

G L E D A L I Š Č E



France Vurnik

KRONIKA GLEDALIŠKIH
REFLEKSIJ 1992/93

I. del

Samorog in Kralj Lear

Ni dvoma o tem, da je začetek nove sezone (1992/93) v Drami Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani zaznamovan z zmogljivostmi največjega obsega ter z akterji, ki pomenijo vrh slovenskega gledališkega snovanja. V bistvu gre za dva veleprojekta, za uprizoritev Strniševe dramske parabole *Samorog* (1967) in Shakespeareovega *Kralja Leara* (1605/06), za veleprojekta v smislu očitnega izhodiščnega hotenja napraviti takšni predstavi, ki bi z gledališko izraznostjo ustrezali pesniški veljavi dramskih predlog in ki bi seveda s kompleksno gledališko metaforiko korespondirali s časom nastanka, z duhovnim in eksistencialnim ozračjem tega časa. Samoroga je uprizorila Meta Hočevar v Drami kot režiserka, scenografka in kostumografka, *Kralja Leara* pa režiser Dušan Jovanović na največjem odru v Cankarjevem domu z igralcem Radkom Poličem v naslovni vlogi ter z nekaterimi gostujočimi igralci, med katerimi je vsekakor največ pozornosti zbujal Rade Šerbedžija v vlogi grofa Glostra v alternativni zasedbi z *Ložetom Rozmanom*.

Predstavi sta vsaka zase vredni temeljite analitične obravnave zaradi izrazne volje uprizoriteljev, ki si z gledališko estetiko prizadevajo razkriti več, kot bi utegnilo biti zajeto v predlogah. Zlasti Strniševa metaforična dikcija takšno hotenje vsekakor izziva, *Kralj Lear* pa zlasti s prepletenostjo usod na državniški in zasebni ravni.

V obeh primerih pa gre za dramski prisposodbi z bolj ali manj fiktivnim zgodovinskim ozadjem, kar tudi omogoča in sprošča izrazno fantazijo.

Samorog Gregorja Strniše velja ob *Ljudožercih*, ki še bolj agresivno razgaljajo človeško naravo, za njegovo najboljšo dramsko besedilo, ki pa je bilo doslej uprizorjeno samo enkrat, leto po izidu knjige, v Mestnem gledališču ljubljanskem v režiji Andreja Hienga in na sceni Avgusta Lavrenčiča, ki je ponazarjala srednjeveško mesto, kar tudi pomeni središče dogajanja Strniševe dramske parabole. Mesto oblega sovražna vojska, v njem pa se odigrava razpletna zgodba neuslišane ljubezni pevca in tatu Dizme, ki se v spremstvu vojaka in roparja Wolfa vrne v mesto, da bi se znesel nad Margarito, ki ga je s svojo trdosrčnostjo odgnala v svet. Sicer pa v mestu gospodari krvavi sodnik Bertram, ki mestne lepote obsoja na grmado, še poprej pa si jih jemlje. Njegov poglavitni sodelavec je krčmar in krivoprisežnik in tako gospodari, ne da bi ga pretirano vznemirjala tuja vojska pred obzidjem mesta. Margarito si pridobi za ženo, njeno sestro Uršulo pa da sežgati na grmadi, nedolžno

žrtev za potrjevanje svoje moči. Zgodba in simbolika oseb pomenita le del Samorogove sporočilnosti, teža te drame je v njeni metaforični govorici, v pesniškem tkivu, ki v baladni intonaciji razkriva protislovja, lastnosti in hotenja ljudi, akterjev, simbolov.

