

Uprizoritve

Rudi Šeligo: Kamenje bi zagorelo

(Krstna uprizoritev 25. marca 2000 v SNG Drama
v Ljubljani, režija Janez Pipan)



Foto: TONE STOKJO

PETRA ZUPAN, IVO BAN, POLDE BIBIČ, DARE VALIČ

VESNA JURCA TADEL

Vprašljiva polarnost

Najnovejša drama Rudija Šeliga *Kamenje bi zagorelo*, ki je v začetku pomladi doživela krstno uprizoritev v ljubljanski Drami, je skorajda nekoliko zbegala slovensko gledališko kritiko in teorijo. To je razvidno tako iz spremnih analiz v gledališkem listu kot iz po premieri objavljenih kritičskih zapisov. Šeligo je s tem tekstom zastavil veliko uganko, za katero si noben od avtorjev, ki so o njej pisali, ne upa trditi, da jo je dokončno razvozlal. Skoraj vsi jo opazujejo s spoštljive razdalje in se ji na razne načine poskušajo približati, a vsem kot da se pri eni ali drugi luknji nekaj bistvenega izmuzne.

Sedanja faza Šeligove ustvarjalnosti kaže izrazit odklon od prejšnjega, predosamosvojitvenega obdobja, za katero je bil značilen praviloma precej direkten in radikalen družbeni angažma. Po skoraj desetletje dolgem umetniškem molku, ko se je avtor posvečal čisto drugi plati ustvarjanja, je bila drama *Razveza ali Sveta sarmatska kri*, uprizorjena v mariborski Drami, precej ponesrečen in preobložen poskus parodiranja nedavne vojne na Balkanu. Potem je nastalo *Kamenje bi zagorelo*; najprej (že leta 1995) kot radijska igra *Rdeči plašči Saturnovih svečenikov*, ki jo je kasneje predelal v gledališko igro *Tri neveste*, potem pa ji je dodal še drugi del *Trije hotljivci*.

Avtor po eni strani priznava, da nekaterih elementov teksta sam ne zna prav dobro pojasniti; v pogovoru, ki je objavljen v gledališkem listu, kjer natančno opiše genezo teksta, hkrati pove tudi: »Pri tej igri pa sem v zadregi, kot v nekakšnem vakuumu, ki ga ne morem prebiti. Prvič, načrta vnaprej nisem imel, in drugič, ne vem, katera poetika mi je vodila roko. Pisal sem z osredotočeno energijo na 'snov', ki me je preganjala, imel sem občutek, da prav nalagam plast za plastjo, da gre dogajanje v pravo smer – ne znam pa se (še?) prebiti do refleksije, ki bi mi v pojmih predočila dramaturške principe.« Po drugi strani pa je na okrogli mizi revije Literatura o slovenski dramatiki ob stiku tisočletij (št. 99/100) med drugim o tej drami izjavil: »Treba si je zastaviti temeljno vprašanje, katere so tiste vrednosti našega časa, ki regulirajo življenje. Ali je res vse tako preprosto jasno in potrjeno? Ali ni v tem našem času v temelju nekaj strahotno zlaganega in nepremišljenega? Kolikor sodobna slovenska drama postavlja ta temeljna vprašanja, ne kot svojo ideologijo, ampak kot svojo celoto – saj sem že prej povedal, da drama ne more govoriti o ničemer privatnem – kolikor torej vzpostavlja odnos do temeljnih kategorij tega, kar živimo, predvsem pa do vrednostnih, etičnih kategorij, zanjo ne bomo rekli, da je gluha in slepa, ampak da izpolnjuje točno svoje poslanstvo.« Na eni strani imamo torej avtorjev opis nereflektiranega vrenja besed, ki so nekako same od sebe in brez predhodne dramaturške strukture sestavile dramsko besedilo, na drugi pa njegov občutek/željo/zavest, da se v njem dotika temeljnih etičnih kategorij našega življenja. In kakšen je rezultat?

Prvi del, *Tri neveste*, je postavljen na z obeh strani odprt gledališki oder; mi, gledalci, naj bi bili skupaj z nevidno imaginarno publiko na drugi strani odra priča jalovemu prizadevanju treh pevk in dirigentke, da bi ustvarile glasbo. Okvirna fabula je podana povsem fragmentarno in neobvezno, tako da je njihov nekajkratni poskus, da bi skupaj vadile, videti pravzaprav povsem formalen. Važnejše je to, kar ta jalovost v njih sproži: potrebo po na trenutke skoraj maničnem govorjenju, s katerim poskušajo priti do dna vzroku svoje neuspešnosti. To »frlenje besed« tekom igre zunaj siceršnjih zakonov logike ali psihološke motivacije iz njih dejansko izbeza tiste mučne dogodke iz preteklosti in travme, ki so te štiri nesrečne ženske vsako po svoje do smrti zaznamovale.

