



VESNA JURCA TADEL

Čudaštva, travestije, parodije

28. marec 2002

Mestno gledališče ljubljansko: Kripl z Inishmaana

Irca Martina McDonagha smo pri nas spoznali pred dvema letoma, ko so v Mali Drami uprizorili eno od iger (*Lepotno kraljico Leenana*), s katerimi je v rekordno kratkem času prevzel umetniške vodje gledališč po vsej Evropi. V gledališkem listu zasledimo podatek, da so ga v komaj sedmih letih, odkar je začel pisati drame, prevedli že v devetindvajset jezikov, uprizarjajo pa ga v osemtridesetih deželah. Ta fascinantni uspeh je del splošnega trenda, ki ga zdaj nekateri imenujejo "tretji val irske dramatike"; val, ki je v precejšnji meri nereflektirano preplaval evropske odre in je k nam naplaval poleg McDonagha še McPhersona z *Jezom*.

Ta dramatika noče in tudi ne more skrivati svojih korenin, ki so v veliki meri zavezane Syngovi in O'Caseyjevi dediščini. In če Syngovo prevzetost z lokalnimi posebnostmi Irske, ki jih opisuje z enako mero ljubezni in ironije, zmešamo s sodobnim, filmsko začinjenim pristopom k pripovedovanju zgodb, potem je tudi uspeh v trenutni klimi, ki je nekritično naklonjena vsemu, kar ima pridih "etno", tako rekoč zagotovljen. Tako je tudi s *Kriplom z Inishmaana*, drugim velikim McDonaghovim uspehom po prodoru, ki ga je naredil z *Lepotno kraljico Leenana*. Moja zadržanost do tega tretjega vala izvira iz nejasnega občutka, da gre pri tem pojavu vsaj do neke mere tudi

za preračunljivo naslanjanje na preverjen recept iz tradicije oziroma za izkoriščanje trenutnih trendov.

McDonaghu se vidi, da je ljubitelj filmske umetnosti, točneje pripovedovanja zgodb na filmski način. In to je baje tudi njegova ambicija: pisati pretresljive zgodbe, ki bi jih z veseljem gledali tudi ljubitelji filmov – drame, kakršne bi sam rad gledal v gledališču. "Samo to, da spravljam na svet nove zgodbe ... Vznemirljiveje je pisati o neopaznih drobnarijah, ki jih nihče drug ne bi mogel opisati, kot o nekih velikih idejah, česar je sposobna večina ljudi, če se le malo pomujajo ..." (gledališki list MGL).

Tako *Lepotna kraljica Leenana kot Kripl z Inishmaana* sta napisana z veliko občutka za strukturo fabule, oba imata zelo dober ritem in vzbujuata občutek, da avtor z veliko lahkoto obvladuje pisanje dialogov. Značilnost obeh iger je, da sta hkrati prepojeni s humorjem (*Kripl* celo občutno bolj) in posebnim vzdušjem mračne brezizhodnosti in usodnosti. Obe sta nenavaden preplet več žanrov, od realizma preko čiste melodrame do karikiranosti groteske in poetičnih prebliskov, katerih končni učinek pa je občutek, da "je tako pač življenje". Mešanica frustracij stare in mlade generacije, ki ždita priklenjeni na irsko pustoto, je opisana v lahkotnem slogu, ki vsebuje elemente karikiranja in neverjetnosti.

Za razliko od vseh ostalih McDonaghovih iger se *Kripl z Inishmaana*, prvi del tako imenovane *Aranske trilogije*, napaja iz resničnih dogodkov. Leta 1933 je namreč na divje Aranske otoke, ki ležijo nekje bogu za hrbtom, prišel snemat film takrat znani režiser Robert Flaherty (in potem za film *Mož z Arana*, ki je iz tega nastal, leta 1934 na Beneškem festivalu celo dobil prvo nagrado kot najboljši film leta!). McDonagh vzame to dejstvo samo za osnovo, okrog katere zgradi prepričljivo in na trenutke pretresljivo pripoved o tem, kako je prihod filmarjev vzburkal življenje na sosednjem, še bolj (če je mogoče) zapuščenem otoku.

Kripl z Inishmaana je v resnici pohabljen fant Billy, sirota, za katerega skrbi par "tet", Kate in Eileen, ki imata majhno trgovino. K njima vsake toliko časa zaide Johnny Štampredej, ki opravlja funkcijo nekakšnega telefona; od hiše do hiše raznaša trivialne in nepomembne novice, ki pa otočanom pomenijo ves svet: novica dneva je recimo, da je gos nekega vaščana kljunila mačka neke vaščanke v rep. A za "kripla" Billyja, ki si čas krajša tako, da hodi gledat krave, je pomembnejša novica ta, da so na sosednji otok Inishmore prišli iz Hollywooda snemat film. Kljub dejstvu, da je obzorje Billyja, njegovih dveh tet in njihovih sovaščanov skrajno zamejeno, pa vanj vseeno najdejo pot tudi žarki iz zunanjega sveta. Informacije, ki jih dobivajo, so resda sporadične, naključne, zlasti pa neprimerljive z vsem, kar jih obdaja, in tako sproži vest o možnosti, da bi spoznal še kak drug svet, v Billyju nerealna pričakovanja. A ne samo v njem. Od srečanja s filmarji si veliko obeta tudi rahla Helen, punca, ki s svojo prostodušno in na nek način nedolžno prostaškostjo predstavlja Billyjevo skrito hrepenenje. Helen tako s pomočjo preproste kupčije, v kateri so plačilno sredstvo poljubi, pregovori klenega Babbybobbyja, mladega vdovca, da njo in njenega otročjega brata Bartleyja s svojim čolnom prepelje na sosednji otok. Billyju ne

