

Petra Pogorevc

Uprizarjanje robov

16. december: *Blazinec*

Ko so izzivalno igro mladega anglo-irskega avtorja Martina McDonagha z naslovom *Blazinec* (*The Pillowman*) predlani krstno uprizorili v londonskem National Theatreu, so jo za vsak primer oglaševali skupaj z opozorilom, da vsebuje tudi jezik in prizore, ki lahko koga neprijetno vznemirijo. Angleži s tovrstnimi gestami včasih pretiravajo, toda tokrat je bilo opozorilo kar na mestu. McDonagh je v središče igre (ki jo je sicer napisal že pred desetletjem, vendar jo je pozneje temeljito predelal) postavil pisatelja Katuriana, ki ga v neimenovani totalitarni državi privedejo na policijsko postajo, kjer ga zaslišujejo zaradi njegovih kratkih zgodb. Te namreč skoraj brez izjeme govorijo o psihičnem, fizičnem ali spolnem zlorabljanju otrok ter se končujejo z mučnimi popisi njihovih srhljivih umorov. Po kafkovskem uvodu, v katerem se Katurian sprašuje, zaradi kakšnih razlogov so ga sploh privedli na policijsko postajo, se začne počasi sestavljati ozadje njegove aretacije. Izveemo, da so odkrili trupli dveh otrok, ki sta bila umorjena po "receptih" iz Katurianovih zgodb, da neko deklico še vedno pogrešajo, da policaja v sosednji sobi zaslišujeta tudi pisateljevega duševno motenega brata Michala ter da sta bila brata v otroštvu žrtvi zverinskega "eksperimenta" svojih staršev. Postopoma se razjasni tudi, da je iskani morilec Michal, ki iskreno obožuje bratove zgodbe, tako iskreno, da je sklenil tri od njih "prebrati" dobresedno. McDonagh se suvereno giblje po zdrsljivem robu med izbranim tabujem in njegovo obdelavo. V zasliševalski okvir igre vloži vrsto Katurianovih zgodb, v katerih pravljicaško matrico polni z mrazečim srhom in poetično ostrino, pa tudi s posrečeno prostodušnostjo in bizarnim humorjem.

Poglavje zase v tej igri je jezik, ki ga Tina Mahkota prevaja v slovenščino z izrednim poslušom za njegov samosvoj besednjak in nekoliko iznakaženo sintakso, pa tudi za ravnotežje med dovtipnimi zasliševalskimi manevri in pošastnim lirizmom vloženih zgodb. Gre za inteligentno in sugestivno pisanje "u fris", ki se od napadov večinoma konservativne britanske gledališke javnosti sicer ograjuje s tem, da dogajanje postavi v abstrakten in oddaljen totalitaren sistem, kot morilca pa se izbere motenega Michala, ki ga dodatno "opraviči" z dejstvom, da je bil v otroštvu zlorabljan tudi sam. Vendar občinstvu kljub temu ne prizanaša, kljub temu izziva meje njegovih živcev. Ko sem poskušala nekatere odlomke iz *Blazinca* na glas prebrati svojim prijateljem, so me v treh od skupno štirih primerov kmalu zaprosili, ali bi lahko nehala. Ko sem si v SLG Celje ogledala njegovo prvo slovensko uprizoritev, se v dvorano po odmoru ni vrnilo precejšnje število gledalcev. Razumljivo, saj otroci v Katurianovih zgodbah umirajo na grozljive načine: požirajo jabolčne možičke, v katerih se skrivajo britvice, z ostro sekiro jim posekajo vseh pet prstkov na nogi, da izkrvavijo, včasih jih križajo in jih zatem še žive pokopljejo. Nič čudnega ni, če kdo takšnih zgodb ne prenaša najbolje.

