

Vesna Jurca Tadel

Z Badioujem in brez njega

**19. novembra 2008, Slovensko mladinsko gledališče
– Damjan Kozole: Noč ali Klic v sili**

Prvih nekaj minut sem bila prikovana na stol: odpiral se mi je srhljivo intimen vpogled v sosednje stanovanje. Pozno zvečer. Urejena kuhinja, zadaj se vidi predsoba. Moški srednjih let pride domov, vidno utrujen. Sleče se, obleko skrbno obesi na obešalnik. Obuje si copate. Z vajenimi kretnjami in drobnimi rituali začne večer doma. Prižge radio. Zadoni neznosno osladen pop, italijanski hit Felicità (mislim, da uspešnica Ala Bana). Vzame si pijačo. Sede za mizo. Pozvoni telefon. Mama je. Očitno eden njenih običajnih klicev, s katerimi drži nevidno roko nad sinovim življenjem. Jutri bo skuhalo polnjene paprike, bo prišel? Prišel bo, seveda. Mota se po stanovanju. Felicità še kar doni. Tiho sedi za mizo. Odide na rampo, tam je markirana balkonska ograja. Nasloni se nanjo. Pogleda dol. Premišljuje. Ne more se odločiti. Vrne se k mizi. Sede. Zdaj on pokliče. Koga? Na drugi strani se oglasi mlad ženski glas: društvo za pomoč v stiski. Prizna, da ga preganja misel na samomor.

Do tod je to odlična študija, briljantna igralska miniatyrka: disciplinirana, natančno odmerjena igra Iva Godniča kot nesojenega samomorilca Martina. Potem pa sledi precej neroden pogovor po telefonu, v katerem ona poskuša izvleči iz njega kaj konkretnjšega. Kar hitro (čisto prehitro) obupa in zazdi se ji, da bo lahko pomagala le, če pride kar k njemu domov.

On protestira, ona, Tina, vseeno pride. Študentka psihologije je, mlada. Sledi nekaj duhovitih in dobro premišljenih detajlov: npr. ko jo on prisili, da se sezuje; ko jo sili jesti (tako kot najbrž njega mama polnjene paprike, ne?). Vendar postane sčasoma vse skupaj nekam nerodno. Okorno. Nekaj malenkosti, tudi čisto banalnih, ki zmotijo. Zakaj si npr. ona ne sleče

plašča, če res namerava ostati in mu pomagati (če pa naj bi bil to pomenljiv gledališki znak, kot bi lahko bil, saj bi pomenil njeno neodločnost, ni pravilno izkoriščen).

Njun zastajajoči pogovor, ki naj bi (oziroma bi lahko) razkrival, se vedno znova in vedno bolj spotika ob njeni nesposobnosti, da bi mu pomagala, ob moteči nerodnosti – ne samo likov, ampak, vse bolj se zdi, tudi avtorja. Vedno močnejši vtis imamo, da bi se bil Martin čisto pripravljen pogovarjati, če bi ga le Tina znala prav spraševati.

In tako se počasi prebijamo, skupaj z njima, skozi noč, dokler končno Tina v stiski ne pokliče svojega fanta Aca, naj ji pride pomagat, saj sama očitno ne obvlada položaja. Ko Aco vidi, da je Tina popolnoma nebogljenka, se Martina loti drugače: z njim se začne pogovarjati čisto spontano, na njegove replike odgovarja ne kot študent, ampak kot sočlovek, s tem pa mu da vsaj malo “štofa” za skoraj čisto normalen pogovor. Ko pa dialog res ne gre več nikamor, ga pošljeta spat (?).

In potem sledi niz klišejskih klimaksov. Na primer, ko Martin poskuša narediti samomor, medtem ko Aco spi, Tina pa je šla iskat pomoči ven. Ali ko Tina kar naenkrat pove, da se je tudi njen brat ubil. Ali ko Aco prizna, da pa je tudi on nekdanji samomorilec. Ni to malo za lase privlečeno? In papirnato?