preostane drugega, kot da se ga loti z zvijačo in zaigra na struno usmiljenja: pokaže mu lažno zdravnikovo pismo, iz katerega je razvidno, da ima Billy tuberkulozo, ki mu pušča le še tri mesece življenja. Babbybobby se ga usmili, tudi zato, ker je ta bolezen pobrala njegovo ženo, in Billyjev načrt uspe.

Čas mineva, Billyja pa od nikoder. Teti zaman ugibata ...

Eileen: "Mogoče so ostali, da si ogledajo otok."

Kate: "Inishmore? Kaj pa naj gledajo? Tisto edino kokoš za plotom?"

Eileen: "Mogoče je kripl Billy srečal kakšno kravo in je izgubil občutek za čas."

Kate: "Toliko časa se pa tudi ne gleda krave, te prosim."

Eileen: "Ti si se lahko celo večnost pogovarjala s kamnom, se še spomnim."

Tudi od Johnnija Štamperledeja zaman pričakujeta novic od Billyja, saj izvesta le, da sta se Helen in Bartley vrnila, o Billyju pa ne duha ne sluha. Končno jima Babbybobby pride povedat, da je Billyju uspel veliki met: filmarji so mu ponudili poskusno snemanje v Hollywoodu. Billyjev "pobeg" teti povsem vrže iz tira, saj ubogi kripl predstavlja središče njunega bivanja. Čeprav ne delata drugega, kot da ga v njegovi prisotnosti nenehno kritizirata, v njegovi odsotnosti pa opravljata, je jasno, da sta brez njega izgubili smisel. Ena se začne zato zatekati k sladkarijam, druga pa se pogovarja s kamnom.

Medtem ko Billy tam nekje v Hollywoodu morda doživlja svojih pet minut, poteka življenje na Inshmaanu po ustaljenem tiru; tako ali tako pa so vsi, razen tet, prepričani, da so bili Billyju zaradi tuberkuloze dnevi šteti. Končno, med projekcijo filma *Mož iz Arana*, pridejo te govornice do tet, hkrati z njimi pa se pojavi tudi Billy. Izkaže se, da njegov podvig ni bil tako uspešen, kot je upal, zato se mora soočiti s posledicami svoje prevare in tako jih od klenega Babbybobbyja kar pošteno skupi. Toda Amerika je Billyju očitno koristila vsaj toliko, da hoče nekatere stvari razčistiti; tako zahteva, da mu povejo resnico o smrti njegovih staršev. Billy je namreč do takrat živel v prepričanju, da sta se ubila zato, ker sta videla, da je pohabljen; Johnny Štamprledej se ga usmili in si izmisli zgodbo, da sta se ubila zato, da bi z življenjsko polico poravnala njegovo zdravljenje. Billyju da to "odkritje" nov polet in tako se končno opogumi ter povabi Helen ven. A v trenutku, ko se zdi, da so se mu odprla nova obzorja, se zgrudi v napadu kašlja. Tuberkuloznega.

Ob glavni Billyjevi zgodbi poteka več stranskih. Tu je flegmatični in zdravo-razumarski Doktor z jekleno logiko, ki ga nič ne vrže iz tira in življenja ne poskuša olepševati. Tu je zgodba Johnnija Štamprledeja, ki ima na grbi devetdesetletno mamo, s katero se grizeta kot pes in mačka. Potem je tu krhka Helen s svojim smešnotragičnim razprodajanjem lepote in njen butasti brat Bartley, čigar edini smisel je, dokopati se do ameriških bonbonov. Kot to krdelo vaških posebnežev opisuje McDonagh, se vsi skupaj kot v kakih prebliskih dobro zavedajo smešnosti, omejenosti, majhnosti, brezizhodnosti, ničevosti, brezplodnosti ... svojega dejanja in nehanja. A vendar jih hkrati preveva nekakšna čudaška prvobitna volja do življenja, ki na trenutke prerašča v zado- voljstvo in zdravo sprijaznjenost z realnostjo.

Režiserki Mateji Koležnik tovrsten tip dramatike očitno zelo ustreza, saj se je tega avtorja lotila že pred dvema letoma v Mali Drami; in čeprav je David Harrower, za čigar *Nože v kurah* je prejela celo Boršnikovo nagrado, iz povsem drugega testa, ga vendar lahko vržemo v isti koš, kjer so tako imenovane drame malih narodov. Njena afiniteta do tovrstnih tekstov se kaže predvsem v skrbi za vzpostavljanje osnovne atmosfere in v natančni izbiri gledaliških znakov. Pri uprizoritvi v Mestnem gledališču ljubljanskem je tokrat prišlo do srečnega spoja skoraj vseh elementov. Režiserka se je zavedala, da lahko taka predstava stoji in pade na zasedbi, zato pri tem očitno ni hotela skleniti nobenega kompromisa – in tako je zasedba idealna. Prav vsi irskootoški čudaki so v slovenskih igralcih našli svojo idealno podobo.

