



VESNA JURCA TADEL

Verzije življenja, takšne in drugačne

23. november 2002

Mestno gledališče ljubljansko:

Susan Sontag – *Gospa z morja*

“Zame je to igra o tem, ali je ženska brez moškega res kot riba brez bicikla,” je režiserka Mateja Kolečnik v predstavitveni brošuri tekoče sezone MGL skopo, a dovolj plastično opredelila svoje videnje tega teksta.

Gre namreč za komaj štiri leta staro predelavo Ibsenove istoimenske drame, ki jo je znana ameriška “intelektualka” (sama namreč te oznake ne mara) Susan Sontag napisala posebej za Boba Wilsona, za uprizoritev v Teatro Comunale di Ferrara. Od Ibsenove predloge, ki naj bi predstavljala njegov kompromisarski odgovor na burne reakcije ob *Nori* (nesrečna žena se na koncu zateče v varen objem zakona), se razlikuje v nekaterih formalnih, pa tudi vsebinskih poudarkih, čeprav ostaja fabulativna linija v osnovnih črtah precej podobna. Formalno je opazen zlasti premik pozicije govorcev; namesto običajnih dialogov imamo pri Sontagovi opravka z monološkimi izpovedmi, ki objektivno pojasnjujejo tako ravnanje govorečega kot odnos do ostalih protagonistov. S tem doseže avtorica svojevrstno “moderno” distanco, ki je seveda na kožo pisana Wilsonovemu privzdignjenemu in mehaniziranemu načinu uprizarjanja, kjer so liki zvedeni

na funkcije, replike pa na deklaracije. V tekst je vpletla tudi nekaj folklornih elementov, ki naj bi poudarjali mitsko osnovo, iz katere naj bi Ibsen v osnovi izhajal, a jo je potem med razvijanjem fabule po mnenju Sontagove neupravičeno zanemaril (legenda o tjujni ženi in balada o tujcu). Dogajanje je skrčila, izpustila dve osebi (zlasti pomenljivo je, da v njeni verziji ne nastopa umetnik Lyngstrand, ki predstavlja drugo opcijo v izboru, pred katerega je postavljena Ellidina pastorka Boletta). Vsebinsko gre v prvi vrsti za radikalizacijo psiholoških značilnosti oseb, ki v novi verziji pravzaprav odločno stojijo vsaka na svojem bregu in ni videti kaj dosti možnosti, da bi prišle skupaj.

Ellida, gospa z morja, se pri Sontagovi globoko zaveda svoje nesreče in nezmožnosti, da bi v izbiri, ki je bila pred desetimi leti edina možna, zaživela srečno. V otroštvu je živela na svetilniku in blizina morja jo je za vedno zaznamovala. Ko je ostala sama (mama je znorela, oče utonil), jo je odrešil starejši vdovec Hartwig Wangel, oče dveh hčera, Bollette in Hilde, in ji ponudil varno zavetje zakona. Ellida ne neha hrepeneti po morju, na kopnem se počuti kot tujka, ne more se vklopiti v običajno zakonsko življenje, čeprav moža spoštuje in mu je hvaležna za vse, kar ji nudi.

Sontagova ekspozicijo naniza v nekaj kratkih fragmentih, iz katerih izvemo bistvena razmerja v družini: kompleksen odnos med Ellido in Hartwigom, ki temelji na osnovnem nerazumevanju, skrajno odklonilen odnos pastork do mačhe, ki temelji na njuni navezanosti na umrlo mater in Ellidini tujosti. Dogajanje spremeni tok, ko se pojavi nekdanji Bolettin učitelj, že nekoliko ostareli gospod Arnholm. Njegov obisk je katalizator za izostritev vseh odnosov, saj Ellida takoj zasluti nevarnost, da bo Boletta storila enako napako, kot jo je sama. Ko gospod Arnholm Boletto res zasnubi, ga ta sprva sicer odkloni, vendar hitro sprevidi, da je to zanjo edina možnost odrešitve iz zatohlega sveta, v katerem trpi. In ko je Bolettina usoda zapečaten, se pred Ellido kar naenkrat pojavi Tujec, tisti tujec, ki ga je Sontagova do zdaj omenila le v baladi, ki jo pred Arnholmovim snubljenjem zapoje Hilda. Izkaže se, da je Ellidino hrepenenje po morju povezano s konkretnim tjujnim samcem – če se navežemo na legendo o tjujni ženi (Ibsen da temu Tujcu dosti bolj konkretne obrise in predzgodovino).