"Jaz pravim, imejte vi tisto svoje levičarsko to, imejte tisto svoje desničarsko ono," se na začetku drame priduša Katurian, "ampak dajte vi meni, pizda, zgodbo povedati! A veste?" In dalje: "Neki velik mož je enkrat rekel: 'Prva dolžnost pripovedovalca zgodb je pripovedovanje zgodb' – in jaz to iskreno verjamem." Katurian se, o tem ni v drami nobenega dvoma, izkaže kot mojstrski pripovedovalec zgodb. Osrednji sta pravzaprav dve. Najprej tista naslovna, o mehkem in vselej objokanem bitju iz blazin, ki obiskuje majhne otroke in jih zato, da bi jih obvarovalo pred grozovitim življenjem, prepriča v pravočasen samomor, ki je tako grozovit, da je videti kot tragična nesreča, "kajti očki in mamice laže prenesejo, če petletnika izgubijo v tragični nesreči, kot pa da petletnik, ki je videl, kako je življenje usrano, vzame stvar v svoje roke in se reši". Druga pomembna zgodba v drami je tista z naslovom *Pisatelj in njegov brat*, s katero se razkrije osrednji tematski vozle *Blazinca*, ki ga dramaturginja uprizoritve Tina Kosi v gledališkem listu artikulira kot vprašanje o razmerju med literaturo in zlorabo. Katurianova ambiciozna starša enega od svojih otrok dolga leta trpinčita, da bi drugega oskrbela z navdihom in iz njega ustvarila dobrega pisatelja. V sobi poleg Katurianove fizično mučita Michala, zaradi česar so zgodbe malega avtorja "čudne in izkrivljene, ampak dobre". Katurian odkrije zlorabo, umori starša in reši brata, toda odkrije tudi, da se lahko razmerje med literaturo in zlorabo postavi na glavo. Sprevržene zgodbe o trpinčenju otrok, porojene iz neznosne bolečine, ki jo je vzbudilo maltretiranje v resničnem življenju, se cepljene s pisateljskim "genijem" razraščajo v sugestivnih podrobnostih in postajajo scenariji za nova trpinčenja. Kdo je žrtev in kdo zločinec? Kakšna je razlika med literarnim in dejanskim umorom? Je več vredno življenje ali umetniško delo? Kaj sploh je "več"?

Režiser Aleksander Popovski uprizarja *Blazinca* v notranjosti ogromnega kvadra, ki zavzema skoraj celoten celjski oder. Ta v prvem delu uprizoritve kaže svoj vzdolžen prerez z ločenima, po potrebi razsvetljenima sobama (v vsaki zadržujejo po enega od bratov), v drugem pa se obrne in potegne v globino, tako da se perspektiva zamenja in notranjost kvadra uzremo skozi prečni prerez. Scenografska zasnova, ki jo podpisuje Angelina Angelić, ustvarja vznemirljiv dvojni učinek: po eni strani dopušča stilizirani realizem, ki se izkaže za porabnega predvsem v mračnih in tesnobnih "zasliševalskih" prizorih, po drugi pa z uokvirjenima sobama vzbuja asociacije na razgibana stripovska polja, kar daje pisavi McDonagha nove razsežnosti, režiserju pa pride prav predvsem v prizorih iz Katurianovih zgodb. V prvem delu uprizoritve se realistična in fantastična plat prostora denimo srečata v desnem razsvetljenem polju, ki se izmenično kaže kot Michalova zasliševalnica na policijski postaji in njegova mučilnica iz otroštva. Za to, da se iz dozdevno oprijemljivega sveta sedanjosti preselimo v morasto groteskni svet otroštva obeh bratov, zadoščata že menjava luči in nastop staršev. Soba na desni ima celo v zatemnjenem stanju presežni pomen: tačas ko na levi osvetlujejo in zaslišujejo Katuriana, kontrastno učinkuje kot "temna soba skritega, nezavednega, potlačenega".¹