Poleg Gregorja Čušina, ki je verjetno od vseh najbolj bistrega posebneža Billyja odigral z vso intenzivnostjo in hkrati zanesljivim občutkom za mejo med prepričljivostjo in patetičnostjo, najbolj izstopata oba gosta: Bine Matoh kot tečen, nergav, nezadovoljen in hkrati s svojim bednim poslanstvom sprijaznjen vaški vestičnež Johnny Štamprledej, in Janja Majzelj kot lepotica Helen, pod katere krinko brezsrčne in brezbrizne otoške fatalke se skriva negotovo bitje, ki hrepeni po čisto navadni ljubezni (zanimivo bi bilo videti tudi, kako Helen v alternaciji oblikuje Tanja Ribič). Milan Štefe je v vlogi pragmatičnega zdravnika z odličnimi detajli pokazal do zdaj neodkrit smisel za komiko, izbrušeni epizodi pa sta oblikovala tudi Vera Per kot duhovita karikatura večno pijane starke (mame Johnnija Štamprledeja) in Boris Kerč kot nevarno možat in ne preveč bister Babbybobby. Teti Kate (Ljerka Belak) in Eileen (Maja Šugman) sta bili nekoliko neuravnoteženi, saj je bila dosti bolj učinkovita in ustrezna nergavo lačna tečnost Maje Šugman kot pa malo premalo definirana topost Ljerke Belak.

Vrhunec predstave so nedvomno prizori osvajanja med Helen in Billyjem ter prizor, ko zdravnik pregleduje pijano Johnnijevo mamo, medtem ko mu pepel s cigarete pada vsepovsod naokrog, Johnny pa iz njega zaman poskuša izvleči, ali ima Billy res tuberkulozo ...

Sicer pa je Koležnikova *Kripla z Inishmaana* zrežirala po zanesljivem receptu: če so v takem tekstu, ki kljub izraziti zgovornosti vseh oseb sloni v glavnem na tistih besedah, ki ostajajo neizrečene, dovolj natančno izrisani odnosi med junaki, potem se vse drugo sestavi samo od sebe. Toda režiserka je šla tu korak dlje: zdaj bolj zdaj manj posrečeno je poskušala tišino napolniti z dogajanjem. Manj srečno roko je imela na primer pri tetah, saj so njuni skupni prizori prevečkrat ponovljeni; toliko bolj posrečeni pa so bili pevski vložki (avtor glasbe Aldo Kumar). Nasploh je bilo opaziti, da je režiserka potencirala v tekstu nakazano avtorjevo tendenco in poskušala na razne načine – na primer s kostumi (Bjanka Adžić Ursulov) ali z glasbeno opremo – irsko zakotje čimbolj postaviti v zgodovinski kontekst in z raznimi nenavadnimi kontrasti poskrbeti za nenehno pozornost gledalca (tak je na primer dialog med Johnnijem Štamprledejem in njegovo mamo o Hitlerjevem prihodu na oblast ali nerodni plesni Helenin poskus na danes že klasičen jazzovski hit).

Tako kot je *Kripl* z *Inishmaana* zrežiran in z velikim žarom vseh nastopajočih odigran, udari v glavnem bolj na komično plat, kar je (že premiersko) občinstvo z veseljem sprejelo. Predstava ima sicer tudi nekaj slabših trenutkov; že sam tekst se v drugi polovici začne nekoliko vleči, situacije oziroma odnosi pa ponavljati: neustrezno patetičen je denimo prizor Billyjevega poskusnega snemanja v Ameriki, glavni scenografski prijem (izrazito znižan strop) pa se iztroši ob prvi menjavi (Branko Hojnik) in postane kasneje moteč. Kot celota pa vendarle nudi obilo užitkov ob nenavadni zgodbi in razigranih igralcih. Z nenehno hojo po robu med škandaloznim in običajnim v življenju in z iskanjem nenavadnih posebnosti v vsakdanjih stvareh nas McDonagh vsaj za en večer prisili v drugačno senzibilnost. Oziroma: "Irska ne more biti tako zanič, če se kripli odpovedujejo Hollywoodu, da pridejo na Irsko."

29. marec 2002

SNG Drama Ljubljana: Četrta sestra

En dan po irski čudaškosti nekaj povsem drugega. (Mimogrede: v teh dveh dneh je bilo v Sloveniji kar pet pomembnih kulturnih dogodkov: obe premieri v Ljubljani, premiera *Vera*, *upanje*, *ljubezen* v Prešernovem gledališču Kranj in premiera mjuzikla *Chicago* v SLG Celje, kar naj bi bilo v obeh gledališčih višek sezone; hkrati pa je bil oba dneva še vrhunec jubilejne koncertne sezone Slovenske filharmonije z Mahlerjevo *Pesmijo o zemlji* s svetovno znanima Marjano Lipovšek in Thomasom Moserjem ... Precej frustrirajoče.)