Mogoče pa je to avtorjeva poanta: da s(m)o vsi enako v “riti”; da vsak v resnici želi rešiti tudi svoje probleme? Da smo vsi nemočni, v groznem položaju, pravzaprav vsi nekoliko zafrustrirani in si ne moremo prav pomagati? To posploševanje je zaznati tudi v scenografski rešitvi (Katjuša Kranjc in Rok Kuhar), saj je vsa dvorana obdana z okni, v katerih gori luč ali pa ne; vsi smo nekakšni voajerji. Vsi smo vpleteni, vsi smo sokrivi za to, da rešitve problema ni. Vsi mi kot družba.

Tako so tudi vsi drugi liki izrazito klišejski: oba soseda, ki se nad prizorom, ki se jima ponuja nasproti, naslajata kot nad malo bolj razburljivim, a precej manj udobnim resničnostnim šovom, in predstavnika “sistema”, zdravnica na urgenci in dežurni psihiater (ne morem si kaj, da ne bi čisto razumela odgovora zdravnice na urgenci, da ne more pustiti polne čakalnice umirajočih bolnikov in oditi pomagat potencialnemu samomorilcu na dom), pri katerih poskuša ta nebogljenka in precej nesposobna študentka psihologije (v prav taki upodobitvi Vesne Vončina) izsiliti pomoč sredi noči, ne učinkujeta tako zelo negativno, kot naj verjetno bi. Je torej sporočilo predstave, da nikakor ni dobro, da so pri društvu za pomoč v stiski zaposleni študenti psihologije s skritimi travmami?! In zakaj Tina in Aco pravita, da ju Martin izsiljuje? Ali ni jasno, da kadar je človek v taki stiski, verjetno pač potrebuje nesebično pomoč sočloveka – tudi

privolitev v (sploh ne tako nelogično) zahtevo, kot je recimo ta, da mu mora Tina obljubiti, da vso noč ne bo odšla od njega (če je že, na svojo lastno iniciativo, prišla).

A Kozole se, podobno kot Potočnjakova v igri *Za naše mlade dame*, ne sprašuje naprej. Pri tem pa izpusti nekaj priložnosti za zaostritve, za postavljanje bolj zavezujočih vprašanj. Kaj se je zares zgodilo z dvema drugima, ki ju Tina (spet) ni znala prav obravnavati? Ali so kakšne posledice?

Konec, tak kot je, izzveni čisto neobvezno. Po tej mučni noči končno napoči jutro. Martin se odpravi v službo. S podobnimi rituali kot na začetku. Počasi se obleče in odide. Eno noč je torej preživel. Kaj pa jutri?

Skratka: vsekakor škoda, da eden najrelevantnejših filmskih ustvarjalcev pri nas pri debiju v drugi umetniški zvrsti ni še malo izpilil tega besedila. Kar ostane v spominu, je dovršen lik samomorilca, ki ga Godnič spretno vodi po robu komike in tragike, dosleden v popolni zaprtosti v svoj svet, iz katerega ne zna več pokukati. Kako pa to zadeva nas?

P. S.: Dramaturg dr. Tomaž Toporišič se v gledališkem listu, tako kot pri analizi *Viharja*, znova sklicuje na Alaina Badiouja, tokrat ob primerjavi Kozoletovega teksta z besedili Sarah Kane, saj naj bi, po Badiouju, oba izrekala “tisto, kar se ne govori in kar prakticira politika, ne da bi to zares priznala” oziroma s performativnim jezikom odra poudarjala, da je rana tista, “ki priča, da je bilo telo izpostavljeno realnemu”. Tudi prav.

* * *

21. novembra 2008, SNG Drama Maribor

– Ivan Cankar: Za narodov blagor

Cankar že nekaj let vztraja na odrih in zanimivo je opazovati, s kako različnimi in raznovrstnimi prijemi poskušajo režiserji, ki ga dobijo v roke, dokazati, da je oziroma ni naš sodobnik. Da to je oziroma ni pomembno. Da znajo tudi preseči “aktualnost, neposrednost, ki naj se izraža skozi specifični gledališki žanr politične farse”, kot deklarira tokratni režiser. Sebastijan Horvat se je torej po *Lepi Vidi* v prejšnji sezoni v Mariboru kar takoj lotil novega Cankarja, medtem ko je pred dvema sezonama v ljubljanski Drami režiral *Romantične duše*; res zanimivo. Le kaj ga tako vznemirja?

