druga, najbrž pomembnejša sestavina njenega uvodnega izzivanja so prizivanja konteksta predstave oziroma v njej uprizarjane fikcije; spakljiva obujanja gledalcu običajno skritih situacij z vaj oziroma incidentov s predhodnih ponovitev; razgaljanja nekega vidno zasebnega odnosa, ki se je vzpostavil v procesu študija uprizoritve. Na udaru ni zgolj Radko Polič Rac osebno, temveč z njim vred vse tisto, kar s svojo pojavo na odru pred(po)stavlja; uvodni prizor uprizoritve je zasnovan kot manifestativna uvertura v gledališko dogajanje, ki izbrano dramsko predlogo nepovrnljivo podaljša in razširi. Če se markiza in vikont v izhodiščni različici besedila naslanjata v reprezentaciji žrtev lastnih erotičnih spletk, potem gresta antagonista njene nove uprizoritve v režiji Sebastijana Horvata še dlje, saj seriji tako nastalih likov dodata svoja uprizorjena jaza, ki ju prizivata iz množice medprostorov med lastno zasebnostjo in uprizarjano fikcijo. Z njima vred v dogajanje pritegneta tudi realno obstoječe spolne, generacijske, nazorske in tudi estetske konflikte, ki so neločljive sestavine gledališča kot stroge, urejene, hierarhično organizirane strukture.

Horvatova uprizoritev¹ je umeščena na izvrstno scenografijo Petre Veber, ki duhovito reciklira baročno ikonografijo Laclosovega izvirnika; na mizi se poleg grmade jestvin gnetejo svečniki in razpela, s frontalne stene v globini odra se proti tlom spušča obilen kos blaga z motivom križanega odrešenika, v zraku plava gost in težak vonj kadila, ki se v nadaljevanju vse bolj meša z vonjavami načete, obžrte in zavržene hrane. Slednjo igralka nenehno goltata, se z njo obmeta-vata, pa tudi mažeta in šminkata. Če velika miza sredi prizorišča, tako kot njuni telesi in tudi široki in prosojni srajci, ki ju je zanju zasnovala kostumografka Belinda Škarica, postopno postajajo prizorišče popolnega razdejanja, igralca vse bolj spominjata na zavzeta otroka, ki se razposajeno igrata med kupi obglodanih kosti in lužami razlitega mleka ter se pri tem ne moreta ne najesti ne naigrati do sitega. Srečati bi se morala že zdavnaj; kar težko je opisati, kako izostreno si znata prisluhniti in kakšen rušilen val neubranljive karizme se ob njunem skupnem nastopu zliva z odra v avditorij. "Je maska ali obraz?" se lahko sprašujemo malone v vsakem trenutku uprizoritve, v kateri igraye vzpostavljata množico različnih svetov in sproti decentno brišeta meje med njimi; ni mogoče z zanesljivostjo reči, da niso vmes tudi trenutki, ki se izvijajo diktatu besedila in njegove uprizoritve ter drsijo še globlje v zasebnost, kot je bilo sprva predvideno. Zaradi osamljenega prizora, ki se mi zavrti v zavest in spomin, izpustim nekaj trenutkov dogajanja: tačas ko predstava teče naprej, v duhu še vedno gledam Raca, kako zleknjen na boku okuša neko repliko. Njegov pogled se odsotno zazira nekam pod vlake, on pa valja tisti stavek po ustih in, vsaj zdi se, nekaj razmišlja. Ga je na kaj spomnil, je v tistem trenutku nanovo okusil slast njegovega zvena; ga morda poskuša osamiti, ustaviti, podaljšati v neskončnost?