Glowacki, poljski avtor, ki se je v začetku osemdesetih preselil najprej v Anglijo in potem v Ameriko, velja za enega od treh največjih živečih poljskih dramatikov (poleg Mrożka in Rożewicza). Čeprav je svoje največje uspešnice napisal ob koncu osemdesetih – (*Lov na ščurke*) oziroma v začetku devetdesetih (*Fortinbras je pijan* in *Antigona v New Yorku*), smo ga pri nas odkrili šele s precej neizrazito in blede uprizoritvijo igre *Fortinbras je pijan* v sezoni 1999/2000 v Mestnem gledališču ljubljanskem (režija Zijah Sokolović). V lanski sezoni je Mateja Kolečnik v Prešernovem gledališču v Kranju z večjim uspehom zrežirala njegovo največjo uspešnico *Antigono v New Yorku*, o kateri Jan Kott trdi, da sodi med najpomembnejše poljske povojne drame (v gledališkem listu lahko preberemo zanimivost, da bodo po njej posneli celo film). *Četrta sestra* je iz leta 1999 in se, tako kot nekatere druge Glowackove igre (kar je razvidno tudi iz naslovov) naslanjajo na motiv iz literarne zakladnice, na Čehove *Tri sestre*. Kot pravi sam, naj ne bi šlo za verzijo ali literarno nadaljevanje Čehove drame, ampak samo za ironično aluzijo nanjo.

To je sicer res. Pa vendar se v osnovni strukturi zlahka razbere skelet Čehove drame; pravzaprav gre za sodobno travestijo z elementi parodije. Glowacki svoje tri sestre prestavi iz ruske province na začetku prejšnjega stoletja

v sodobno Moskvo z vsemi značilnostmi tako imenovane družbe v tranziciji. Vera, Tanja in Katja so vsaka po svoje zaznamovane z družbenimi premiki.

Najstarejša Vera, ki se sicer še z obžalovanjem spominja časov, ki so vsebovali vsaj nekatera – čeprav morda preveč enostranska – moralna načela, je zapletena v brezperspektivno zvezo z neskrupulozno ambicioznim in brezvestnim politikom. Srednja sestra Tanja predstavlja tisti sloj sodobnih ruskih izobražencev, ki se morajo za preživetje zadovoljiti s kakršnim koli delom – to je ponavadi povsem neprimerno njihovu nivoju izobrazbe. Svoje nezadovoljstvo s službo v živalskem vrtu zato izdatno utaplja v alkoholu in jo izkorišča tako, da krade meso, namenjeno živalim. Nekega dne se na podzemni slučajno zaplete z ameriškim filmskim režiserjem, ki v Moskvi snema dokumentarec o mladoletnih prostitutkah. Najmlajša Katja v svet šele prav vstopa; ker je oče zapil denar, namenjen njenemu šolanju za balerino, lahko svobodno izživi sanje povprečne ruske punce. Zaplete se s sosedom Kostjo, tipičnim predstavnikom ruske mafije; njegov dan je sestavljen iz brezsravnega naslajanja nad užitki, ki mu jih nudi krvavo pridobljen denar, in iz izogibanja smrtno nevarnim internim mafijskim konfliktom zaradi neplačanih dolgov. Njihov oče je ostareli general, čigar življenje je izgubilo ves smisel, odkar ni več izgledov za kako pošteno vojno: svojo energijo razen za popivanje s sosedo, Kostjevo mamo, troši za drobnjakarsko vztrajanje pri redu v stanovanju.

Glowacki bedno situacijo, v kateri tri sestre vsaka po svoje životarijo in kdo ve zakaj vztrajajo, vzpostavi z nizanjem raztrganih dialogov (tudi tu lahko najdemo vzporednico z znamenito Čehovo tehniko govorjenja drug mimo drugega) in prizorčkov, ki plastično prikazujejo osnovno brezizhodnost ruske sodobnosti. Toda Glowacki gre korak naprej: vsak dramski vozec potencira in pritira do točke, ko postane v svoji krutosti in neizprosnosti skoraj irealno grotesken. Ta postopek lahko opazimo tako pri podrobnostih kot pri izpeljavi zgodbe kot celote. Poleg tega, da na nivoju intimе doživljajo eno deziluzijo za drugo, se jim neslavno sfižijo prav vse priložnosti za premik z mrtve točke. Ko Vera svojemu, kakopak poročenemu politiku pove, da je z njim noseča, se on novice najprej strašansko razveseli – a hitro se izkaže, da le zato, ker se je do zdaj skrivaj bal, da je neploden – potem pa ji hladnokrvno ponudi denar za splav. Ko Tanjin ameriški režiser dobi oskarja, se na podelitvi v patetičnem govoru namesto njej zahvali svoji ženi, za katero Tanja do takrat seveda ni vedela. In ko Katja izgubi nedolžnost s Kostjo, ji on prostodušno prizna, da je bil prepričan, da je prostitutka ...