Režija Popovskega je solidna; v "zasliševalskem" delu komorna ter osredotočena na izmuzljivost predloge in premeščeno psihologiziranje oseb, kar skuša podajati skozi preplet razgibane mizanscene in distancirane igre, vendar nekajkrat ustvari tudi rahlo zoprn vtis, da si z množico hlastnih premikov prizadeva "prehiteti" gledalčev pogled ter preusmeriti njegovo pozornost z neizenačenosti igralcev. Daleč najboljši je Mario Šelih, ki v vlogi zasliševalca Tupolskega stavi na skrajno distanciran izraz; je najbolj raziskujoč in iznajdljiv, spremenljiv in večobrazen, zdaj na tej, zdaj na oni strani, zdaj Katurianov dozdeven zaveznik, zdaj popadljiv in vsega naveličan "taslab policaj". V podobno smer se poda tudi Vladimir Vlaškalić v vlogi Michala, ki ustvari zagonetno in izmuzljivo pojavo, razpeto med zapoznelo dojetje in prehitevajočo norost; pri tem včasih sicer tudi pretirava z domislicami, vendar gre kljub temu za dobro, močno figuro. Bolj premočrtna in manj razplastena sta Damjan Trbovc (Katurian) in David Čeh (Ariel), v prizorih iz vložnih zgodb pa izstopa Tjaša Železnik (Deklica). V teh ironično intoniranih prizorih iz zgodb postaja režija za spoznanje bolj statična, vendar zanimiva; stripovsko dvodimenzionalna, vendar likovno in kompozicijsko sugestivna.

Četudi se zaveda kompleksne prevrtljivosti McDonaghovega pisanja, pa Popovski za njim vendarle tudi zaostaja. Razlika med obema se najbolj občutno potrdi in izostri v problematičnih sklepnih trenutkih uprizoritve, ki z opustitvijo avtorjevega namenoma zafrkljivega in izmuzljivega konca vzpostavijo prostor za "komentar" celote, povozijo provokativno odprtost predloge, ustvarijo vtis, da je uprizoritev želela nekaj doreči. V njej po usmrstitvi Katuriana

¹ Vidali, Petra: *O zlorabah zlorabljenih*. V: Večer, 15. 12. 2004.

namreč ne rešijo zgodb, s čimer se izgubi avtorjev lucidno ironični "srečni konec". "Zgodba naj bi se končala na modno depresiven način, tako da bi Michal moral prestati vse tiste muke, Katurian pa naj bi napisal vse tiste zgodbe zato, da bi jih na koncu zažgal tisti buldog od policaja. Zgodba naj bi se končala na ta način, ampak jo je seveda skrajšala krogla, ki mu je dve sekundi prezgodaj prestrelila možgane." Piše McDonagh v svoji drami. "Kajti iz razlogov, ki so znani samo njemu, se je tisti buldog od policaja odločil, da zgodb ne bo vrgel na goreče smeti, ampak jih je natančno položil v Katurianovo kartoteko, jo zapečatil, in neodprta bo ostala vsaj kakšnih petdeset let." Gre torej za solidno uprizoritev prvovrstnega besedila, ki pa si nazadnje brez razvidnega smisla sama požaga vejo, na katero se je trudoma povzpela.

19. december: *Interieri*

"Obstajajo občutljivi trenutki, ko se nam naš notranji svet preda in postane viden," je leta 2000 ob premieri monodramskega nastopa Ive Zupančič z naslovom *Interieri* zapisala dramaturginja predstave in soavtorica besedila Irena Štaudohar. "Nekje med vzdihom in izdihom, medtem ko zapremo in odpremo oči, se naši notranji monologi, ki jih vseskozi nosimo nekje v zatilju glave, spremenijo v zgodbo." Ko je sugestivna in izčiščena predstava arhitekta in režiserja Mateja Filipčiča, ki je najprej nastala kot eden od treh delov gledališkega *Projekta 3* (produkcija zavod Museum Ljubljana), ta mesec doživela premiero v filmski različici, sem šla in našla tisti tekst: "Spomini se materializirajo v predmete, ki jih lahko otipamo in določimo njihovo obliko. Vonjave in dotiki, ki veljajo za najbolj nedoločljive čutne elemente spomina, postanejo utripi in ritmi, ki odštevajo čas naše prisotnosti. Telo prične razmišljati in pripovedovati vse, kar si je zapomnilo, misli se spremenijo v okončine, ki se oprijemajo in čutijo kožo."²