Ellida se torej znajde pred izbiro, ki bo dokončno določila njeno prihodnje življenje (izbira pred desetimi leti, ko se je odločila za zakon z Wanglom, pravzaprav ni bila prava izbira, saj je bila praktično edina realna možnost preživetja). Pravzaprav je odločitev v sebi že sprejela; na Wangla je ne veže prav nič, z njim ni nikdar zaživela polnega življenja, hčerki je nista sprejeli, v gospodinjstvu je bila povsem odveč. Wangel sprevidi, da jo lahko obdrži le, če ji da svobodo izbire. V tem trenutku se Ellida odloči za Hartwiga. ("To je torej svoboda. Ta trenutek. Ta preblisk luči. Je res že mimo?") Ali kot pravi Hartwig: "Svoboda je samo preblisk luči /.../ Samo trenutek, dokler praviš, da zavračaš mene in izbiraš njega ... in potem je mimo. Trenutek. V hipu, ko svobodo začutiš, je že mimo. Začne se nova nesvoboda."

Epilog se dogaja malo kasneje: Hartwig in Ellida složno sedita na verandi. Pri Ibsenu se drama tu srečno konča. Tudi pri Sontagovi vse kaže, da se bo; Hartwig zadovoljno ugotavlja, da Ellida nič več ne hrepeni in da se je končno sprijaznila s svojo usodo kopenske živali: "Predraga, čudovito je, ko te gledam takole. Pomirjeno z menoj. Pomirjeno s seboj."

Vse do skoraj zadnje Ellidine replike: "Samo ta zadnji vez končam, potem bom vstala in šla do morja in skočila noter. /.../ Hartwiga bom vzela s sabo na obalo, mu pokazala horizont, da ga zamotim, ga s plosko skalo treščila po glavi, potem skočila v morje in plavala, plavala ..."

Sontagova torej konec zaostri; Ellida je sicer zaživela v kratkem trenutku svobode, a od takrat, kot je stvarno konstatiral že Hartwig, živi v novi nesvobodi.

Čeprav je tekst, kot ga je preoblikovala Sontagova, v nekaterih elementih dejansko bolj konsekventen od Ibsenove drame (avtorica mu očita predvsem nedoslednost v izpeljavi značajev) in vsekakor z manj truda ponuja izhodišča za sodobno interpretacijo, pa se vseeno izogiba nekaterim vprašanjem, ki se bralcu (in tudi gledalcu uprizoritve v MGL) najbrž zastavljajo. Kaj je s tem tujstvom "gospa z morja"? Kako ga razumeti danes? Povsem banalno, kot ostaline travme iz otroštva? Kaj je s skrivnostnim Tujcem? Kje se konča realnost in se začnejo sanje, hrepenenje, domišljija?

To so vprašanja, na katera tudi režiserka Mateja Koležnik ni iskala odgovorov. Veliko bolj se je posvetila formi; odprtosti teksta (po Klotzu), njegovi "eksplicitnosti in frontalnosti" (po Sontagovi), ki naj bi predstavljala "idealno gradivo za poetično, antirealistično senzibilnost in vizionarske talente Roberta Wilsona". To je v dobršni meri narekovalo tudi režijski pristop Koležnikove; predstava je tako pravi mali kompendij režijskih prijemov, ki smo jih občudovali, ko je k nam pred petnajstimi leti prihajal gostovat na primer Ciulli, ali ki še vedno predstavljajo skelet Wilsonovih predstav; takrat smo jih pavšalno poimenovali z zelo približno oznako "nemški tip teatra". Gre za čistost, stilizacijo, vizualno asketskost, abstrakcijo, pozunanjanje notranjih psiholoških vzgibov, kar se kaže v ponavljanju replik, podvajanju in premetavanju koščkov prizorov (montaža), izraziti distanci v načinu igre, prestopanju rampe in podobno.