Tri sestre možnost za rešitev nenadoma uzrejo v Kolji, siroti, ki živi pri njih kot nekakšna služkinja, ker ga je njihov oče kot siroto vzel k sebi iz usmiljenja. Tanjinemu režiserju, ki za snemanje zlasti mladih prostitutk dobro plačuje v dolarjih, podtaknejo Koljo in ga našemijo v prostitutko Sonjo; njegovo pričevanje je tako pretresljivo in prepričljivo, da filmu prisluži oskarja. Kar pri Čehovu za tri sestre predstavlja Moskva, je pri Glowackem Amerika; in kar je pri Čehovu pomanjkanje volje, so pri Glowackem težave s pridobitvijo vize. Tako se sestre na koncu, ko so jim vse ostale možnosti dokončno propadle (Vera je tik pred

porodom, Tanja si liže rane po režiserjevi izdaji, Katja pa žaluje za svojim Kostjo, ki so ga nesposobni mafijci po pomoti likvidirali), odločijo, da bodo ves svoj up položile v Koljo. Pošljejo ga v Ameriko, one pa naj bi za njim prišle kasneje.

Amerika Koljo pričaka v vsej kontroverznosti, ki se na določenem nivoju niti ne razlikuje bistveno od moralnega kaosa, v katerega so padle države nekdanjega komunizma. Ko se komaj izmuzne iz rok zvodnika, je priča umoru strica, za katerega se izkaže, da je v resnici lastnik bordela, iz katerega je Kolja ravnokar komaj pobegnil. Iz Amerike se tako vrne s stričevim kovčkom, ki je v resnici mafijski plen, poln denarja ...

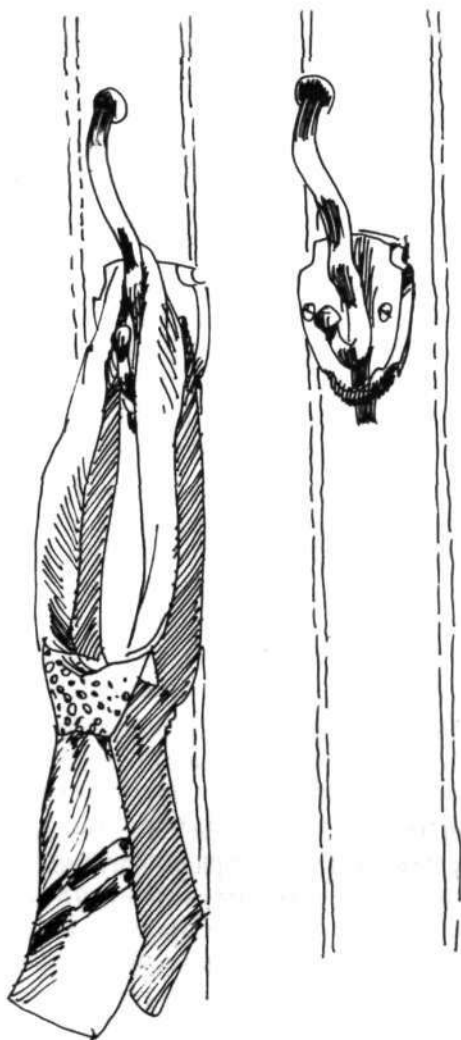
Glowacki to nizanje in stopnjevanje neverjetnih podrobnosti požene v vrto-glavi zaključek. Ko se sestre veselijo nepričakovanega bogastva, se naenkrat prikažeta oba moška, ki sta jih izdala – politik in režiser – Kostjeva mama pa privleče sinov kip. Sredi vsega tega džumbusa Vera rodi, novorojenček pa pograbi kalašnikov in vse postreli. Razen Kostjeve mame, ki preživi samo zato, ker je nosila krogloodporni jopič, za katerega zdaj dela reklamo. Kajti vse to je bil le reklamni spot.

Glowackemu je treba priznati, da je njegova "ironična aluzija" na Čehova na trenutke celo duhovita; zlasti v posameznih replikah, ki so pač dovolj bridke, da se dotaknejo srca, ali dovolj iskrive, da se dotaknejo tudi nas in naše tranzicije. Toda tu se njegov domet konča, kajti razen teh nekaterih spretno speljanih misli in poant v *Četrti sestri* ne ostane prav dosti. Žanrska eklektičnost – neselektivna uporaba raznih prijemov, od mafijske kriminalke preko melo-drame in televizijskega dokumentarca do tarantinovsko črne komedije, začinjene z brechtovskimi aparteji – vsako tehtnejšo misel zamegli. Hkrati je pri tem premalo previden, saj nekateri prijemi izpadejo enostavno banalni in predvidljivo klišejski (na primer razni citati iz realnosti). Lahko bi rekli, da zaradi množice preveč raznolikih in ne vedno ravno cvetočih dreves ne moremo ugle-dati gozda. Zdi se, kot da je Glowacki enostavno hotel povedati preveč: pokazati, kako nenaravna je trenutna razslojenost in brezperspektivnost ruskega človeka in kako izkoriščevalska in nečloveška je Amerika. Obstaja pa velika nevarnost, da dela s tem samemu sebi medvedjo uslugo: glede na to, da je tekst uspešen tako na Zahodu kot na Vzhodu, ga verjetno eni in drugi berejo z omejenega zornega kota. Kot da bi vzhodnjak, ki je uspel na Zahodu, hotel pokazati vzhodnjakom, da uspeh na Zahodu ni nič vreden. Kdo mu bo verjel?