Gledališko-filmski dokument *Interieri* (produkcija zavod Osum), ki so ga predvajali v prostorih Narodnega muzeja, s predhodno gledališko predstavo povezujeta naslov in besedilo ter seveda tudi vsi štirje ključni člani ekipe: igralka Iva Zupančič, soavtorica predloge in dramaturginja Irena Štaudohar, snemalec Simon Pintar ter režiser Matej Filipčič. *Interieri* ponujajo priložnost za dialog med predstavo in filmom, ki se opirata na isto predlogo, hkrati pa z razpiranjem sorodnih vprašanj v obeh medijih tudi usmerjajo pozornost na njune ključne razlike. "Kakšne oblike je spomin na odru in kakšen v podobi filma?" se glasi eno od vprašanj, ki so si ga med delom postavili ustvarjalci filma. V primeru *Interierov* to vprašanje ne zadeva le ob specifiko medijev, temveč tudi ob časovni interval med nastankom predstave oziroma nastankom

² Povzeto po objavi odlomka iz razčlemba Irene Štaudohar v katalogu 31. Tedna slovenske drame v PG Kranj, na katerem je predstava leta 2001 sodelovala v spremljevalnem programu.

filma. Če se je predstava spraševala o spominu na podlagi uprizorjenega intervjuja s fiktivno žensko v interpretaciji Ive Zupančič, se v filmu, ki je že svojevrstna reminiscenca na predstavo, zavemo razlike med uprizorjeno osebo in nastopajočo igralko, obenem pa poleg estetske prepoznamo njegovo dokumentarno vrednost: pričuje nam o predstavi.

Film je idealen medij, v katerega je mogoče zapakirati vse tisto "vmes", ne da bi bilo treba posegati v izvirni scenarij. Še zmeraj gledamo Ivo Zupančič, kako igra fiktivno žensko osebo, ki odgovarja na vprašanja nevidnega izpraševalca ter se potaplja v svoj izmišljen spomin. Še zmeraj prisostvujemo reminiscencam, ki oživljajo in privzemajo skoraj otipljivo obliko. Razlika ni zgolj v tem, da se tokrat z Ivo v sliki sprehajamo po strehah ljubljanskih nebotičnikov, jo zasledujemo po poljih in gozdovih ali se skupaj z njo podamo v grad; da iste besede podlaga drug vizualni in zvočni material. Razlika je tudi v tem, da je predstava iz sedanjika prešla v preteklik ter postala predmet spomina, na katerega se film-dokument navezuje z uporabo mnogih nevsiljivih citatov, ki pa jih resda lahko razberejo samo tisti, ki so videli predstavo. Ženska, ki jo gledamo v filmu, je bližja Ivi Zupančič kakor tista, ki smo jo gledali na odru, kajti njena vloga je vmes postala sama svoj spomin. Da se te bližine v ustvarjalni ekipi zavedajo, potrjuje izbira filmskih prizorišč, ki očitno korespondirajo z življenjem in delom nastopajoče igralko.

Kdor Ivo Zupančič pozna, se bo ob prizorih med ruševinami gradu na Dolskem ali pa v slikoviti notranjosti brežiškega gradu spomnil dejstva, da je svoje otroštvo preživela v trebanjskem gradu; ob prizoru v garderobi ljubljanske Drame se bo zavedel njenega dolgoletnega poklicnega angažmaja v tem gledališču; ob prizoru v avtu mu bo gotovo prišla na misel njena strast do šoferskih izletov na zeleno Dolenjsko; ob njeni omembi veselja (ta je sicer stvar teksta in je bila že prisotna tudi v predstavi) pa jo bo zagledal, kako z razmršenimi lasmi in z glavo navzdol lebdi v breztežnostni predstavi Dragana Živadinova. Toda film ne korespondira le z življenjem in delom Ive Zupančič, temveč tudi z opusom Mateja Filipčiča oziroma njegove ustvarjalne ekipe; v njem se namreč vrstijo razni citati tako iz gledališke uprizoritve *Interierov* (besedilo, igralka, kostum, prizor s stolpom in oblaki ...) kot tudi iz njegovih drugih projektov, najbolj pogosto iz predstave *Osum* (maketa mizanscene z lutkama moškega in ženske, ki sedita za mizo in se gresta intervju, glasba Mitje Vrhovnika Smrekarja, posnetek odrskega poljuba).