V zgodbi gre za dva tekmeča, narodna veljaka, Grozda in Grudna, ki želita pridobiti vsak na svojo stran prišleka, bogatega Gornika. Prvi mu želi podtakniti svojo nečakinjo Matildo, drugi bi bil pripravljen zamižati na obe očesi, če bi si Gornik raje izbral kar njegovo ženo. Vmes pa je novinar Ščuka, s "telesom" sicer odvisen od Grozda, a v duhu vseeno išoč izhod iz sprenevedavega in neskrupuloznega moralnega blata, v katerem se valja gospoda, in ki na svoji eksistenci izkuša ceno prikrivanja resnice. Cankar je tu prepletel nekaj motivov, ki jih je natančneje obdelal drugod: pojav prišleka, ki popolnoma razburka lokalno skupnost (kot v *Pohujšanju v dolini Šentflorjanski*); politično igrico med dvema strankama (kot v *Romantičnih dušah*), lik oblastnika (Grozda), ki tako navzven kot v družini brezobzirno manipulira z ljudmi (kot v *Kralju na Betajnovi*), in ne nazadnje seveda ljudstvo, ki se pusti manipulirati (kot v *Hlapcih*).

Navzven je Horvatov *Za narodov blagor* vsekakor radikalna predstava (v nasprotju s čisto razpršeno uprizoritvijo Shakespearjeve igre *Milo za drago* tudi bolj koncentrirana, nekako pospravljena na manjši kupček): vsi nastopajoči so namreč vseskozi navzoči na odru, to pa avtomatično takoj onemogoči iluzijo in hkrati vzpostavi povezanost med vsemi, namigne na prepletenost vseh niti njihovih posameznih usod in seveda čisto zabriše mejo med javnim in intimnim. Posebno vlogo ima služinčad, ki na koncu (kot "narod"?) tudi demonstrativno odide z odra; gospodinja npr. premika pohištvo, nastavlja mikrofone, govori didaskalijske, na trenutke usmerja dogajanje. To je vsekakor vznemirljiva domislica, ki poleg tega, da navaja k neobveznosti, (samo)gledališkosti (ki se dokončno izrazi s "poljubnim" koncem, saj nastopajoči kar naenkrat nehajo igrati in se priklonijo), omogoča tudi učinkovite mizanscenske rešitve, saj se nastopajoči sami nekajkrat prelevijo v občinstvo in s tem še poudarijo imanentno teatralizacijo vsega dogajanja.

Horvat je Cankarjevo besedilo močno zgostil, premetal replike, pospešil in koncentriral dogajanje; npr. drugo in tretje dejanje, v katerih si obiskovalci, vsak v svojem interesu, dobesečno podajajo kljuko, najprej pri Grudnovki, potem pri Gorniku, je skrčil tako, da so ti prihodi tekoči, hitri, en obiskovalec se meša z drugim, vsi preostali pa v ozadju opazujejo, vsi vidijo vse; tudi ko se Grudnovka nastavlja Gorniku. Nič ni intimnega, vse je v interesu celotnega ljudstva – tudi pri Grudnovkini žrtvi gre za narodov blagor, ne? Ta princip je lahko efekten in na trenutke ploden, vendar pa se sčasoma izrabi in predstava se spet začne drobiti na skupek domislekov, ki so premalo selekcionirani. Medtem ko so nekateri prizori močno poantirani – recimo Gornikov prihod, ki ga vsi napeto pričakujejo v tišini, potem pa se jim Gornik, precej manj uglednega videza, kot bi

pričakovali, v resnici prikrade izza hrbta – se drugi čisto izgubijo; najbolj znameniti prizor zavezovanja čevlja, ki dobi dovolj močen smisel le, če je, kar zadeva napetost, ustrezno umeščen in napovedan. Podobno se najprej najdejo in pozneje izgubijo smisli nekaterih drugih elementov – na primer izrabljena in popolnoma nedosledna uporaba mikrofona ...