Pri uprizoritvi *Četrte sestre* v ljubljanski Drami vsekakor ne bi škodil bolj selektiven pristop k besedilu. Toda režiser Slobodan Unkovski mu je izkazoval vse preveč spoštovanja in ga je brez večjih intervencij, pa tudi brez razvidnejšega koncepta prebral takega, kot je, in tako so prišle do izraza vse slabe točke besedila. Slepo sledenje besedam in didaskalijam Glowackega se je izkazalo za kontraproduktivno; režiser do teksta ni zavzel stališča, ampak ga je enostavno postavil na oder. Kar pri tovrstnem pomanjkanju osnovne režiserske zamisli pri predstavah ljubljanske Drame gledalcem ponavadi vseeno preostane, so igralske kreacije. Toda pri *Četrti sestri* sta prav bizarno Glowackovo poigravanje

filozofsko plast romana ali poskusiti poiskati čim boljši spoj obojega. Tomaž Toporišič se v gledališkem listu izreče za zadnjo možnost, ki naj bi bila najbolj adekvatna za gledališko sprožitev tega Ecovega znamenitega "stroja za interpretacije".

Iz uprizoritve (ogledala sem si prvo reprizo 17. 4.) to žal ni razvidno. Po vsem sodeč se je Berger, ki je roman s pomočjo igralske ekipe sam dramatiziral, bal radikalneje poseči v filozofske diskurze (kar je bil tudi eden glavnih očitkov znani filmski verziji), s čimer je močno prikrajšal in zapostavil plast, ki nosi v sebi seveda več dramatičnega naboja, torej zgodbo o iskanju morilca v italijanskem samostanu leta 1327. Predstava zato izzveni kot brezupen poskus, da bi gledalcu v dveh urah in še malo predstavila vso zapletenost in prepletenost različnih filozofskih aspektov, ki jih zastopajo Ecovi menihi.



Zrežirana je povsem linearno, mizanscensko na trenutke celo nerodno; osnovna kriminalna zgodba se večkrat zatakne in je dokaj nespretno vodena s prisotnostjo Adsonovega dvojnika. Iz predstave je seveda čutiti, kateri elementi Bergerja posebej zanimajo in vznemirjajo, vendar so poskusi, da bi to spravil v dovolj gledališki jezik, večinoma neuspešni (na primer uporaba raznih tehničnih pripomočkov tistega časa). Enako linearni so tudi igralski dosežki, ki marsikdaj zaradi narave teksta zazvenijo kot recitacija. Zaradi takšne manire izgubijo na zanimivosti tudi konflikti, ki v romanu sicer vzbujajo srh, na primer silovita soočenja med Jorgejem (Pavle Ravnohrib) in Viljemom (Marko Mlačnik).

Enako nespretno in enoplastno je speljana tudi tretja pomembna fabulativna linija – Adsonovo “meseno spoznanje”, ki je v predstavi sicer edini zares estetsko dovršen lirični moment in režijski domislek. Še bolje – oziroma dosledneje – bi lahko bila rešena tudi prostorska iluzija (računalniška animacija) knjižnice/labirinta, ki ji je manjkal uvod in spektakularnejši zaključek.

Uprizoritev *Imena rože* v Slovenskem mladinskem gledališču je v marsikaterem elementu in marsikaterem trenutku preprosto dolgočasna. Kar pa ne vzbuja toliko dvoma v režiserjev koncept, ampak odpira bolj temeljno vprašanje: ali je *Ime rože* zares tudi “roman o gledališču v najširšem pomenu besede, namreč gledališču sveta. In to roman kot gledališče o gledališču sveta”, kot ugotavlja Tomaž Toporišič v gledališkem listu.

Če se gledalec le stežka prebija skozi statične teološko-filozofske traktate, že ne. Zgodba z genialno intrigantno predpostavko o drugem delu Aristotelove *Poetike*, ki podeljuje komediji enako mesto kot tragediji, je zaenkrat v obliki romana dosti bolj vznemirljiva. In če je Eco v romanu po mediteransko na strani Viljema in veselja do življenja, ki naj bi ga slavil drugi del *Poetike*, je uprizoritev s svojim slepim sledenjem predlogi pravzaprav triumf Jorgeja.

22., 23. in 24. april – drugi del gostovanja Ateljeja 212 v Ljubljani
Michael Frayn: Divji med

Dva meseca po triumfu ljubljanske Drame v Beogradu smo imeli tudi pri nas priložnost videti, kakšne so predstave, s katerimi se jugoslovansko gledališče trenutno najbolj ponaša; tiste, ki naj bi se postavile ob bok predstavam ljubljanske gostiteljice. Pomislek, da Atelje 212 v primerjavi z “Jugodrpom” (kot poznavalci imenujejo Jugoslovensko dramsko pozorišče) ni ravno pravi pendant ljubljanski Drami, se trenutno menda da ovreči s tem, da je produkcija “Jugodropa” okrnjena zaradi renovacije stavbe po uničujočem požaru leta 1997. (Če se namreč spomnim predstave Jugodrpove *Sod smodnika* Deana Dukovskega v režiji Slobodana Unkovskega izpred nekaj let, s katero je Jugodrp prekinil gledališki molk med Jugoslavijo in Slovenijo, smo tedaj videli vse kaj drugega – od neprekosljivih igralcev do teksta, ki je v tistem trenutku predstavljal vsaj zmerno provokacijo.)