Uprizoritev Mete Hočevarjeve z nekaterimi potezami spominja na Dogodek v mestu Gogi Slavka Gruma, delno tudi s tematiko, še bolj z uprizoritveno zasnovo. Prizorišče nazorno označuje moderna kockasta zgradba z velikimi okni, skozi katera se preliva ilustrativna svetloba ter narobe obrnjen stolp, v katerem Zvezdogled opazuje veselje ter s kozmične daljave ocenjuje dogajanje v mestecu. To je ob srednjeveški utesnjenosti drugi tematski sklop ne le drame *Samorog*, marveč vse Strniševe poezije, zgoščene v zbirki *Zvezde*. Takšna scena je uporabljena za nenavadne pozicije akterjev, tako se Uršula večkrat povzpne na okna slepe zgradbe ali pa čepi na prosto visečem zvoncu verjetno kot poudarjen opomin otopeli mestni srenji, ki ji vseskozi dopoveduje, da je nora. K sceni sodi še nekaj pločevinastih bencinskih sodov, eden izmed njih je uporabljen tudi v prizoru, ko krvavi sodnik zapeljuje Margarito, kot mučilna naprava. Se pravi, da se uprizoritev Strniševega Samoroga nemalo izčrpava v iskanju povsem izvirnih situacij, ki učinkujejo dokaj nenaravno, kar daje misliti, na recepcijo pa učinkuje odtujevalno. Takemu postopku bi nemara lahko rekli kontrapunktična izrazna tehnopoetika, katere poglobitveni učinek je vzpostavljjanje distance. To je namreč tisti pojav, ki je bil označen kot hotenje napraviti nekaj drugega, kot je v dramski zasnovi. Ali je to v duhu mišljenjskih in splošnih duhovnih disonanc časa? Vendar tega postopka ni mogoče oceniti kot nesprejemljiv ustvarjalni proces, ker ima v sebi neko doslednost, zlasti pa je grajen na celovitem estetskem učinku, ki pa, kot rečeno, učinkuje odtujevalno, distančno.

Povsem druge razsežnosti in uprizoritvene dimenzije ima seveda *Shakespeareov Kralj Lear* v režiji Dušana Jovanovića in na velikem prizorišču, ki ga je zasnovala tudi Meta Hočevar. Zamisel, ki jo je režiser večkrat obrazložil med nastajanjem predstav, da bo njegova uprizoritev prikazovala nekoč delujoč svet ali družbeni mehanizem v razsulu, moralnem in eksistenčnem, je s spektakelsko uprizoritvijo povsem uresničena. Predstava poteka na dveh »planih«, če naj bo rečeno v filmskem jeziku. Prvega predstavlja Learova tragedija, na drugem pa dvaindvajset plesalcev simbolično ponazarja posledičnost Learovih odločitev v širšem prostoru, v katerem poteka boj za oblast med Learovimi dediči, njihov poglobitveni rekvizit pa so stilizirana kopja, s katerimi režiser doseže podobne izrazne učinke, kot jih je Sergej Eisenstein dosegel v filmu Aleksander Nevski pred spopadom Rusov s Švedi na Čadskem jezeru. Ta spremni, drugi plan je tisti režijski dodatek, ki »nadgrajuje« dogajanje Kralja Leara in ki dejansko vnaša v predstavo prostorske dimenzije in usodne učinke. S temi sekvencami se je potrdila koreografka Tanja Zgonc ob efektni glasbi Davorja Rocca.

Razkrojevalni in razgaljevalni proces v tragediji o kralju Learu tokrat zelo nazorno ilustrirajo tudi kostumi po zasnovi Bjanke Adžić Ursulov; sprva v znameniti ekspoziciji, ko Lear deli kraljestvo med hčerke, so mogoči, urejeni, razkošni; vse tri hčerke so v nekakšnih zlatih krinolinah iz pločevine. Pozneje se razgalijo do srajce hkrati z vsemi lastnostmi, ki jih je sposobna človeška psiha, razkrita s shakespeareansko prenikavostjo in natančnostjo.

Za potek same predstave v igralski dinamiki je značilno nihanje intenzivnosti, pa tudi različni pristopi posamičnih akterjev, izrazitejših igralcev označujejo učinkovitost izraza. Tako je igra Radka Polića v vlogi kralja Leara že kar praviloma ekspresivna in krčevita: kraljevega starca pa je označil še z nekaterimi posebnostmi, s trmoglavim cepetanjem, s poudarjeno zgroženostjo, kar vse se sklada z razvojem

dogodkov in metaforično sporočilnostjo tega pretresljivega lika. Bolj umirjeno in zamišljeno podajanje si je izbral *Rade Šerbedžija* v vlogi grofa Glostra, pri tem pa je bilo povsem očitno, da ga je pozornost do slovenščine nemalo ovirala. Zelo decentno in strogo odmerjeno igra grofa Kenta *Boris Juh*, *Milena Zupančič* v vlogi Norca je naravna ironična komentatorka norih dejanj svojega gospodarja, če naj bodo omenjeni le nekateri osrednji akterji te velike predstave, ki pa tudi poteka na robu kotradiktornosti: s svojimi spektakelskimi dimenzijami učinkuje bolj epsko odtujevalno kot intimno pretresljivo, kar pravzaprav pomeni etično izhodišče *Kralja Leara*. Tudi v tej uprizoritvi je veliko izraznih detajlov, ki imajo določen simbolični pomen, najočitnejši med njimi je vsekakor ta, da se Milena Zupančič v vlogi Norca prevaža v nekakšnem invalidskem vozičku, medtem ko se kralj seli od hčerke do hčerke s svojim številnim spremstvom peš čez prostranstva svojega nekdanjega kraljestva, ki ga je tako lahkomišelnost razdelil in zapravil.