2. februar

Tisti, ki jih reka ne spusti

Naj še tako poskušam, v drami sodobnega ameriškega dramatika Davida Raba *Tisti, ki jih reka ne spusti* (*Those The River Keeps*, 1994) ne najdem nič takega, zaradi česar bi jo bilo treba uvrstiti v repertoar

¹ Uprizoritev je nastala v produkciji zavoda E. P. I. Center in koprodukciji MGL; premiero je v novem, režiserjevem prevodu Müllerjevega besedila doživela 7. januarja letos na Mali sceni MGL, ta zapis pa je nastal na podlagi ogleda prve ponovitve.

katerega koli slovenskega, še zlasti pa nacionalnega gledališča. To izrazito povprečno in hudo ekstenzivno besedilo, ki so ga v SNG Nova Gorica ob prvi slovenski uprizoritvi opremili z mično marketinško krilatico "šokantna melodrama povsem navadnih želja", se na kar stotridesetih tipkanih straneh razgovori o odnosih znotraj preprostega dramskega štirikotnika. Njegove vogale podpirajo nekdanji mafijec Phil in njegova žena Susie, s katero skuša po odsluženi kazni zaživeti čim bolj običajno življenje, ter njegov nekdanji pajdaš Sal in njena gobčna sodelavka Janice, ki si prizadevata zakonca iz bolj ali manj sebičnih nagibov spraviti narazen. Travmatična točka Philovega in Susiejinega odnosa, ki jo navidezna zaveznika večje izkoriščata, je njuno nestrinjanje o tem, ali bosta imela otroka ali ne: medtem ko si ga Susie silovito, že skoraj obsedeno želi, se Phil odgovornosti izmika, navsezadnje tudi zato, ker se je v preteklosti že izkazal kot nikakršen oče. Metafora iz naslova drame se nanaša na žrtve Philovih in Salovih nekdanjih zločinskih pohodov; nema trupla s prerezanimi trebuh, kakršnih voda menda ne naplavi na gladino, zato pa tem bolj vztrajno vznikajo v njuni zavesti, še zlasti, kadar jo razgrejeta s kakim viskijem preveč. To tenko ali pa že kar prozorno besedilo se naposled poleže v odprt prizor nekakšne zasilne zakonske sloge, ki ga ožarja iskra upanja, da bosta Phil in Susie le našla skupen jezik. Nič posebnega torej, pač še eno od številnih sodobnih dramskih besedil iz anglo-ameriškega prostora, brez katerih bi slovensko gledališče zlahka preživelo, pa se je odločilo drugače. Prav zato je še toliko bolj presenetila njegova uprizoritev, s katero so v SNG Nova Gorica odprli svoje novo prizorišče, ki so ga poimenovali KOT (Komorni teater SNG NG).

Brez pretiravanja lahko zapišem, da je režiserki Mateji Kolečnik in dramaturginji Tei Rogelj uspelo skoraj nemogoče: z odločnimi dramaturškimi rezi sta besedilo očistili praznega čveka in ga obenem nadgradili z dvema lucidnima interpretativnima premikoma. Sal v uprizoritvi ne obstaja več kot konkretna oseba "iz mesa in krvi", ki po Philovem stanovanju samovoljno paradira zato, ker ta pač ne zaklepa vhodnih vrat, temveč postane morast proizvod Philove razvnete domišljije in kot tak nepovrnljivo izstopi iz sicer enovitega realističnega koda besedila. Bistveno spremembo doživi tudi konec ljubezenske zgodbe, ki postane v novogoriški uprizoritvi tragičen: Phil namreč Susie ne odpelje v spalnico, temveč jo v enem svojih nasilniških izpadov pokonča na kavču v dnevni sobi. Ohlapno melodramo z medlo razprtim zaključkom Kolečnikova pregnete v napet, atraktiven

in žanrsko ozaveščen psihološki triler. Na vizualni ravni se igra s prvinami popa in kiča: v sodelovanju z Jožetom Logarjem ustvari udoben in z vseh strani tapeciran zakonski brlog, v katerem vladajo žive barve in vpadljivi kosi pohištva; kostumograf Alan Hranitelj pa obe moški figuri odene v lahkotno mafijsko eleganco, medtem ko ženskama nameni visoke pete, mini oblekice in pisane vzorce v frfrastem duhu s konca šestdesetih let. Celotni vtis sklence glasbena zasnova Boštjana Lebna, ki svoj avtorski prispevek pregnete s hiti producenta Phila Spectorja in glasbo iz drugega dela Coppolovega *Botra*. Svet uprizoritve po eni strani opredeljuje moška potopljenost v mračno gangstersko življenje, ki ga zlohotno priziva Salova prikazen, po drugi pa jo barva lagodni surferski vsakdan s sončnih kalifornijskih plaž, kamor se Janice trudi zvleči Susie. Življenje v senci teh različnih svetov v uprizoritvi poteka na tenki in prepustni meji med resničnostjo in izmišljijami, zaradi česar dogajanje znotraj Philovega in Susiejinega stanovanja postopoma razkriva vse bolj psihedelične poteze.