Še radikalnejši pa je režiserjev vsebinski poudarek: Horvat namreč ubije nosilce svetle ideje. Ščuka, Matilda in Kadivec pred našimi očmi naredijo samomor. Zdi se – kot tudi pri nekaterih drugih režiserjevih domislicah, da je bila ideja hipna in ker je, roko na srce, prvi trenutek zelo učinkovita, tako rekoč dih jemajoča, bi se ji, ko jo je enkrat dobil, najbrž težko odrekel, čeprav ni naredil nič, da bi jo podkrepil s čimer koli prej ali pozneje v predstavi. In res prinese strašno pezantnost in omogoči nekaj duhovitih mizanscenskih situacij (nerodno prekladanje, skrivanje in nastavljanje Ščukinega trupla pred pretresenim Grozdom; razpoka med govorjenjem o tem, kako škoda je, da se Ščuka ne bo več vrnil, in njegovim na odru navzočim truplom). A očitno se Horvatu ta ostri preobrat iz satire v skoraj tragedijo ni zdel dovolj močen; verjetno je mislil, da gledalci še vedno niso dojeli, kaj je hotel povedati, in tako je dal na koncu ustom pesnika Sirotke izkričati divji pamflet – ki je bil tako poln raznih floskul o pokvarjenosti sveta, da konkretnejše aluzije, ki jih je vseboval, precej hitro izpuhtijo iz glave. Horvat se je torej spet znašel v zanki, ko je v želji, da bi prekomuniciral svoje sporočilo – ki je pač le bolj generalizirana Cankarjeva slika moralno propadlega sveta, a toliko generalizirana, da z našo sedanostjo nima kake bistvene zveze –, postal na eni strani preveč deklarativen, na drugi pa precej težko razumljiv. In spet se zdi, da je zaradi tega “kako” vprašanje “kaj” ostalo odrinjeno na rob.

Igralci so sledili tej v deklarativni pozi ponarejeno naivni kaotični režiserjevi viziji in se zatekali v preverjeno učinkovite interpretacije; najbolj Nataša Matjašec kot pač afektirano spogledljiva Grudnovka. Radko Polič - Rac je kot Grozd imel premalo prostora, toda to je znal nadomestiti ob koncu, ko se je njegova veličina začela sesuvati ob Ščukovem odhodu. Vlaškalič je bil kot Ščuka izmuzljiv in sproščeno pišmevuhovski, s tem pa je bil precej neprepričljiv “držalec zrcala” korumpirani vladajoči kliki, zato je tudi njegov samomor učinkoval kot poza. Podobno velja za edina zares “svetla” lika, Matildo (Eva Kraš) in njenega nesojenega ljubega Kadivca (Kristijan Ostanek), ki nista pomenila dovolj močnega (ali vsaj dovolj poudarjenega) kontrasta, da bi se zazdel njun samomor edini možni izhod. Najbolj zares so bili prizori z Gornikom, ki ga je Horvat, zanimivo, zasedel z (kot vedno odličnim, tu duhovito dvoumnim) Vladom Novakom.

Cankar je imel pred sto leti težave s praizvedbo te igre v Ljubljani, saj se je v likih Gornika, Grozda in Grudna baje prepoznalo kar nekaj takratnih imenitnih ljubljanskih meščanov, z županom na čelu. Tokratna postavitev ni do oblasti niti malo subverzivna, saj je po eni strani preveč zapakirana in zakodirana, neoprijemljivo fluidna in poljubna, da bi njena končna plakarna manifestnost koga lahko zmotila. Kaj pa razmerje med politiko in kapitalom, med politiko in mediji? A ne gre le za to. Tudi narod, kar koli naj bi že pomenil, se v njem bolj težko prepozna. Ne gre za deklaracijo, s katero gledalca udariš po glavi, ampak za relevantno branje detajlov, ki gledalca spodbudijo k razmisleku.