Koležnikova je dogajanje postavila v skrajno hladen in nekako brezčasen prostor, ki je omogočal hkratno navzočnost morja, pomola, terase in notranjosti hiše Wanglovih (scenografka je bila Meta Hočevnar). Bolj določeni so bili kostumi, ki so – zlasti pri liku gospoda Arnholma – z nekaterimi detajli pripomogli k osnovni karakterizaciji (kostumograf Alan Hranitelj). Čeprav je, kot rečeno, režiserka načeloma sledila duhu priredbe Sontagove, pa je vseeno naredila nekaj pomembnih posegov: že na začetku pripelje na oder skrivnostno postavo Tujca (nemi Boris Kerč), ki se v ozadju občasno pojavlja in izgineva – s tem daje liku Ellide in njenemu hrepenenju po morju bolj oprijemljiva tla; na odru večkrat, kot je v tekstu zahtevano, prikaže "družino" – s tem bolj nazorno izpostavi problematiko Ellidinega tujstva v njenem domu; odnos med Boletto in gospodom Arnholmom neposredno postavi ob bok odnosu med Ellido in

Hartwigom – s čimer daje precej določen komentar na možnost, ki jo ima ženska do izbire (tu je zlasti efektna in duhovita postavitev balade, ki jo okrog pretirano nerodnega snubca zapojejo in zaplešejo vse tri ženske).

Najbolj opazna in tudi primerna pa je bila njena intervencija glede radikalnega vodenja igralskih interpretacij. Ellida Bernarde Oman nas tako iz prizora v prizor (pa tudi s spretno in duhovito speljanimi preskoki znotraj monologov) preseneča z novimi obrazy, novimi plastmi in zasuki v razpoloženju. Njena tujost je nekaj, kar sama obravnava s skrajno hladno distanco in skoraj ironičnim posmehom, nikakor pa ne s tragičnim podtonom hrepenenja. To vnaša v predstavo zanimiv vidik relativizacije vrednot; če je Ellida tako neulovljiva in nedorečena, je tudi vse druge like mogoče razumeti z več plati hkrati. Trdota Hilde (nenavadno ostra interpretacija Tanje Ribič) in negotovost Bolette (zanalašč zmuzljiva in bleda Mojca Funkl), karikirana okornost gospoda Arnholma (izvrstni Milan Štefe) ter nepopustljiva pragmatičnost Hartwiga (ki jo je zanesljivo in premočrtno zarisal gost Danilo Benedičič) so le zunanje plasti likov, ki v nepričakovanih kontrastnih detajlih nenehno kažejo razpoke.

Pa vendar: ob vseh teh načeloma duhovitih posegih se še vedno sprašujemo, zakaj. Zakaj uprizoriti ta tekst; kje leži bistvo, ki naj bi današnjega gledalca pritegnilo in pretreslo? Če je to odgovor na vprašanje, ali je ženska brez moškega res kot riba brez bicikla, potem moram ugotoviti, da ostaja preveč zabrisan. Zato izzveni nova verzija *Gospe z morja* kot sicer povsem zanimiva, stilno izčiščena, natančno premišljena vaja v slogu, ki pa v svoji hladni hermetičnosti ne seže čez rampo.

30. november 2002

Mestno gledališče ljubljansko: Tena Štivičič – *Spet ta nedelja!*

(premiera 25. 10. 2002)

S prvo slovensko uprizoritvijo teksta mlade zagrebške avtorice se na Mali sceni Mestnega gledališča ljubljanskega nadaljuje serija tiste linije predstav, ki jo je lani predstavljal na primer *Hrošč*: novitete, ki naj bi spregovorile predvsem mlajši generaciji, saj naj bi odslikavale njeno tipično vsakdanjo problematiko; hkrati gre morda tudi za linijo ponovnega vzpostavljanja vezi s svežimi dogajanjem v dramatikah, s katerimi smo ob osamosvojitvi izgubili stik.

Kakor koli že, *Spet ta nedelja!* ni ravno najbolj posrečen izbor. Čeprav je avtorica zanj dobila celo rektorjevo nagrado in nagrado Marina Držića ter bila uprizorjena v Zagrebu, Sarajevu, Bernu ter na hrvaškem in nemškem radiu, gre za skrajno klišejski in enoplasten tekst brez kakršne koli inovacije v zgodbi o "ups and downs" neke sodobne ljubezenske zveze.