Novogoriški igralci režiserkinim zamislim ubrano sledijo z obdelanimi, za spoznanje premeščenimi in žanrsko izostrenimi nastopi; nasploh je potrebno reči, da so za uspeh celotne uprizoritve precej zaslužni tudi oni. Izvrsten je predvsem Primož Pirnat v vlogi Phila, ki je spričo opisanih dramaturških posegov pomaknjen v ospredje, kjer se spreminja v ustrezno zblojenega protagonista uprizoritve. Gre za izrazno zapleteno in psihološko precizno razslojeno figuro slabo ukročene zveri, ki lahko vsak trenutek plane s kavča in pokaže zobe; lucidno podobo psihotičnega zločinca, ki se sicer trudi spraviti v red, pa vendar je usodno zaznamovan z zločinsko preteklostjo; pritajenega leva, ki na trenutke sicer prede kakor mucek, toda ne more brez hipnih izbruhov besa in nasilja; ki mu alkohol opazno škoduje, pa vendar brez njega noče in ne zna živeti. Nepredvidljivemu soprogu, ki mu iz oči pobliskavata nemir in norost, spretno parira Susie v interpretaciji Helene Peršuh: navzven lutkasta in nikoli odrasla deklica, ki se obsedeno ukvarja s svojo ovulacijo in nenehno tlači plišastega medveda v plenice, pa vendar tudi srčna in topla, predvsem pa uravnotežena oseba, ki se trudi osmisлити svoje življenje z družino, četudi se ji prepozno posveti, da si je za to izbrala povsem neprimernega partnerja. V dogajanje, ki kljub zasedbi štirih dejansko niti za trenutek ne zadiha kot skupen nastop igralskega kvarteta, temveč skoraj izključno teče v nizu izmenjujočih se duetov, praktično iz Philove razgrete in okajene domišljije vdira Sal; sarkastični skušnjavec v obvladani

interpretaciji Bineta Matoha, ki prijatelja naliva z viskijem in zna vselej zaigrati na njegove najobčutljivejše strune. Galerijo Rabovih oseb, ki na odru vsekakor delujejo veliko močnejše kakor na papirju, zaokroža plehka, sebična in agresivna Janice v precizni in ustrezno tipizirani interpretaciji Alide Bevk.

8. februar

Biti nekdo drug

Gledališka miniatyrka *Biti nekdo drug*, ki jo v produkciji zavoda Exodos uprizarjajo v klubu Channel Zero na Metelkovi², gledalca izzove s paralelo med igralci, vohuni in kroničnimi zapeljivalci. Avtorja besedila, Ivan Peternelj in Irena Štaudohar, sicer tudi režiser in dramaturginja uprizoritve, sta izhajala iz likov Casanove in Mate Hari, da bi napotila na shizofreno večobraznost igralske identitete: v predstavi, ki jo na prizorišču Eme Kugler in v kostumih Elene Fajt Velikonja vehementno odigrata Damjana Černe in Ivan Peternelj, smo od začetka do konca priče nenehnim levitvam in bliskovitim menjavam vlog, odnos med igralcema pa se pred nami spreminja v "nevarna razmerja različnih likov". Laclosovska dikcija pri tem ni naključna: odnos med igralcema zlasti v prvem delu uprizoritve, ki je podložen z Bachovo glasbo in upoveduje ljubezenska doživetja razvpitega Casanove, večkrat spomni na tistega med Valmontom in Markizo de Merteuil; užitek ljubezenskega zapeljevanja pa – kot z obema likoma že v *Kvartetu* pokaže Heiner Müller – postaja nazorno primerljiv z naslado v njegovi reprezentaciji.