Po eni strani so to povsem različne ženske, vsaka s svojo pretresljivo usodo: narkomanka, prostitutka in mati samohranilka ter žrtev posilstva in nekdanja

aktivistka (?). Po drugi strani pa jih toliko bolj družijo skupno hrepenenje po izpolnitvi, ki je umetniška in erotična hkrati in ki jo vse doživljajo na način slutnje, prividov, sanj, upanj. To hrepenenje prihaja na dan v obliki namigov in spominov na čutno ekstazo, ki so jo doživljale vsaka s svojim – ali z istim? – neimenovanim Njim, in tudi kot skoraj nekakšno zaklinjanje demona, ki je očitno hkrati demon glasbe in tisti On, ki ga vse skupaj nestrpno pričakujejo. Njihova individualnost se pri tem zabriše, tako da se (zlasti za nazaj, ko izvemo razne detajle še iz ust treh hotljivcev) vse skupaj pravzaprav zlijejo v bedno usodo ene same ženske.

Konec *Treh nevest* je na videz sicer optimističen. Po simuliranem obrednem očiščenju s pomočjo ognja, v katerem se pevke in dirigentka znebijo vseh navlak našega sveta, se demon končno le pojavi in njihove zakletosti je konec: iz njihovih grl se razleže ubrani *Tě Deum*. Toda kaj, ko pa slutimo, da ta vaja, ki smo jo danes spremljali, najbrž ni ne prva ne zadnja; da bodo jutri najbrž spet začele na isti točki nič kot danes ...

Še bolj neprizanesljiv je Šeligo v *Treh hotljivcih*, kjer spoznamo tiste neimeno-vane Njih, katerih žrtve so ženske v prvem delu. Če so oči žensk uprte v bodočnost, so Belcer, Kovač in Orlando Besni obsedeni predvsem s preteklostjo, kakega bolj razvidnega »programa« za naprej pa nimajo. Brezčasno vegetiranje v nekakšnem podpodju, ki je parafraza za vice, si krajšajo prvi s šiljenjem svinčnikov, drugi s prekladanjem premoga in kurjenjem, tretji pa z občasnimi izleti »gor«, od koder pa se nerazumljen, ponižan in razžaljen hitro zateče nazaj v klet. Linija njihovega diskurza je dvojna: prva so na trenutke precej duhovite in direktne aluzije na našo družbeno stvarnost, druga pa groza njihovih zločinov, ki so jih očitno zagrešili nad tremi nevestami. Tudi oni, tako kot neveste, kopljejo po sebi, dokler ne izbruhne na dan vsa gnojnica, od pedofilije in posilstva do umora. In kakor si ženske zaman prizadevajo stopiti v stik z glasbo, tako si moški enako jalovo prizadevajo najti, zapisati ali pa sprovcirati pravo Besedo, ki bi prinesla odrešenje (najbolj eksplicitno Belcer: »Ista mina ne izpiše dveh besed enako. Vsaka beseda svoj profil rabi.«). Enako kot pri ženskah se tudi pri moških meje med individuumi brišejo, tako da se spajajo v eno samo povampirjeno moško usodo. A če ženske hlepajo po ekstatičnem zanosu z demonom glasbe in se jim hrepenenje vsaj za hip izpolni, moški zaman čakajo na besedo odveze iz ust angelskega bitja v obliki gole deklice.

Interpretacij, kaj je Šeligo s tem hotel povedati, je lahko neskončno mnogo, kar je posledica fluidnosti, zmuzljivosti in nedorečenosti avtorjeve pisave. Onkraj rekonstrukcije okvirne fabule in onkraj definicije nekaterih problem-skih sklopov, ki jih tekst odpira, očitno leži še nekaj, kar ostane do konca skrito. Če natančneje pogledamo dva svetova, ženskega in moškega, ki ju Šeligo tako radikalno ločuje, opazimo nekaj presenetljivih in nekaj skoraj spornih značilnosti. Ženski svet je svet čutov, intuicije, iracionalnega, hrepenenja in mazohističnega samožrtvovanja. Ženska erotika naj bi bila po Šeligu stvar slepega predajanja, čakanje na tistega pravega močnega moškega, ki si

zna žensko brez besed podrediti. Moški svet pa je svet razuma in idej, težnje po spreminjanju stvarnosti, svet politike. In moška erotika naj bi bila stvar brezobzirnega in agresivnega pollaščanja. Iz te razdelitve vlog potem logično izhaja tudi cilj, ki si ga oboji prizadevajo doseči: ženske glasbo, najbolj iracionalno med umetnostmi, moški besedo, ki bi svet spet postavila na prave temelje. Izhaja pa še nekaj. Ženske so žrtve moških, intuicija je žrtev razuma, transcendenca je žrtev družbenega udejstvovanja ...