V tej "monodrami za dve osebi", kot jo podnaslovi avtorica, nastopata brezimna On in Ona. Spoznamo ju nekje na sredi zgodbe o njuni zvezi, ki jo vsak zase pripovedujeta naravnost v publiko in se pri tem ne ozirata na

prisotnost drugega. Vsake toliko časa pa kakšnega od prizorčkov, ki ga opisujeta, kak najbolj ilustrativen dialog, tudi ponovno odigrata. Pred nami se torej počasi razgrinja slika pravzaprav precej enostavnega odnosa: nekega deževnega večera sta se zaljubila, potem nekaj časa brez zapletov in relativno zadovoljno živela skupaj, dokler se niso v idilo prve zaljubljenosti počasi prikradle neštete vsakodnevne banalnosti, drobni nesporazumi in moteče razlike v stališčih – vse do trenutka, ko ne zdržita več in gresta narazen. A olajšanja ob novo odkriti svobodi je kaj hitro konec; v trenutku, ko se oba že skoraj brezglavo in "iz inata" zapleteta v nadomestno zvezo, spoznata, da najbrž le spadata skupaj. Konec je torej nekako srečen – On in Ona sta spet skupaj – če lahko govorimo o sreči v zvezi, ki temelji na nevrotični navezanosti dveh zakompleksanih in precej različnih osebkov.

Ta osnovna zgodba je sestavljena iz drobcev spominov na najbolj tipične situacije, ki naj bi prikazovale srž njunih razhajanj. Bistvo problema je itak to, da sta si zelo različna: On je precej flegmatičen, o življenju ne razmišlja veliko, ampak ga sprejema takega, kot je ("Jutr ne obstaja, lubi. Obstaja sam zdele."), Ona pa bi na vsak način rada našla smisel, zato se nenehno žene in ju sili v razne aktivnosti ("Misl'm, ne vem, neki u življenju *moraš*, ne vem, karkol, ampak ne moreš k'r vse štir od sebe, pa bo, kokr bo. Tko ne bo n'č.")

Njuna različna naravnost seveda vodi v neštete konflikte ob malenkostih: od tega, kam bosta šla zvečer, do tega, kako bosta vodila gospodinjstvo in ali bosta nehala kaditi. Ob vsem tem se lahko vprašamo, kaj ju je sploh pripeljalo skupaj. Kot pravi Ona: "Iščeš enga, k' te bo meu rad. A je tko? To vsi iščejo." In On: "Pol sem se pa ful trudu in je bla moja. To je sreča, to je tist, k' se ti uiber posreč. Jes poznam ful folka, k' bluzijo sami in če so prebluzili še tolk deževnih ulic, niso naletel nanjo. Al pa na njega. Jes sem pa naletu. To je res sreča. To je za ceu žiulejne. Vsaj tko sem mislu." A zelo kmalu se znajdeti v fazi: "Ma, glejte, to med mano in njim ... To ni blo zmeri tko. Sej niti ne vem, kaj se je zgodil. Najbrž se vse iztroši."

Režiser Miha Golob je ta precej razvlečen tekst opazno skrajšal, s čimer je osnovno zgodbo precej zgostil in poskrbel za ritem, kar je omogočala tudi enostavna, a še kar duhovita scenografska zasnova. Po zaslugi obeh igralcev – Karin Komljanec, ki Njej vdahne vso potrebno nevrotičnost in nemir (čeprav jo je na začetku onemogočal ponesrečen kostum – kostumografka Maja Ljubotina), in Gašperja Tiča, ki diskretno kaže nerazumevanje Njenega osnovnega problema – je predstava sicer povsem gledljiva, to pa je tudi vse. Najbrž je kar precejšnja ironija, da je bilo med publiko na ponovitvi opaziti večinoma pare srednje generacije, ki so se v zadregi hahljali tistim replikam, ki gredo najbolj na prvo žogo in govorijo o najbolj tipičnih zakonskih prepirčkih in nesporazumčkih. To daje misliti predvsem dvojce: prvič, obstaja nevarnost, da se bosta igralca temu pustila zapeljati in bosta zahajala v vedno bolj komične vode; drugič, to dejstvo do obisti razgalja tekst – ki se v končni fazi razkrije kot podpovprečen izdelek, ki bi ga prej pripisali mentaliteti in dometu kakega starega komediografskega rutinerja kot pa svežemu peresu nadebudne začetnice.