Po črki besedila, ki je po navedbah z gledališkega letaka nastalo predvsem na podlagi dveh glavnih virov – *Krasnega Casanove* Philippa Sollersa in *Skrivnostne Mate Hari* Michela Leblanca – sta nastopajoča od začetka do konca vpeta v nekakšen montirani proces zoper igralca na zatožni klopi zgodovine. Prvi del je poimenovan po Casanovi in osredotočen na postopek zasliševanja, nastopajočima pa sta znotraj njega dodeljeni izhodiščni vlogi Analitičarke in Igralca; drugi si izposoja ime Mate Hari in poteka na sodišču, kjer se Igralcu pridruži Sodnica. Toda to je samo poenostavljen okvir celote, ki

² Uprizoritev je svojo premiero doživela 28. januarja letos, ta zapis pa je nastal na podlagi oglada ene od ponovitev.

uprizarja množico okruškov različnih identitet: vmes so na primer prizori repetitiv, znotraj katerih si nastopajoča izmenjujeta vloge in uživata v okušanju njihovih replik, pa vrsta vloženih vlog, ki jih druga za drugega igrata sproti, da bi z njimi poudarila ali spodnesla vse tisto, o čemer pripovedujeta, ter navsezadnje dozdeven prizor izstopa iz uprizarjane fikcije, v katerem simulirata lasten spodrseljaj. "To je napačna iztočnica," Igralec v nekem trenutku izreče Sodnici. "To rečeš šele pri drugi repetitiji." Prav ta trenutek v drugem delu najbolj osmisli celotno uprizoritev: zgovorno je, da navkljub prepričljivi izvedbi, spričo katere bi ga morda kdo pripisal improvizaciji, ni nastal na podlagi spontanega vzgiba, ampak je vgrajen že v izhodiščno besedilno predlogo. Že zato je pravzaprav netočno reči, da Černetova in Peternej v tem trenutku nastopata v lastnem imenu, tako kot je zagotovo netočna oznaka performans, ki so jo ustvarjalci po nepotrebnem nadeli celotni uprizoritvi. Prizor, v katerem igralca simulirata svoja igralska jaza, ne da bi pri tem izstopila iz območja uprizarjane fiktivske predloge, je dejansko že sam na sebi močno jamstvo za to, da uprizoritev kot celota ostaja "zgolj" gledališka igra videzov: gre za vznemirljivo zamišljen zastavek tematizacije lastnega materiala in postopkov njegovega uprizarjanja, ki pa medija ne razpre in ne razširi, se pri performansu sicer mestoma navdihuje, vendar pa ga z gledišča celote ne uresničuje.

Vse to seveda ne zmanjšuje vrednosti same uprizoritve in ne vpliva na izkušnjo njenega ogleda, ki gledalca zaposluje še kar nekaj časa po tistem, ko zapusti mračen podzemni prostor kluba Channel Zero. Po eni strani zaradi iskrivega besedila, ki mu ponuja celo vrsto iztočnic za premislek o značaju, sredstvih in postopkih igralskega dela, po drugi pa zaradi rokohitrstva obeh igralcev, ki pred njegovimi očmi ves čas menjata vloge in to počneta hitreje, kot bi utegnili zamenjati masko ali kostum. Černetova in Peternej igrata strastno, dinamično, z užitkom; vse to postavlja v ozadje racionalno plat njunih vsakokratnih igralskih investicij in poudarja njihovo čutno razsežnost. Učinkujeta kot obsesivna igralska gurmana, ki sta zatopljena v ovohavanje, okušanje in preizkušanje sokov nakopičenih vlog; kot razpoložena sprehajalca po različnih ravneh fikcije, ki jih razstavljata pred svojim občinstvom; kot spretna igralca, ki uživata ne samo v hipnih levitvah, ampak tudi v njihovem sprotnem komentiranju. Njun užitek postaja nalezljiv in je v nevarnem razmerju z besedilom lahko dober razlog za ogled celotne predstave.