V tem gledališko-filmskem dokumentu torej ne gre več le za "obrnjene perspektive", o katerih je leta 2000 pisala Irena Štaudohar, o posebnih trenutkih, "ki jih zaslutimo v nenavadnih stanjih vsakdana, ali pa takrat, ko se gmota našega telesa potopi v nočni sen". Če je šlo v predstavi "le" za raziskavo trenutkov, ko se "naš interier spremeni v eksterier", ko "telo postane soba" oziroma "oder spominov", gre v filmu še za to, da je tudi obstoječi predhodni umetniški dogodek postal predmet spominjanja. Ob vsem tem so filmski *Interieri* prvovrstna estetska izkušnja, ki podoba Ive, oblečene v belo srajco in

visoko prepasano belo krilo ter obuto v nizke bele športne copate, za vselej ujamejo na filmski trak. Jo postavijo na polje in v gozd, nad strehe in med zvonike, v ogolele industrijske komplekse in med poslikane zidove graščin. V igri kontrastov in kompozicij, ki konstituirajo vizualni kontekst filma, zaznamo prostorsko ozaveščenost režiserja, scenografa in arhitekta Mateja Filipčiča, v sublimni pojavi Ive Zupančič pa prepoznavamo preplet izmišljene ženske junakinje in karizmatične igralske osebnosti.

21. december: *Incasso*

Tretji odvod sedemdelnega projekta *Via Negativa*, katerega avtorski koncept in režijo podpisuje Bojan Jablanovec, sliši na naslov *Incasso*, ukvarja pa se s tretjim od sedmih smrtnih grehov, ki ekipi predstavljajo vsakoletne izhodiščne točke ustvarjanja. Po jezi (*Moderna galerija*, 2002) in požrešnosti (*Še, Gledališče Glej*, 2003) je tokrat prišel na vrsto pohlep, z njim vred pa novi v nizu dogodkov, ki jih bo v letu 2009 predvidoma zaokrožila predstava *Via Nova* (sinteza zbranega materiala, sodelujočih izvajalcev in koproducentov). Skupni imenovalac vseh dogodkov je opuščanje principov gledališke iluzije oziroma uvajanje elementov performansa v gledališko konvencijo. V projektu *Via Negativa* velja aksiom, da je izvajalec istočasno avtor in material svojega nastopa, v njegovi (delno) spremenljivi ekipi pa najdemo igralce iz različnih slovenskih in tujih ustvarjalnih/produksijskih okolij. Značilnost, ki je projekt oskrbela s privrženci zlasti med teoretsko ozaveščenim strokovnim občinstvom, je njegova brezkompromisna drža, ki z jasnim konceptom in lucidno (samo)refleksijo vselej zagotovi inspirativen večer.

Ob prihodu v dvorano Gledališča Glej, ki je prizorišče *Incassa*, vsak gledalec prejme simbolično vstopnico (listek z naslovom dogodka) ter se šele nato postavi v vrsto, da bi pooblaščen Špeli Trošt izročil poljubno vsoto denarja. V blagajno pred njo romajo bankovci in kovanci, tolarji in devize, celo žetoni in gumbi. Ona jih zloži, sešteje in gledalcem oznani končno vsoto, nato pa zapusti prizorišče in zbrani inkaso prepusti izvajalcem. Nominalna vrednost denarja, ki ga pusti v blagajni na mizi ob robu odra, je sicer prešteta in popisana, vendar v istem trenutku pozabljena, kajti zdaj je že čisto jasno, da gledalci z njim nismo plačali vstopnine, ampak zgolj prispevali material za nastope. Izvajalci v nadaljevanju večera prihajajo na prizorišče in segajo v blagajno, kovanci in bankovci pa so od tega trenutka dalje vrženi v proces, ki bi ga inšpektorji in pravniki najbrž prepoznali kot objestno norost ali kaznivo dejanje: denar se bo iz njega v večini primerov izlekel poškodovan ali uničen, obenem pa cepljen z novim pomenom oziroma vrednostjo, ki ju bo dobil zaradi udeležbe v umetniškem procesu.