Zavedam se, da je nekoliko drzno o celotnem gostovanju soditi na podlagi le treh od osmih predstav, vendar so mi vse tri – čeprav so si bile, glede na literarno predlogo zelo različne – vzbudile isti občutek ... Občutek zatekanja k preverjenim modelom iz preteklosti; ko se v odsotnosti drznejših zamisli oziroma zavesti o svojem trenutnem poslanstvu oprijemajo nekaterih varnih klasičnih avtorjev in gledaliških modelov.

Res je, ušle so mi nekatere od predstav, ki so verjetno v času nastanka poskušale komunicirati z aktualno situacijo: štiri leta stara uprizoritev *Družinskih zgodb* Biljane Srbljanović, šest let stara uprizoritev nacionalnega mita o netipičnem junaku *Banović Strahinja* Borislava Mihajlovića Mihiza, (v kateri igra sedanji minister za kulturo Črne gore Branimir Popović!), štiri leta stara uprizoritev zgodovinske drame *Carolina Neuber* mladega srbskega avtorja Nebojše Romčevića (oboje v režiji Nikite Milivojevića) ter komaj dva meseca stara produkcija malega odra Ateljeja (Teatar u podrumu) mlade srbske avtorice Hajdane Baletić *Plašč mrtvega človeka*. Žal mi je predvsem zaradi slednje, saj se v svojih delih očitno dotika tudi travm zadnjih desetih let, in žal mi je, ker nisem spoznala dela mladih režiserjev, kot sta Jagoš Marković in Đorđe Marjanović.

Tako pa mi – poleg tega, da se sprašujem, zakaj v spremljevalnem gledališkem listu ni pojasnjeno, kako to, da so v Sloveniji gostovale nekatere tako stare predstave – preostane le, da opišem tri predstave, ki mi jih je uspelo videti. (Če sem že omenila dvojezični spremljevalni gledališki list, ki ga je posebej za to gostovanje pripravil Atelje 212, ne morem mimo več kot okornega prevoda v slovenščino, ki si ga srbski gostje enostavno ne bi smeli privoščiti; sicer mi zaradi raznih prevajalskih cvetk vsakič, ko list odprem, nudi obilo zabave, toda to zagotovo ni njegov namen.)

Vse tri je režiral starosta srbskih režiserjev Dejan Mijač, ki ima po vseh objavljenih odlomkih iz kritik sodeč status nedotakljive avtoritete, ki preprosto ne more zgrešiti. In vendar je bil moj vtis po ogledu *Divjega meda*, *Lede* in *Čudeža v Šarganu* povsem drugačen. *Divji med* je priredba Čehovega *Platonova* izpod peresa angleškega avtorja Michaela Frayna, ki ga pri nas sicer najbolj poznamo po uspešnici *Hrup za odrom*. Za Fraynovo priredbo je značilna selekcija in ureditev obilnega in nekoliko kaotičnega materiala Čehovega nikoli dokončanega prvenca, ki temelji na principih logike in anglosaksonskega čuta za *piece bien faite*. Rezultat so nekoliko popreproščeni odnosi med osebami, jasnejši razvoj fabule in za nekaj nians preveč stremjenja k osmislitvi – tako detajlov kot celote.

Režiser se nedvomno že s samo odločitvijo, ali bo igral *Platonova* po Čehovem originalu ali po bolj "user friendly" verziji, dovolj jasno opredeli do materiala, ki ga ima na razpolago. In če je že Fraynova priredba poenostavitev subtilnega Čehovega tkanja odnosov med usodo nekdanjega genialnega študenta *Platonova*, ki se tekom življenja sprijazni z vlogo vaškega učitelja, in štirih žensk, ki v zvezi z njim vsaka po svoje vsaj za hip uzrejo svojo in njegovo odrešitev, potem se Mijačeva interpretacija te poenostavitve na trenutke približuje banalizaciji.

Medtem ko je začetna vzpostavitev osnovne atmosfere in odnosov med liki še relativno "čehovljansko" konvencionalna, se že proti koncu prvega dejanja prelevi v feydaujevsko spreletavanje po odru, ki se potencira do točke, ko postane boleča letargija in ujetost v situacijo, značilna za Čehove like, smešna in pomilovanja vredna. Mijač v gledališkem listu recimo razlaga, da je v predstavo vključil predelavo komadov Boba Dylana zato, da bi komuniciral z mlajšo publiko, ki naj bi tako laže začutila "problem, ki ga nudi Platonov s svojim mladostniškim uporom". Tovrstna naivna in hkrati zastarela gledališka intervencija po drugi strani izda, da vidi Mijač bistvo drame v uporništvu Platonova, čemur podreja vse druge elemente. Iz tega izhaja tudi igralska interpretacija: v Platonovu, kot ga igra Tihomir Stanić, le stežka razberemo notranja trenja, ko se spet sooči z izgubljenimi iluzijami iz mladosti, saj se vedno bolj izgublja v pretiranem iskanju zunanjih igralskih znakov, ki se na koncu utopijo v slabo odigrani pijanosti. Enako navzven so usmerjeni tudi vsi drugi igralci, zlasti njegove ženske: Svetlana Bojković kot generalska vdova, Radmila Tomović – Greenwood kot njegova nesojena ljubezen, Isidora Minić kot njegova preprosta in naivna žena ter Milica Mihajlović kot vanj bolešno zaljubljena Grekova.