25. februar

Razsutje

Igra *Razsutje: Igre poslednjih dni* (bash: *latterday plays*, 1999) pri nas vse pogosteje uprizarjanega sodobnega ameriškega dramatika Neila LaButa je zasnovana kot serija treh monoloških izpovedi, ki po eni strani evocirajo svet antične tragedije (z naslovi, ki se glasijo *Ifigenija iz Orema*, *Gaganje svetnikov* in *Medejina vrnitev*), po drugi pa svoje štiri osebe (monološka forma se v drugem delu razcepi na hlastno, nervozno in prekrivajočo se izmenjavo replik iz ust zakonskega para) postavljajo v prepoznavno sodobnost. Ta pisava ne vznemiri zgolj s presajanjem znanih motivov z mitološkega obnebja starogrškega sveta na prozaična tla ameriškega kapitalističnega vsakdanjika, temveč bolj s preizkušanjem njihovega učinka v kontekstu deklarativnega, pa vendar dokazljivo vprašljivega moralnega kodeksa sodobne zahodne družbe. Individualizem, tekmovalnost, izdajstvo so zlasti v svojih drastičnih konsekvencah tudi sicer pogoste teme LaButovih dram, scenarijev, filmskih in gledaliških režij. Toda kot natančen in neprizanesljiv popisovalec najtemnejših človeških vzgibov se v *Razsutju* ne ustavi pri splošni in s tem nujno površinski obsodbi sveta, kakršna bi nemara lahko postala celo nekakšen "alibi" za grozovitosti, ki se jih izpovedujejo njegove osebe. Iz drame, ki jo poganjata nuja po izpovedi lastnega zločina in potreba po drugem, ki jo bo želel in zmoget poslušati od začetka do kraja, vejeta kruto spoznanje o tem, kako samotna in iracionalna žival je človek v trenutku, ko se znajde pred "črto, ki zamejuje prostor sprejemljivega", in trpka zavest o tem, da je za korak čez njo odgovoren zgolj sam.

Moški, ki je žrtvoval, kar se ne sme žrtvovati ... zgleden družinski človek, uslužbenec uspešnega podjetja, se na službenem potovanju izpove popolnemu neznancu, ki ga je srečal v hotelski veži in s to namero pripeljal v svojo sobo ... v spletu okoliščin, ki mu je botroval predvsem strah pred izgubo službe in spodobne eksistence, je dopustil, da se je njegova nekajmesečna hči zadušila pod težkim pregrinjalom na zakonski postelji in ji pri tem še nekoliko pomagal ... zdelo se mu je namreč, da v službi ne bodo mogli odpustiti nekoga, ki je doživel tako grozljivo tragedijo ... *Par, ki skuša izbrisati, česar se izbrisati ne da ...* pred leti sta se zaročila na srečanju cerkvene skupnosti na nekem izletu ... čeprav je on samo noč pred tem do smrti prebital nič hudega slutečega geja in je njegov pravičniški bes v resnici izvirал iz

zanikovanja lastne homoseksualnosti, si zdaj prizadevata prekriti preteklost z razkazovanjem zakonske sreče in medsebojne naklonjenosti ... pri čemer ni jasno, ali je tisto, česar ona ne želi videti, njegova očitna brutalnost ali morda prikrita homoseksualnost ... *Ženska, ki se maščuje, kot se ne sme maščevati* ... predstavijo nam jo na zaslišanju, kjer pripoveduje pretresljivo zgodbo o tem, zakaj je nena doma umorila ljubljenega šestnajstletnega sina ... izvemo, kako jo je kot komaj štirinajstletno dekle zapeljal učitelj ter jo po tistem, ko je zanosila, zapustil in ušel s svojo "pravo" družino. Srečanje z njim je po dolgih letih obudilo bolečino in gnev ter eksplodiralo v maščevanju, s katerim je do konca izničila sina, njega in sebe.