5. december 2002

Teater 55: Francis Veber – *Butelj za večerjo*

Predstava je v tem kontekstu zanimiva le kot primerjava z *Mišolovko* v podobni produkciji: obe sta bili celo v isti dvorani in tudi premierska publika je bila, če odštejemo gledališčnike, precej podobna.

Bistvena razlika pa je v ambicioznosti. Če je Špateater z izborom sodelavcev določil precej visoke standarde in je tudi pri izboru teksta poskušal poseči po bolj kvalitetni zabavi, potem se Teater 55 zadovolji s precej manj zahtevnim besedilom. *Butelj za večerjo* je sicer v svoji filmski različici ovenčan celo s Cezarjem, v Franciji pa naj bi doživel več kot tisoč ponovitev, pa vendar se izkaže za zelo šibko predlogo. Napisan je sicer v maniri sodobnih francoskih bulvark (ne tako imenovanih "neobulvark" tipa Yasmine Reza), ki smo jih pred kakimi desetimi leti kar nekajkrat videli na primer v Mestnem gledališču ljubljanskem – in se (tako kot se je pri tistih) izkaže, da je francoski humor tega tipa nam nekoliko tuj.

Že osnovna predpostavka – višek smešnosti naj bi bilo, da nek krog prijateljev vsak teden povabi na večerjo nekoga, ki se jim zdi zelo butast, potem se celo večerjo iz njega delajo norca in ga na koncu ovenčajo z norčevskim lovorom – je milo rečeno, klavrna. Taka se izkaže tudi v konkretnem primeru, ko naj bi aktualni butelj bil butelj le zato, ker govori v dialektu in iz vžigalic sestavlja makete ...

Predstava sicer postane smešna takrat, ko se začne tudi situacijsko zapletati – ko ga začne "butelj" res lomiti. In prav gotovo jo pred dolgočasnostjo rešuje izključno igralska iskrivost tria Bojana Emeršiča, Alojza Sveteta in Daria Varge, ki so se pač s profesionalnim žarom lotili tudi tega, malo drugačnega izziva.

Konec izzveni enako nedorečeno, kot se je težko vzpostavil začetek. In tudi (tista negledališka) publika je bila očitno deležna manj zabave, kot je pričakovala.

12. december 2002

Prešernovo gledališče Kranj: Harold Pinter – *Zabava za rojstni dan*
(premiera 27. 11. 2002)

Zgodba je preprosta: Stanko, propadli pianist, že več kot eno leto biva kot gost v zanikrnem obmorskem penzionu, ki ga vodita Meta in Pepi. Njegov mir nepričakovano zmoti prihod dveh novih gostov, ki je očitno povezan z njim; njuna naloga je namreč, da ga odpeljeta in kaznujeta za "izdajstvo". Kdo sta, kam ga odpeljeta, koga ali kaj je Stanko izdal?

Spet isto pričakovanje kot pred vsako Tauferjevo režijo, spet isti izziv. Ko sem ponovno prebrala Pinterjev tekst, ki mi je ostal v spominu kot pač paradigmatično Pinterjevo zgodnje delo, si nisem znala predstavljati, kaj bo Taufer iz njega potegnil. Pravzaprav je glavni vtis po toliko letih nekakšna

zaprašenost in spretno zakrita, a hkrati zastarele sorte politična angažiranost. Zaprašenost najbrž še zlasti zato, ker smo bolj vajeni raznih avtorjev, ki se sklicujejo na Pinterja kot na svetli vzgled; prav zato nam razne moderne različice očitno laže spregovorijo v jeziku, ki nam je trenutno bolj razumljiv.

Taufer se je vsega tega očitno dobra zavedal in prav te zadržke na duhovit način uprizoril. Nova interpretacija *Zabave za rojstni dan* še zdaleč ne poskuša v besedilu najti točke, ki bi lahko postala opora za njegovo aktualizacijo. Zato pravzaprav gledamo na odru nekakšno moderno destilacijo Pinterjeve drame, iz katere so splaknjeni vsi neuporabni in nepotrebni namigi. In kaj ostane? Srhljivka. Ki je na trenutke tudi prav zabavna. To pa je prav tista znamenita oznaka "comedy of menace", ki se je Pinterjevih del najbolj prijala.