Matej Recer sedi na odru in razglablja o svoji obsesiji z dragimi in ekstravagantnimi konjički, za katere je doslej "pokuril" na kupe denarja: obrabljena

metafora medtem doživlja svojo dobesedno realizacijo, saj izvajalec ves čas nastopa zažiga bankovce iz blagajne. Sanela Milošević potegne iz nje šop bankovcev, jih enega za drugim očisti z vato in alkoholom ter si jih, ker so jo doma obsedeno svarili pred umazanimi rokami, po katerih se valjajo bankovci, v izogib bacilom vtakne v svojo vagino. Grega Zorc si jemlje za iztočnico finančno podporo, ki jo je po smrti staršev v avtomobilski nesreči do določene starosti prejemal na svoj račun; medtem ko glasno kriči višino zneskov, ki so mu jih nakazali, se s težkima zvočnikoma v rokah vidno izčrpava v mukotrpnih sonožnih poskokih. Petra Govc pove zgodbo o pohlepu, ki ga zbudi delitev hiše: da bi pred sestro uveljavila lastne pravice, počepne, se razkreči ter svoj kupček bankovcev uporniško markira s curkom urina: "Ni važno, kako zgleda, važen je princip." Mateja Pucko pripoveduje o moškem, na katerem ljubi samo njegov denar; tačas ko si tlači v usta bankovce in kovance, momlja nerazločne ljubezenske in poročne prisege na njih upodobljenim figuram, naj gre za Franceta Prešerna, Ivano Kobilco ali soško postrv.

Vzporedno s produkcijo pomenov v *Incassu* poteka preobrazba vrednosti denarja. Da se bodo bankovci in kovanci, ki so jih ustvarjalci dogodka sprva reducirali na porabni material za nastope, zatem pa z njimi še poselili odprtine svojih teles in povzročili, da se "ekonomija ne uprizori samo dobesedno, ampak tudi 'dotelesno' na mestih ključnih bioloških funkcij ali na mestih človeškega gona"³, iz malovrednih rekvizitov dvignili v umetniške artefakte z visoko ocenjeno presežno vrednostjo, gledalcu pojasnjuje okvir dogodka. V njem nastopi Katarina Stegnar, ki enega od bankovcev iz blagajne oškropi z lastno krvjo, ga razglasi za enkratno in neponovljivo umetniško delo, se z njim pred občinstvom fotografira, nazadnje pa priredi dražbo, na kateri ga po visoki izklicni ceni ponudi v prodajo (in ga na tokratni ponovitvi zares proda). Ker je tržna cena artefakta razumljiva samo poznavalcem in ekspertom ali pa vsaj ljudem z razvitim smislom za humor, je treba ciljno publiko nagovoriti v ustreznem jeziku. Katarina Stegnar to stori z nezmotljivim tržnim instinktom, saj gledalce v njihovo veliko zabavo povzdiguje v ozaveščene potrošnike sodobne umetnosti, ki bodo že vedeli, kam naložiti svoj denar.

Performans se konča v duhu zabavne razprodaje ožganih, oslinjenih, razcefranih in pomokrenih artefaktov, ki jih izvajalci prinesejo na prizorišče v plastičnih vrečkah, jih opremijo z avtogrami in jih katapultirajo na trg. Toda občinstvo se očitno bolj kot nad visoko umetnostjo navdušuje nad serijsko proizvodnjo več deset primerkov fotografij, na katerih je Katarina Stegnar pozirala v družbi svojega artefakta in občinstva. Zdaj so že razmnožene ter zapakirane v praktično kartonasto embalažo, ki ima na hrbtni strani zapisane vse podatke o predstavi, dizajnirana pa je tako, da lahko fotografijo obesimo na steno ali jo postavimo na trdno podlago. Vrednost izdelka je malone neprecenljiva, saj je v njej spravljen kupčev sentimentalni spomin na soudeležnost

³ Vevar, Rok: *Via Negativa III – Inkaso*. V: Deloskop, 30. 12. 2004.

v enkratnem in neponovljivem umetniškem dogodku. Cena? Malenkost. Za artikel, ki je bil naprodaj le v tej enkratni ponudbi, so hoteli samo dvesto tolarjev. Temu se preprosto ni dalo upreti.