P. S.: Pa ne kot grožnja, ki sem jo prebrala v kolegovi kritiki v Večeru: "Nemara je ob Horvatovi uprizoritvi Blagra kleč v tem, kar je ostalo ne-uprizorjeno, izključeno in odstranjeno. Na vprašanje, zakaj tako, si boste morali odgovoriti gledalci sami, sicer govori ta predstava: o vas." In citira – koga drugega kot Alaina Badiouja. "Bolje je ne početi ničesar, kot pa prispevati k invenciji formalnih načinov prikazovanja tistega, kar Imperij že priznava kot obstoječe." Tudi prav.

* * *

22. novembra 2008, SNG Drama Ljubljana, Mala Drama – Thomas Bernhard: Moč navade

Kaj je lahko relevantnega v jalovih poskusih petih (najbrž niti ne preveč briljantih) cirkuških artistov, da bi perfektno zaigrali Schubertov *Postrvji kvintet*?

Nič manj kot to namreč zahteva direktor cirkusa Caribaldi od svoje vnukinje vrvohodke, žonglerja, krotilca in burkeža. Vsak dan morajo po nastopu v areni priti v njegov voz in vaditi vedno isto skladbo. Vsak dan, že dvaindvajset let. In očitno se ta vaja vsak dan popolnoma izjalovi. Vzrok za to nenavadno prisilo je banalen: za Caribaldija naj bi bilo na priporočilo zdravnika igranje violončela terapija za izboljšanje koncentracije pri pokanju z bičem. In tako je že dvaindvajset let obseden z željo, da bi to skladbo vsaj enkrat zaigrali perfektno. Prizadeva si za dovršenost. Prizadeva si za umetnijo.

Tako kot Bernhard v jeziku in strukturi te svoje mojstrovine, v kateri (podobno kot Schubert) v prvem delu v dialogu med Caribaldijem in žonglerjem najprej predstavi osnovno temo in izriše osnovno "zgodbo", v

drugem uvede (kot variacije) nove like (instrumente), v tretjem pa konča z velikim crescendom. Jezik nas, podobno kot glasba, dvigne in ponese s svojim tokom in nas ne spusti iz zakonitosti svojevrstnega ritma. Začnemo uživati v nesmiselnih ponovitvah polovičnih replik, ki izrazijo več kot še tako s smislom obloženi in povedni stavki – so namreč polnokrvni notranji izraz nesmiselnosti, jalovosti in brezupnosti obsesivnega početja oseb.

Kako se nas torej lahko tiče absurdno prizadevanje direktorja Caribaldija, da bi iz čisto nezainteresiranih soigralcev izvabil nekaj glasbi podobnega? Kaj za nas gledalce pomeni prikrito in v različne finte zavito sabotiranje štirih podrejenih? Kaj, kljub njihovem velikemu odporu do tega početja in absolutni odsotnosti smisla v njihovem sizifovskem početju, jim preprečuje, da bi se nadrejenemu odkrito postavili po robu? In kaj, kljub dnevom, mesecem in letom neuspehov, žene direktorja, da se ne odpove svojim sanjam? Zakaj ima natančno izdelano teorijo o tem, kateri instrument je za kateri dan/kraj/vreme najprimernejši? Zakaj toliko časa posveča pripravi na igranje, v nedogled maže strune s kolofonijo, ki mu, kot zanalašč, venomer pada iz rok?