Pri tako prečiščenem pristopu in v novem sočnem prevodu Zdravka Duše postanejo vsi liki naenkrat presneto plastični; Taufer kot da se dela norca iz poplave novodobnih irskih avtorjev in slovenske folklore hkrati (morda je to tudi razlaga za sicer nekoliko moteče in v odnosu do ostalih znakov – na primer scenografije – neusklajeno ponašanje imen protagonistov). *Zabava za rojstni dan* je predstava neponovljivih atmosfer, ki zlasti zaživijo prav v trenutkih praznega teka, premolkov, ropotanja s posodo, bolšcanja v prazno – in do skrajnosti premišljenega ritma ter izvrstno vodenih igralcev.

Pravo odkritje predstave je gostja Ivanka Mežanova, ki je Meto odigrala s tolikšno mero igrive hudomušnosti in svete preproščine hkrati ter seveda z izostrenim občutkom za soigralca, da je nesporno glavna zvezda predstave. Prizori, ko v gala obleki stopica sem in tja ali ko moška muči s svojimi bornimi kulinaričnimi izdelki, so vsekakor eden viškov te uprizoritve. Rok Viher je ubral nekakšno "beatlovsko" varianto nedefiniranega uporništva, Tine Oman je uspešno podal lik odsotnega Pepija, ki na koncu doživi preblisk spoznanja (ali pa je vedel že od vsega začetka?), a ni dovolj močan, da bi zaradi tega kaj tvegaj; Borut Veselko kot blaziran vodja mafijskega dua Goldberg in Gabor Trseglav kot njegov vdani pajdaš Mičo pa sta spretno preigravala klišejske tone tovrstnih likov.

Tauferjev postopek je pravzaprav v tem, da izhaja iz vsake situacije in vsakega dialoga posebej in se pri tem ne ozira na vsebino, smisel in pomen prejšnjega prizora ali prizora, ki temu sledi. Zgodbe se torej ne trudi povezati v logično razberljivo celoto, narejeno po običajnem principu kavzalnosti, ampak zgradi niz žanrsko, pomensko in atmosfersko povsem raznolikih prizorov. Na trenutke imamo torej pred sabo košček primerka socialne drame, potem na primer dialog iz drame absurda, potem mafijski obračun, čisto srhljivko ... Zgodba se nam tako razkrije v vsej svoji enigmatičnosti in odprtosti.

Ena glavnih Tauferjevih intervencij je bil izbor igralcev; najopaznejši premik je naredil pri zasedbi Roka Viherja kot Stanka in Ivanke Mežanove kot Mete; prvi naj bi po tekstu sicer šel krepko proti štiridesetim, medtem ko naj bi bila ona v šestdesetih. S tem se je bistveno spremenil odnos med njima; neomajno in nadležno Metino erotično vsiljevanje po Pinterju je tu spremenjeno v bolj

benigno in skoraj senilno pretirano materinsko skrb za mladega gosta. Zato so Stankovi grobi in nervozni izpadi bolj videti kot stvar njegove mladostniške nestrpnosti kot pa neznanega strahu in občutka ogroženosti. Prav v teh momentih je predstava najmočnejša – v grajenju odnosov med Stankom, Meto in Pepijem, ki nam pokažejo vso absurdnost prazne komunikacije. Nenehno govori(či)jo drug mimo drugega. To se nadaljuje tudi, ko po Stanka prideta Goldberg in Mičo, ki sta taka, kot bi ju potegnil iz kakega mafijskega filma. Tudi tu besede, ki jih izrekata, še zdaleč ne pomenijo tega, kar mislita, oziroma tega, kar drugi v njih slišijo. Ta princip je prigan do vrhunca prav v prizoru zabave za rojstni dan, na kateri slavljenec nemo in nemočno opazuje stopnjevanje grožnje okrog sebe.

Nam – gledalcem – je prepuščeno, da ugotovimo, zakaj se je pred nami odigrala taka drama. Kdo sta pravzaprav Goldberg in Mičo, kakšen je njun odnos do Stanka – torej srž zapleta – je stvar naše interpretacije. Taufer na nič ne odgovori. Preprosto uprizori zgodbo, ki si jo naj razložimo, kakor nam pač paše in kakor se nam ljubi. On je svoje opravil s tem, ko je na odru pričaral fantastičen preplet kontradiktornih žanrov, odnosov in atmosfer, ki nam – poleg tega, da nas na trenutke imenitno zabavajo – na koncu dajo tudi misliti.