Strnišev *Samorog* v režiji Mete Hočevar in Shakespearov *Kralj Lear* v režiji Dušana Jovanovića z gledališkimi znakovnimi izrazi širita prostor in čas svojih predlog v splošnost in nadčasovnost, pri čemer seveda ne zanemarjata temeljnih etičnih premis, dasi jih na nekaterih mestih prekrivata z ekspresivno in dekorativno izraznostjo.

6. 10. 1992

Krstna uprizoritev v Mestnem gledališču ljubljanskem: Evald Flisar: Kaj pa Leonardo?

V repertoarnih napovedih slovenskih gledališč za sezono 1992/93 ni kaj dosti slovenskih dramskih novosti, zato bo vsako novo delo na odru deležno toliko večje pozornosti. V Mestnem gledališču ljubljanskem so po uvodni uprizoritvi Fraynove komedije situacijskih zapletov *Hrup* za odrom izvedli krstno uprizoritev novega slovenskega dramskega besedila, tragikomedije **KAJ PA LEONARDO?** pesnika, dramatika, pisatelja *Evalda Flisarja* (1945), svetovnega popotnika, ki piše tako v slovenščini kot v angleščini in občasno živi tudi v Londonu. V slovensko dramsko literaturo se je doslej zapisal z dvema tekstoma, s *Kostanjevo krono* (1971) in *Nimfa umre* (1989), obe pa sta bili uprizorjeni v Drami Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru.

V gledališkem listu MGL avtor pojasnjuje, da je pobudo za tragikomedijo o nevropsiholoških neznankah in manipulacijah z njimi našel v knjigi Oliverja Sacksa z naslovom *Mož*, ki je mislil, da je njegova žena klobuk; to delo, dodaja, je namreč spodbudilo več dramskih avtorjev, bodisi za priredbe bodisi za avtorske predelave oziroma samostojne izvedbe, med katere sodi tudi Flisarjeva tragikomedija *Kaj pa Leonardo?*

Metaforično dogajanje Flisarjevega novega dramskega dela poteka v dnevni sobi nevrološke klinike, na kateri skrbijo za paciente s posledicami mehanskih možganskih poškodb. Se pravi, da gre za okolje, ki je bilo v dramski literaturi že marsikdaj uporabljeno kot metafora za ponazoritev totalitarnega režima, kot na primer v ameriškem filmu *Let nad kukavičjim gnezdom* ali v drami *Draga Jančarja Veliki briljantni valček*, če naj bosta omenjena le dva izrazitejša primera. Toda pri Flisarju gre za širše in ne zgolj ideološko totalitarne komponente: gre za poseganje v človekovo identiteto z določenimi nameni.

Družčina, ki jo prikazuje Flisarjeva tragikomedija, je seveda izbrana, da prek posameznih akterjev omogoča razgrnitev razvidnega sporočila. Med pacienti je gospod Martin, trgovec z delikatesami, ki ga je zapustil spomin in zato postane predmet posebne obravnave. Poudarek je na predmetu, kajti ko človek prestopi prag katerekoli bolnišnice, neizogibno postane predmet obravnave. V tej družbi pacientov so nadalje romantična Rebeka, ki s svojim odnosom do lirčne poezije sodeluje v poteku dogodkov, je trzava šaljivka, ki komentira dogajanja z nihilističnega zornega kota, je profesor Caruso, obseden s prepevanjem opernih arij in z računalniškim spominom za števila, je nadalje človek pes, ki ljudi prepozna po vonju na daljavo, je potem še poševni človek, nekdanji dramski igralec, ki mu odpove ravnotežje, če nima očal na nosu; z vlogami, ki si jih je zapomnil, pa tudi poseže v razplet dramske zgodbe.