Prva slovenska uprizoritev tega izzivalnega komada, ki je nastala v produkciji zavoda Imaginarni ter v koprodukciji Mini Teatra³ je v prevodu Lije Pogačnik in režiji Janeza Lapajneti izostrila LaButovo izhodiščno zamisel, da gledalca sooči z osebami, ki niso nobene monstrozne izjeme človeške vrste, temveč prej navadni sleherniki, ki so se v nekem trenutku znašli v izjemnih okoliščinah in izgubili tla pod nogami. Postavljena na odprto in funkcionalno, zgolj z najnujnejšimi rekviziti opremljeno prizorišče, ki se je na podlagi preproste rošade pohištva iz anonimne hotelske sobe zlahka spremenilo v kuhinjo mladega para in nazadnje v zaporniško celico oziroma zasliševalnico, se je osredotočila predvsem na sugestivne igralske nastope. Filmska provenienca režiserja je prišla do izraza zlasti v dveh razsežnostih te vznemirljive uprizoritve: učinkovitem kadriranju posameznih prizorov, ki so jih poleg govorečih protagonistov vselej tvorili še njihovi nemi, malodane negibni, s hrbtom proti občinstvu obrnjeni poslušalci, tako da je celota delovala kot zaporedje treh celovitih in zgoščenih gledaliških slik; še bolj pa v odločitvi za "filmski" minimalizem igralskega izraza, ki je še okrepil preprostost, povsodnost in povprečnost LaButovih oseb. Kot rdeča nit uprizoritve je opozoril nase predvsem intriganten kontrast med grozljivo vsebino posameznih zgodb in doživetim načinom njihovega podajanja, ki je v otrple motive smrti vnesel mehko človeškega čustva ter v najbolj dramatičnih trenutkih decentno opozarjal nase prek glasbe Uroša Rakovca; tako je nastala obvladana, stišana, razbolena, na trenutke mučna uprizoritev, kakršna človeka težko pusti hladnega, saj ga sili bodisi v razmislek bodisi v zavrnitev.

³ V dvorani Mini Teatra na ljubljanskem gradu je uprizoritev doživela premiero 3. februarja; ta zapis pa je nastal po ogledu druge ponovitve.

Zgodba zase so igralski nastopi. Primož Ekart navzven spokojno, pa vendar z grenko zavestjo o tem, da svojega dejanja ne more izbrisati, uteleša moškega, ki se je obsodil na življenje z mislijo, da je zakrivil smrt lastnega otroka in dejanje strahopetno zatajil; iz njegovega pripovedovanja odzvanja nepopisna samotnost, ki svojo stisko maskira v ironične poudarke in zastranitvene detajle, pa vendar ne more niti za trenutek ubežati senci groze. Glasnejša in bolj razgreta sta Sebastijan Cavazza in Iva Babić kot nosilca drugega prizora, ki za razliko od preostalih dveh tako rekoč uprizarja laž: on odigra precej razgretega, prenapetega, koleričnega tipa, ona pa mu asistira kot ljubko in čutno bitje brez spomina, ki se celo samo pred sabo izmika odgovoru na vprašanje, ali za možev zločin ve, ne ve ali ne želi vedeti. Pretresljiva je Romana Šalehar, ki jo v tretjem prizoru privedejo pred gledalce v zaporniški halji: krhko in izgubljeno bitje, ki plašno popisuje tako svojo otroško fascinacijo z učiteljem kot dolga leta zatajevane bolečine in trpljenje; pri tem se krčevito oprijema tikov in medmetov kot zasilnih rešilnih bilk, ki lahko vsaj za nekaj trenutkov odložijo strašni konec njene zgodbe. S svojo nemo in pogosto negibno navzočnostjo dopolnjuje dogajanje še peti član igralske ekipe Drago Milinovi, ki ga režiser vpeljuje v uprizoritev zgolj kot dejavnega poslušalca; s tem pa še poudari samotnost preostalih oseb. Naj bodo njihovi zločini razkrinkani ali ne, naj jim zanje kdaj sodijo ali jih bodo odnesli s seboj v grob; nič jih ne more kaznovati bolj kot osamitev, ki so si jo kot "za vedno ločeni od preostalega sveta" naložili sami.⁴

⁴ Navedki v narekovajih in poševnem tisku so povzeti po besedilu z gledališkega letaka prve slovenske uprizoritve *Razsutja*.



Maja Vidmar. Cankarjev dom, januar 2006