16. december 2002

SNG Drama – Mala Drama: Yasmina Reza – *Tri verzije življenja*
(Premiera 6. in 7. decembra 2002)

“Ali je zelo pomembno, če so haloji ploščati?”

Kaj je tisto, zaradi česar *Tri verzije življenja* na prvi pogled nekako ne dajejo vtisa, da so tak zadetek v polno kot prejšnji dve predstavi po predlogi iste avtorice? Na to vprašanje si poskušam odgovoriti, odkar sem gledala uprizoritev teksta v Mali Drami (čeprav priznam, da je predstava precej boljša, kot sem pričakovala, potem ko sem na hitro prebrala tekst). Ta se mi je zdel namreč premalo razplasten; morda me je nekoliko zavedel naslov, ki sem ga na prvi pogled razumela, kot da gre za tri povsem različne variante ene in iste situacije. In ker se izkaže, da gre pravzaprav le za variacije v niansah, v drobnejših preusmeritvah odnosov med osebami, ne pa v izrazitem kontrastiranjju treh verzij, zapusti tekst ob prvem branju skorajda vtis nedokončanosti.

Toda ob ogledu postavitve v natančni režiji Borisa Cavazze in interpretaciji Silve Čušin, Gregorja Bakovića, Maše Derganc in Aleša Valiča se je izkazalo, da je to pravzaprav najbrž glavni avtoričin namen; prav ti drobni zasuki, komaj opazni premiki in odkloni od prvotne linije so tisti, ki lahko celotno atmosfero in potek dialoga zasučejo v povsem drugo smer ter na novo razporedijo odnose med liki.

V *Treh verzijah življenja* gre za trikratno ponovitev sfiženega večera: k Henriju in Sonii – mlajši par, ona pravnica z uspešno kariero, on astrofizik, tik

na tem, da po dveh letih stagnacije končno spet objavi nov članek, z razvajenim otrokom, ki noče zaspiti in ju na razne načine (iz ozadja) izsiljuje – prideta po pomoti en dan prezgodaj na večerjo Hubert in Ines Finidori – on predsednik komisije, ki bi lahko pomagal Henriju k preporodu kariere, ona zatirana žena, bolj ali manj zapita mati dveh otrok. Glede na to, da se večer že začne z nesporazumom, gre vse skupaj samo še navzdol, potem ko Finidori kot mimo-grede Henriju omeni, da je članek na praktično isto temo pravkar že objavil nekdo drug. V prvi "verziji življenja" ta podatek Henrija povsem vrže iz tira; v drugi poskuša prizadetost s sarkazmom zakriti, v tretji pa to sprejme lahkotno in se kasneje tudi izkaže, da mu članek dejansko ni konkurenčen. Prav Henrijeva reakcija na Finidorijevo perfidno prikrito provokacijo – ki seveda meče luč tudi na Henrijev značaj in odnos s Sonio – je tista odločilna prekretnica, ki določi, kako hitro in kako radikalno se bodo odnosi med liki na odru zalomili. Ta vdor resnice je namreč tisto, kar napravi razpoko na sicer položčenem obnašanju dveh parov, ki sta na stopnji znanstva (nikakor ne prijateljstva) in v katerem je en par v očitno podrejenem položaju (Henri od Finidorija pričakuje strokovno podporo, zato naj bi pred njim, kot reče sam Finidori, klečeplazil). Počasi popadajo vse maske (najhuje v prvi, malo manj v drugi in najmanj v tretji verziji): ugotovimo, da je Ines zafrustrirana in zatirana alkoholičarka, Finidori nadut in nepopoljšljiv babjek, odnos med Henrijem in Sonio pa zaradi njegove neodločnosti v karieri tudi ni ravno idealen.