Režiser Janez Pipan se je ob krstni uprizoritvi v ljubljanski Drami očitno odločil, da bo izraziteje poudaril intimno problematiko, se pravi, poglobljanje v možnost oziroma nemogućnost odnosov oziroma komunikacije med ženskami in moškimi. Zlasti v prvem delu mu je uspelo, da je razdrobljeno in težko razvozljivo Šeligovo pisavo s precizno analizo prevedel v na trenutke skoraj psihološko realistično jalovo zaganjanje štirih zafrustriranih žensk. Najradikalneje pa je v predlogo posegel, ko je na oder že dosti prej kot Šeligo privedel demona glasbe. S tem ko je dirigentka pred našimi očmi doživela njegov privid, sta se v očeh gledalca bistveno spremenila teža in pomen vseh kasnejših replik in početja protagonistk. Ko se demon (efektno ga je upodobil gost Danijel Šest) ponovno pojavi na koncu in se ženske srečno znajdejo v vlogi nevest, je to le potrditev slutnje nenavadno »srečnega« konca. Drogeristka Veronika (zagnano in z natančno dozirano stopnjo čudne naivnosti jo je upodobila Milena Zupančič) in mati samohranilka/prostitutka Suzana (Zvezdana Mlakar jo je odigrala kot ranljivo in na trenutke skoraj »čisto« žrtev okoliščin) sta tako v tekstu kot v predstavi izrazitejša lika kot dirigentka (Marjana Breclj ji je dala vso potrebno zunanjo vehementnost, ki jo drobna notranja skepsa in nemoč) in žrtev posilstva Danica (ki ji je Daša Doberšek po nepotrebnem dodala precej moteče odrezavih, ihtavih in na nepravi način izzivalnih tonov).

Drugi del je Pipan precej premetal: takoj na začetek (ki se začne z bučanjem istega *Te Deuma*, s katerim se prvi v ekstazi konča) je že postavil obujanje spominov vseh treh hotljivcev na eno od svojih erotičnih dogodivščin z eno (ali vsemi tremi) od treh nevest. S tem je očitneje navezal moški del na ženskega in premaknil celotno težišče dejanja in nehanja moških na prizadevanje, da bi skozi izpoved vseh svojih grehov našli pravo Besedo za samoočiščenje. Vse ostalo, o čemer govorijo – in v tem delu je precej duhovitih vezi z našo trenutno situacijo –, je izrazito v drugem planu, saj v bistvu samo vodi v tri impozantne, prečiščene monologe, ki jih izbruhajo v čisto angelsko bitje (zgovorno nema igra gostje Petre Zupan). A angel v podobi deklice jih ne odreši, morda (?) tudi zato, ker jo trije hotljivci motrijo s preveč poželjivimi pogledi. Ob angelovi zavrnitvi se Kovač (Dare Valič) dokončno zlomi in naredi samomor, Orlando Besni (Ivo Ban) in Belcer (Polde Bibič) pa ostaneta za vedno zgrbljena pod bremeni svoje vesti.

Kljub na videz manj optimističnemu zaključku se drugi del zariše v spomin s precej manjšo intenzivnostjo in ostrino kot prvi; krivde za to gotovo ne gre pripisati igralcem, saj so bili vsak po svoje izvrstni, čeprav je bilo morda na

trenutke čutiti skoraj nekakšno ironično distanco do vlog. Vzrok je verjetno drugje: verjetno že v samem tekstu.

V drami *Kamenje bi zagorelo* se namreč vseskozi prepletata dva nivoja, katerih končni rezultat ni najbolj posrečen. Na eni strani avtor – sicer docela razdrobljeno in komaj razberljivo – prikazuje temeljni nesporazum, nemožnost komunikacije med spoloma, iz katere najbrž izvira vsa groza, do katere prihaja ob stikih med obema spoloma, po katerih pa, paradoksalno in tragično, oba seveda nenehno hlepita, na drugi strani pa se dotika temeljnega vprašanja o človekovi umetniški oziroma kakršni koli jalovosti, o sizifovstvu in godotevstvu vsakdanjega človekovega »udejstvovanja« v današnjem svetu. In tako se zgodi, da je intimni nivo preveč pretresljiv in zavezujoč, da bi lahko predstavljal samo (pre)ohlapni zunanji okvir, eksistencialni (ali ontološki) pa preveč zabrisan in prav zaradi intenzivnosti prvega nivoja skorajda spregledan.

Prav ta temeljna razpoka drame *Kamenje bi zagorelo* je razvidna tudi iz njene uprizoritve v Drami. S tem ko se je Pipan bolj oprl na pripoved o štirih ženskih in treh moških usodah, je gledalcem maksimalno približal razumevanje okvirne zgodbe, hkrati pa (v drugem delu) na stranski tir postavil povezavo z današnjo stvarnostjo. To za samo predstavo sicer sploh ni slabo; odpre pa vprašanje, ali se ne bi bilo bolje sploh lotiti samo ene od teh tem. Kar pa logično privede do naslednjega vprašanja: Ali je torej drugi del sploh potreben? Ali ni le nasilno dodan poskus dodatnega ilustriranja prvega – ki pa ga namesto tega le na dvomljiv način polariziranja skoraj nekoliko zbanalizira?



MARIJANA BRECLJ, DAŠA DOBERŠEK

Foto: TONE STOJKO