In ko tako torej opazujemo frustrirajoče poskuse, da bi Caribaldiju uspelo speljati vajo za *Postrvji kvintet* – pri tem ga ovirajo pasivna ne-bogljenost vnukinje violinistke, pijana zarobljenost krotilca pianista, prostodušna topoglavost burkeža kontrabasista in frustrirano neiskrena servilnost žonglerja violista –, ko se v vedno bolj nepredvidljivem ritmu in divjem tempu pred nami zatikajo strune, kolofonija pada iz Caribaldijeve roke in kapa z burkeževe glave, ko se vedno bolj sproščeno hahljamo vedno bolj gegovskim absurdnim domislicam (kot je npr. žonglerjevo prizadevanje, da bi uravnal postrani visečo sliko na steni, in seveda padanje kape), vedno bolj vemo, da se v resnici smejemo sami sebi. Da je to noro prizadevanje metafora. Za svet v celoti. Za ukvarjanje z umetnostjo. Za celotno in nenehno človekovo vsakdanje prizadevanje. Prizadevanje za popolnost. Za hrepenenje po in hkrati grozo pred “jutri” (Jutri v Augsburgu. Ali drugo leto v Moskvi?).

Bernhard je v tej svoji zgodnji drami manj naperjen proti družbi; bolj je usmerjen v položaj človeka v svetu na splošno. In poleg skoraj mazohističnega užitka, ki ga daje njegovo brutalno neprizanesljivo razgaljanje temeljnih mehanizmov človekovega dejanja in nehanja, ta uprizoritev pomeni tudi užitek ob dovršeni umetnosti igre – užitek ob spremljanju igralske briljance vseh protagonistov. Tu je predvsem mojstrska stvaritev Iva Bana, cirkuškega direktorja, manično natančnega izgovarjalca monologov z naravnost neverjetnim razponom nians, drobnih trzlajev ustnic, vražjih pobliskov v očeh, domislekov, ki sprožijo naslednjo repliko,

nenehnim obvladovanjem vseh svojih podrejenih (kako na primer vrže kolofonijo le zato, da bi lahko žonglerja ponižal s tem, da se mora plaziti po tleh in jo iskati). Branko Šturbej je na videz do skrajnosti servilen žongler, ki pa poskuša z drobnimi sabotажami in dvoumnimi pripombami dati vedeti, kaj si v resnici misli o vajah (je pravzaprav edini vsaj približni antipod direktorju); vendar se njegov upor kaj hitro izkaže za popolnoma žalovega, saj je jasno, da ne bo nikoli mogel uiti; v prepletu uslužnega klanjanja in trenutkov izražanja lastne volje je odličen. Preostali trije liki so sicer bolj shematizirani, a vseeno dajejo priložnost za neponovljive igralske kreacije: tako je Andrej Nahtigal kot burkež nepozaben v tretjem delu, v katerem nagaja z zatajevanimi izbruhi smeha in "padanjem" kape; Alida Bevk kot vnukinja, čeprav skoraj brez besed – včasih le mehanično ponavlja direktorjeve replike kot topa izvrševalka njegovih ukazov – je vidno navezana na žonglerja, z izrazito mimiko preigrava plejado čustev in z njo pove več, kot bi s katero koli besedo; (tudi s kostumom) poudarjeno animalični krotilec Rok Kunaver (k. g.), poln zadrževane energije, pa je s svojim omejenim besednjakom in miselnim horizontom najbolj eklatanten kontrast direktorjevi asketski zavezanosti in prizadevanju za popolnost.

Moč navade je prva predstava v tej sezoni, pri kateri sem imela občutek, da večina stvari (če ne pravzaprav kar vse?) preprosto "štima". Od režije – ki je nevsiljivo, a zanesljivo in dosledno poskrbela za to, da gledalci z odra dobivajo tolikšne odmerke in takšne informacije, ki jih lahko med predstavo prežvečijo in se jim na koncu lepo sestavijo v smiselno celoto – do igre, saj je vsak izmed nastopajočih ustvaril izjemen, popolnoma izbrušen lik. In ko režiser Janusz Kica precizno, z izjemnim občutkom za ritem in prave poudarke (enako kot Bernhard s svojim prepoznavnim jezikom v odličnem prevodu Mojce Kranjc) začrtuje obrise zunanjega toka dogajanja, se pod njim počasi, a vedno zanesljiveje luščijo obrisi tistega, kar je vmes, kar je za vsem skupaj.

P. S.: Kaj pa Alain Badiou? Za razumevanje te predstave ga ne potrebujemo.