Ta se začne s prihodom mlade, ambiciozne zdravnice raziskovalke dr. Da Silve, ki želi na primeru enega izmed pacientov napraviti doktorat. Prav kmalu pride v konflikt z vodjo inštituta dr. Hoffmanom, ki se ravna po načelu, da je bolnike, kolikor je pač mogoče, treba zdraviti tako, da bi se lahko vrnil v normalno življenje. Pri tem uporablja različne terapevtske prijeme, od zdravil do psihoanalize. Mlada doktorica pa si za svoj doktorat izbere prav gospoda Martina, čigar amnezija, izguba spomina, ji pomeni poseben izziv, zlasti ko se pacient začne odzivati na postopek s posnemanjem. Obsede jo misel, da bi iz njega lahko napravila novodobnega Leonarda da Vincija, kajti gospod Martin je izjemno dovzeten za posnemanja, nauči se mnoge jezike, igra na violino, skratka, je učljiv in vodljiv, toda brez svoje volje, brez svoje presoje. In prav to je tisto, kar zanima tudi doktorja Roberta, ki pa ima pri svoji dresuri povsem druge namene: operativno uporabo po volji tistih, ki vladajo, se pravi človeka, kot živ robot z veliko spretnosti, toda brez svoje volje. Toda narava in z njo tudi človeški možgani imajo svoje zakone in tako se zgodi, da se v gospodu Martinu prebude še mehanizmi upora, ugovora in v dramatičnem spopadu, ki ga izzove zdravnica z erotičnim izzivom, odigra Othella in jo zadavi, ubije pa tudi dr. Roberta in poševnega človeka, ki ga je z odlomki iz Shakespeara uvažal v svet čustev in lirike, se pravi vse tri, ki so nad njim izvajali dresurno nasilje. Metafora je s tem zaokrožena: človeška narava ne dopušča manipulacije, takšne ali drugačne, v tem primeru v treh oblikah, za lastno uveljavitev (dr. Da Silva), za katerekoli totalitarne namene (dr. Roberts) in tudi za dramsko igrivost, ki pa prebija čustva (poševni človek, bivši igralec). Drama je napisana koncizno, razvidno, vsaka oseba v njej ima svojo funkcijo, humorne sekvence, ki jih vnašajo pacienti, so domiselne tako z opernim obsedencem kot s poševnim človekom, pa tudi s človekom psom in njegovim vohom. K sežetosti dogajanja prispevajo tudi razvidno uveljavljene klasične zakonitosti o enotnosti kraja, časa in akcije.

S podobno konciznostjo je Flisarjeva tragikomedija tudi uprizorjena v režiji Dušana Mlakarja, ki s to predstavo zaokroža sedemdeset režij v slovenskih in nekaterih južnoslovanskih gledališčih. Vse je podrejeno razvidnosti zgodbe in temeljiti, pomensko ustrezni interpretaciji igralcev, ki so se nenavadno posrečeno uglasili. Tako *Franc Markovčič* preprosto in naravno uprizarja razumevajočega dr. Hoffmana, *Veronika Drolc* s koncizno, izbrušeno igro mlado povzpetniško, stremuško zdravnico, *Borut Veselko* nevarnega doktorja Roberta, za katerega nekatere reči na svetu sploh ne obstajajo, npr. Shakespeare. Prav slikovito pa upodabljajo paciente *Milan Štefe* gospoda Martina z dognano pantomimično izraznostjo; *Darja Reichmann* travmatizirano Rebeko; *Vera Peer* trzajočo komentatorko in šaljivko, *Ivan Jezernik* profesorja z matematičnim spominom in operno obsedenostjo, *Jože Mrz* človeka psa s prepotenciranim vohalnim čutilom, akterja s funkcijo, vključeno

v razplet dogajanja, in *Matjaž Turk*, ki se je v vlogi poševnega človeka, bivšega igralca kot igralec na novo rodil.

Uprizoritev Flisarjeve tragikomedije *Kaj pa Leonardo?* vnaša v trenutno spolitizirano slovensko duhovno klimo izziv in snov za analitično distanciranje od dnevno aktualnih obsedenosti in s tem ob funkcionalni gledališki kompleksnosti predstave sega v mišljenjski kompleks in ne zgolj na estetsko področje. In tu je moč Flisarjeve literarne drame in literarnega gledališča sploh.