Slog avtorice, ki je pred osmimi leti po vsej Evropi zablestela z uspešnico *Art* (ki jo tudi v Mali Drami še vedno z velikim uspehom igrajo že peto sezono!), je težko določljiv. V gledališkem listu najdemo v prispevku Ane Lasić zanimiv poskus definicije tako imenovanega neobulvarja: "absurd tipskega intelektualizma v izpraznjeni formi mrtve meščanske drame ali višja, intelektualizirana oblika bulvarskega gledališča, katerega kvintesenca (antikatarza) je perversni užitek novih malomeščanov v odtujenem, amoralnem smehu". Dušan Jovanović pa ugotavlja, da so "igre Yasmine Reza pomemben prispevek k teoriji o koncu velikih zgodb". – Vsekakor se ob natančnejšem branju pokaže, da sega Reza s svojimi na prvi pogled lahkotnimi besedili dosti globlje, kot je njihov domet "na prvo žogo". Njeno spogledovanje s formo bulvarja – tudi v *Treh verzijah življenja* uporablja nekatere zanj značilne prijeme (ponavljanje replik in situacij, situacijska komika, nesporazumi) – je tisti element, ki omogoča komunikacijo s širšim krogom publike, kot bi ga sicer lahko pritegnila s svojimi temami, ki so precej manj privlačne, in končnimi poantami, ki so praviloma skoraj demoralizirajoče in resignirane. Reza nam, podobno kot nekoč Albee, brez skrupul in povsem neobremenjeno prikazuje trenutno duhovno stanje srednjega sloja, le da ga zna zaviti v nekoliko bolj lahek paket. To stanje je v njenih očeh precej porazno: iz umetnosti, ki je nudila okvir v *Artu* in *Naključnem človeku*, se je v *Treh verzijah življenja* preselila na področje znanosti, ki pa je enako izpraznjeno in ničevno. (Ines: "In kaj se s tem spremeni, če halo ni več okrogel?" Henri: "V našem vsakdanjem življenju nič.")

Kot ugotavlja Ines: "Mene osebno miselno precej bolj razvname razpravljanje o primernosti polovice Prince keksa kot pa debata o sploščenosti galaksij." Ali: "/.../ niti najmanj ne verjamem, da je človek nekaj neznatnega v dimenzijah veselja. Kaj bi sploh veselje brez nas? Turoben, mračen prostor, brez kančka poezije. Mi smo mu dali ime, mi, ljudje, smo v ta blodnjak vnesli luknje, ugaslo svetlobo, neskončnost, večnost, stvari, ki jih nihče ne vidi, mi smo mu dali vrtoглаvost. Nismo nekaj neznatnega, naš glas je brezpomemben, a vseeno nismo nekaj neznatnega ..." – Zanimivo je, da polaga Reza najbolj zanimive in lucidne misli v usta Ines, ki je sicer – po socialnem statusu – najmanj pomembna figura. Vendar to gotovo ni naključje: toliko bolj bedno je, če velika spoznanja prihajajo iz ust zatrte in zapite malomeščanske gospodinje.

To je pravzaprav eno bistvenih spoznanj: dejanje in nehanje današnjih intelektualcev je jalovo, samemu sebi – in karieri – namen. ("Briga vas, ali so haloji bolj ali manj ploščati, radi bi samo, da vam objavijo članek.") Važna je forma, tako na področju človekovega delovanja kot na področju medčloveških odnosov. In v prikazovanju te praznine je Reza na trenutke prav pretresljiva.

Predstava v Mali Drami se pod dinamičnim vodstvom Borisa Cavazze osredotoča na precizno definiranje in vzpostavljanje odnosov med osebami, kar je seveda predpogoj za pomenljive premolke, mučne atmosfere in škandalozne izbruhe. Nekoliko moteča je likovna podoba predstave, ki je nekam nerodno sledila avtoričinemu napotku, naj bo dnevna soba "kar se le da abstraktna"; enako po sili sodobna je glasbena oprema (oboje delo Damijana Cavazze). Kvartet igralcev maksimalno izkorišča možnosti niansiranja znotraj ponavljajočih se modelov; čeprav so odnosi v grobem v vseh treh verzijah enaki, so prav drobni detajli tisti, s katerimi se vsi štirje trudijo vzpostaviti opazne razlike. Največji razpon pokažeta Silva Čušin kot Ines, ki v različnih fazah in z različnimi zunanjimi znaki opitosti imenitno brezsravno razkriva bedo svoje eksistence, ter Gregor Baković kot Henri, ki duhovito preigrava razne verzije od bolj do manj zafrustriranega neuspešneža.

Vedno bolj se mi dozdeva, da na vprašanje, ki sem si ga zastavila na začetku, nisem našla pravega odgovora. Je torej vprašanje napačno? Najbrž. *Tri verzije življenja* namreč zanalašč pustijo nelagoden občutek nedokončanosti.