29. december: *Namišljeni bolnik*

Uprizoritev Molièrovega *Namišljenega bolnika* v prevodu Janka Modra, režiji Jerneja Lorencija in dramaturgiji Nebojše Popa Tasića, ki so jo tik pred iztekom koledarskega leta uprizorili v Drami SNG Maribor, že na prvi pogled vidno odstopa od standardnih, če ne že kar klišejskih strategij uprizarjanja komediografove pisave. Značilni formalni in jezikovni umetelnosti njegovih komadov, ki na domačih in tujih odrih tako pogosto izzveneva v zaprašeno in načičkano preobloženost dogajanja z baročno klasicističnimi okraski, se pri tem ne odreka, temveč jo iznajdljivo in na trenutke subverzivno obrača sebi v izziv. Lorencijevega *Ljudomrznika* je pravzaprav vseskozi mogoče brati na treh vzporednih ravneh: po eni strani vzpostavi daljnosežni premik v branju same vsebine Molièrove slovite predsmrtne komedije; po drugi tematizira njen jezik in formo, ki ju ne doživlja kot gotovo dejstvo, temveč ju razstavlja in raziskuje; po tretji pa gledalca vseskozi opozarja tudi na robove uprizarjane fikcije in mu potujevalno predoča lastne uprizoritvene strategije, naj gre za razgrajevalne mizanscenske in režijske rešitve ali za kameleonske igralske nastope. Tale Molière bo prepričal predvsem molièromrzce.

“Skozi celotno Molièrovo delo se kaže ista stalnica: napake, ki jih komedija smeši in se iz njih norčuje, spremlja in ovija neka hujša hiba,” piše Patrick Dandrey v odlomku iz *Predgovora* k pariški izdaji Molièrove *Sole za žene* iz leta 2000, ki ga v prevodu Diane Koloini beremo v gledališkem listu uprizoritve. “To je intelektualna gluhot, ki izhaja iz omamljenosti, prenapetosti, obsedenosti, blodnje, tvegajmo besedo, norosti, notranje zablode duha in duše. To je usodna zaslepljenost, zabloda, fascinacija lažnive podobe, iluzija o sebi.” Citat navajam zato, ker imenitno povzema tektonski premik v branju Molièrove dotične komedije oziroma njenega naslovnega junaka, ki posledično vpliva na vse ravni uprizoritve. Lorencija in njegovo ekipo zanima Argan kot samotno bitje, ki “nujno potrebuje družbo, da bi bil sam”, in ki mu vsi ljudje okrog njega lahko pomenijo zgolj “priče njegove samote”; ki se nikakor ne boji smrti, temveč trenutkov umiranja, ker se bo v njih namesto s “samoto kot družabno igro” moral soočiti s tisto “strašno samoto, v kateri ni več drugega, ni nikogar razen umirajočega. Ni pomoči, ni pomanjkljivega dotika, ni besede, ni pogleda, ni ničesar razen tistega, ki umira”.⁴ Že v uvodnem prizoru, ko Argana v interpretaciji Vlada Novaka zagledamo pogreznjenega v predimenzioniran

⁴ Navedki so iz besedila Nebojše Pop Tasića, ki je bilo pod naslovom *Samoten pogovor o samoti* ob premieri objavljeno v gledališkem listu oziroma v publikaciji SNG Drama Maribor *Premiernik*.

starinski dvosed, se vzpostavi prevladujoče vzdušje v uprizoritvi, ki nima nobene zveze s spakljivim komedijskim zanosom, kakršen običajno "pritiče" uprizoritvam Molièra. Sugestivni prizor, v katerem je drobčni Argan ves zatopljen v vztrajno in zavzeto, vendar niti za trenutek nevrotično ali histerično naštevanje imen raznovrstnih bolezni, je zresnjen in slovesen, predvsem pa zgoščen in razpotegnjen v trajanju; kot da se odvija v časovni razpoki, iz katere izvira občutje, s katerim Novak naposled okuži ves oder. To je Argan, nad katerim visi senca smrti in čigar značajske hibe niso več osrednja, temveč postranska snov, iz katere Novak mesi svojega junaka.