Funkcionalen je nadalje tudi delež scenografke in kostumografke *Janje Korun* z zasnovno velikega igralnega prostora ter s hodnikom v ozadju za mrežastimi stenami, avtorja glasbe *Gregorja Strniša* s psihološkimi poudarki, koreografke *Mojce Horvat* v plesnih točkah in *Mihe Strgarja* kot svetovalca za borilne spretnosti, ki privedejo do tragičnega konca.

11. 10. 1992

Decembrske predstave za otroke in mladino v slovenskih gledališčih

V času, ki hiti k božičnim in novoletnim praznikom, so v slovenskih gledališčih zunaj Ljubljane uprizorili nekaj predstav za otroke in mladino. Tako imenovana »pokrajinska«
gledališča v Celju, Kranju, Novi Gorici imajo namreč v svojem repertoarnem mozaiku po eno predstavo za mlade gledalce v vsaki sezoni. Slovensko mladinsko gledališče, ki že vsaj dve desetletji ni več to, kar ima zapisano v naslovu, marveč je eno izmed najbolj išočih slovenskih eksperimentalnih gledališč, kar ni očitak, temveč samo ugotovitev, takih predstav ne uprizarja, pač pa je zelo intenzivno v tem pogledu Lutkovno gledališče Ljubljana, ki je z nekaterimi predstavami veliko gostovalo po svetu.

Takih avtorjev, kot je bil v tridesetih letih pesnik in dramatik Pavel Golia, v današnjih časih ni več. Nemara mu je še najbolj blizu pesnica in avtorica otroških pripovednih del o Sapramiški in Kosovirjih Svetlana Makarovič, vsestranska ustvarjalka, ki svoja pesniška besedila tudi uglasbi, potem jih pa še sama izvaja. Za Lutkovno gledališče v Ljubljani je napisala novo poetično delo z naslovom *Gal med lutkami*, ki so jo premierno uprizorili pred nekaj dnevi, malo pred tem pa ljudsko pravljico *Hudič in pastir*, ki jo je po pripovedi Štefanije Likar Kolarjeve priredil in uprizoril lutkar Jan Zakonjšek. V Prešernovem gledališču v Kranju pa so izvedli novost pesnika in glasbenika Milana Dekleve, musical z naslovom *Mi se ne damo*, nekakšno najstniško opereto v rock ritmu in s podobno problematiko. V Slovenskem ljudskem gledališču v Celju pa so v režiji Francija Križaja uprizorili Baumovega *Čarovnika iz Oza*, znano ameriško novodobno pravljico o Dorothy, Strašilu, Kositrnem vojaku in Levu, ki potujejo k čarovniku iz Oza, da bi našli dom, pamet, srce in pogum.

Vse naštete uprizoritve pomenijo upoštevanja vreden gledališki izdelek; vodstva gledališč so se organizacijsko potrudila in vzela uprizoritve za mlade gledalce resno v roke, kar se je v minulih sezonah dogajalo bolj poredkoma; to pa je gledališka kritika tudi tematizirala in opozarjala na temeljitejši ustvarjalni pristop.

Če se najprej ozremo v Prešernovo gledališče v Kranju, v najmlajše in najmanjše slovensko poklicno gledališče v Sloveniji, bomo ugotovili, da so z musicalom *Mi se ne damo* Milana Dekleve pripravili nestandardno, za svoj dosedANJI repertoar povsem novo predstavo. Pesnik Milan Dekleva je temo okvirne zgodbe zajel iz mladostniškega okolja, kar iz šole, v kateri se skupina rockerjev pripravlja na ples. Podpira jih učiteljica glasbe, zavira pa ravnatelj, ki hoče imeti na šoli red in mir, kot

vsi ravnatelji na vseh šolah tega sveta. Ovirata jih tudi dva fakina, ki jim nagajata s podtaknjenim neredom, pa tudi oče enega izmed mladih rockerjev, obrtnik gorenjskega kova, hoče preprečiti svojemu sinu sodelovanje. Seveda se vse skupaj kar dobro izteče in ples, ki ga mali ansambel pripravlja, se začne. Glasbo za songe v tej zgodbi je skomponiral glasbenik Lojze Krajncan v popularnem rockerskem ritmu, najbolj posrečena pa je skladba, recimo kar arija kranjskega obrtnika, ki sinu, ravnatelju in učiteljici opeva svojo samostojnost in neodvisnost, ko zapoje: »Vse, kar imam, naredil sem sam... še sina, še hišo, še mačko, delavnico, njivo, še banko in slivo, še hčer ljubeznivo...« Uprizoritev je dinamično in domiselno zrežiral tržaški režiser Boris Kobal.