Burkaško vzdušje, ki nesrečno ujetost likov v ozke meje njihovega življenja na trenutke skoraj parodira, povzroči, da se tudi tragičen razplet zazdi skoraj nerealen in se nas zato tudi ne dotakne preveč. Škoda.

Miroslav Krleža: *Leda*

Po ogledu uprizoritve zadnjega dela Krleževe trilogije o Glembajevih dan kasneje se mi je bolj razkrilo bistvo nesporazuma Mijačevega branja (angleške verzije) *Platonova*. *Leda*, kakor jo on razume, je namreč parodija, in podoben princip je ubral tudi pri *Platonovu*. Resda gre pri *Ledi* za skrajno spervtirane erotične odnose med pripadniki gnijočega aristokratskega in meščanskega razreda; resda se junaki sicer na neki ravni zavedajo vse bede svojega vrtenja v krogu; in resda se erotične štrene relativno srečno razpletejo, kar upravičuje podnaslov "komedija": toda bistvo Krleževe vivisekcije je v tem, da gledalci skozi prizmo distancirane ironije opazujemo, kako te bedne kreature mučijo sebe in druga drugo in kako so še vedno prepričane, da so ti njihovi minorni problemčki relevantni.

Mijaču se je zgodilo podobno kot pri *Platonovu*: s pretiravanjem in pozunanjanjem prikritih odnosov predstava vse bolj drsi v burko. Če je na začetku trikotnik med blaziranim vitezom Urbanom, njegovo histerično in eksaltirano ljubico Melito ter njenim trenutnim ljubimcem, slikarjem Avrelom, še zanimiv – zlasti ko se na odru pojavi Melitin mož, parvenijski industrialec Klanfar (odlična in s pravo mero odigrana vloga Nenada Čirića) – zaide predstava, zlasti v prizoru Avrelove pretirane in zelo slabo odigrane pijanosti v napačno

smer banalnega pretiravanja, ki ji sledi vse do konca. Razen Klanfarja so zato vsi igralci, z intendantom Ateljeja 212 Svetozarjem Cvetkovićem kot vitezom Urbanom na čelu, pristali na robu šmire; na odru smo vse bolj gledali, kako Cvetković misli, da je treba igrati agramerskega purgerja ... Po drugi strani je zanimiva – a hkrati precej logična – odločitev, da *Ledo* odigrajo v hrvaščini. Vendar je to v končni fazi le še dodaten vzrok, da je predstava samo poceni smešenje hrvaških purgerjev. In nič več.

Ljubomir Simović: Čudež v Šarganu

Čudež v Šarganu je star tekst, saj je bila njegova praižvedba – prav tako v Ateljeju 212 – že leta 1975 v režiji Mire Trailović. Glede na to, da sem avtorja Ljubomira Simovića do zdaj poznala le po njegovi največji uspešnici *Potujoče gledališče Šopalović*, me je toliko bolj zanimalo, kaj je v *Čudežu v Šarganu* takega, da so se ga prav zdaj odločili ponovno igrati; petindvajset let je namreč ravno premalo, da bi tak tekst postal klasika. Vzrok ponovne postavitve na oder je lahko kvečjemu nenadno spoznanje njegove aktualnosti. Toda tretja Mijačeva režija mi v prvem delu ni dala ničesar, kar bi me tako zanimalo, da bi vztrajala in si predstavo ogledala do konca ...

Predstava je bila namreč točno taka kot tiste, ki sem jih pred skoraj dvajsetimi leti, v časih, ko je bilo jugoslovansko gledališče v največjem razcvetu, gledala na Sterijinem pozorju v Novem Sadu. In tisti hip se mi je posvetilo: vse tri predstave, ki sem jih videla, so bile – pa čeprav je šlo za uprizoritve tako različnih tekstov – vračanje v preteklost, vračanje v tisti tip gledališča, ki je bilo relevantno nekoč, pred dogodki, ki so radikalno spremenili jugoslovansko obzorje. Predstave, ki so bile igralsko vedno na določenem nivoju (in za nas zaradi drugačnega načina igre vedno posebej privlačne in šarmantne), sicer pa navzven širokopotezne, tu in tam megalomanske, a v svojem bistvu prazne.

Točno tak vtis je name naredil drugi del gostovanja Ateljeja 212. Kot da se nočejo ali ne zmorejo na sodoben gledališki način lotiti besedil, ki bi imela gledalcem v današnji Jugoslaviji kaj povedati tudi o njih samih ... Da o tem, da bi bilo od gledališča pričakovati tudi kaj subverzivnosti, niti ne začnem razpravljati. Tako pa gre pri tem gostovanju za same tekste, režiserje, predstave, igralce ..., ki so dobili vse možne nagrade na vseh možnih nacionalnih in lokalnih gledaliških festivalih. Ki jih, skratka, njihova država ljubi.

V šestdesetih letih pa je bil Atelje 212 gledališče z največ prepovedanimi predstavami.