Scenografija Branka Hojnika je pravšnje okolje za tako zgrajeno oziroma razpoloženo uprizoritev. V prvem delu vzpostavlja nekakšen "ineksterier", v katerem se groteskno prepletajo elementi iz notranjosti hiše in dvorišča pred njo, obenem pa se iz fiktivnega prizorišča prek masivnih, prožnih desk potegnejo vse do rampe oziroma gledalca. V ozadju gledamo ozek navpičen izrez notranje stene hiše, ki razkriva polovico okna in eno samo krilo vrat, na sredi se dviguje velikanski dvosed, na levi pa gledamo košato drevo in brv, ki vodi do že omenjenih desk. Na slednjih se nato kot na prožni ponjavi odbijajo in odskakujejo poudarjeno premeščene in prevrtljive igralske figure, ki že od vsega začetka dosledno uprizarjajo razkorak med pomenom in zvenom izgovorjenega besedila, med množico ubesedenih čustev in distancirano konstruiranim izrazom, ki se plasti v množico preskakujočih in disonantnih pozicij in stanj. Arganove ženske, ki jih kostumografinja Belinda Škarica pomenljivo odene v stilizirane historične kostume s hlačnicami namesto kril, podpirajo vse vogale tako uprizorjenega Molièrovega sveta ter so veliko bolj iznajdljive in prizemljene kot napudrani in poženščeni moški, ki jih v komediji vodijo za vajeti. Toda vsi skupaj so vendarle samo nepogrešljivi pričevalci Arganove samote, le preganjanci dolgčasa in prenašalci njegovih paranoj; prekuceljive figurice na igralni ploskvi družabne igre samote, v kateri so ljubezenska prizadevanja in premoženjske špekulacije nič proti njegovi samoti. V drugem delu uprizoritve dobi ta igralna ploskev še (gledališki) okvir, kakršen v zadnjem času postaja prepoznaven zaščitni znak scenografij Branka Hojnika, igralci pa tudi izrecno opozarjajo na svojo prevrtljivost in zamenljivost, saj stopajo iz ene v drugo vlogo ter poseljujejo prizore iz Arganove predsmrtné blodnje. Razmerje med uprizarjanjem in uprizorjenim se izostri.

Lorencijev *Namišljeni bolnik* je suverena uprizoritev, ki ji uspe vznemiriti in zaposliti gledalčevega duha. Eno njenih presežnih odlik vidim v tem, da se kljub vztrajnemu in obsesivnemu ukvarjanju z avtorsko (samo)refleksijo lastnih uprizoritvenih postopkov ne obrne proč od igralca, temveč ga pritegne v središče svojih prizadevanj. V tokratni uprizoritvi Molièrove znamenite "zdravniške komedije", ki se bo vpisala v zgodovino slovenskega teatra zaradi drznega premika v branju, ne blesti le Vlado Novak kot figura, v kateri se prekrijeta in srečata Argan in Molière (ki je menda umrl prav med igranjem *Namišljenega bolnika*), klasicistični junak in sleherni sodobni samoljubni "samotnik", temveč

tudi vrsta drugih mariborskih igralcev, ki istočasno funkcionirajo kot uglašen ansambel in suvereni posamezniki. Vloge Ive Babič, k. g. (Angelika, Luizona), Ksenije Mišić (Toaneta), Milade Kalezić (Belina), Petra Ternovška (gospod Diafoirus Fleurant), Vojka Belšaka (Purgon de Bonnefoy), Kristijana Ostanka (Kleant) in Nenada Tokalića (Diafoirus mlajši, Berald) so kameleonski konglomerati pogosto nasprotujočih si vzgibov in stanj. Gre torej za kompleksno uprizoritev, ki je gotovo vredna pozornega ogleda in resnega premisleka.