Novo besedilo pesnice Svetlane Makarovič *Gal med lutkami* so v Lutkovnem gledališču Ljubljana uprizorili na »velikem« odru, to pomeni širši zamah, ki vključuje marionete, ročne lutke različnih velikosti in igralca. Svetlanina nova lutkovna igrlica je še nekaj posebnega; združuje namreč že znane like iz njenih fantazijskih zgodb, kot so Sapramiška, Korenčkov palček, Sovica Oka, Mišji strah, pa seveda tudi maček in muca, Svetlanina intimna simbola, in še nekatere druge lutke, kot na primer Kozel Lisec iz Kozlovske sodbe v Višnji Gori, racman Ignacij, pesnik in raca Manca. Ker je Lutkovno gledališče v finančnih škripcih, jih je Svetlana Makarovič rešila iz težav tako, da je napisala dramsko zgodbo kot nadaljevanje avantur svojih likov. Zeleni škrat Gal, ki se po Svetlanini ugotovitvi potika po galerijah kot »umetnostni zgodovinar«, obišče Lutkovno gledališče in s svojimi sijočimi, radovednimi zelenimi očesi prebudi lutke. Dogajanje steče: najprej se spreta Sapramiška in Korenčkov palček, ko skušata razjasniti pojav zelenega sija, ki ju je prebudil; naslednjo nevspešno povzroči kozel Lisec, ki hoče požreti Korenčkovega palčka, pa ga kuža Postružek reši. Vse to dogajanje spremlja tudi pesnik racman Ignacij kot komentator dogajanja. To je najbolj odzivna sekvenca v predstavi, Svetlanina ironična satiričnost na račun pesniške proze in pomembnosti prihaja tu najbolj do učinka. Svetlana pa ni le prispevala domiselnega in pesniško igrivega besedila, marveč je skupaj z glasbenikom Janijem Golobom zasnovala tudi glasbo za songe, lično razpoloženske, melodične in ironične v podtonu. Uprizoritev je pregledno, upošteva različne lutke, od marionet do živega igralca, zrežiral Slavko Hren na sinhronem prizorišču po zamisli Tomaža Marolta, škrate Gala odlično interpretira Robert Walzl, več vlog glasovno interpretira veteran slovenskega lutkarstva Nace Simončič, znameniti interpret različnih psov, med izvajalci je tudi igralec Karel Brišnik, lutke pa vodijo spretni animatorji.

Simbolika ali drugače rečeno – širina izraznosti lutk je tako rekoč neskončna oziroma neizmerna. Fantazija in fantastika nimata meja. Tudi v lutkovni izvedbi ljudske pravljice *Hudič in pastir*, ki jo je po pripovedovanju Štefanije Likar Kolarjeve za lutkovno predstavo priredil in uprizoril Jan Zakonjšek, se povezujejo navedene komponente izraznosti. Gre za očitno staro zgodbo o prebrisanem pastirju, ki vedno ukane hudiča, kadar prihaja po njegovo dušo, pa še zlatnike iztrži od njega. Hudič je v tem primeru še vajenec, zato ga zaradi nespretnosti njegovi peklenski starši pošteno okregajo. Likovni učinek predstave tako z drobnimi, groteskno oblikovanimi marionetami kot s sceno, ki ponazarja veliko sovo, je izrazno učinkovit in v dogajanju prepleten s humorjem, z ljudsko lahkotnostjo.

Obe lutkovni predstavi v Lutkovnem gledališču Ljubljana, tako Svetlanin *Gal med lutkami* kot Zakonjškov *Hudič in pastir* pomenita duhovito zabavo tudi za odrasle gledalce.

Klasika na slovenskih odrih

Kar dve slovenski gledališči uprizarjata komedije francoskega klasicističnega komediografa Molièra, in sicer Slovensko ljudsko gledališče v Celju *Namišljenega bolnika*, Drama SNG v Ljubljani pa kolaž na temo *Svatba po sili* po priredbi in v režiji Vinka Möderndorferja. V Prešernovem gledališču v Kranju so v predbožičnem času uprizorili meščansko dramo *Nora* norveškega dramatika Henrika Ibsena. Vse tri uprizoritve odsevajo duhovno ozračje današnjih dni na Slovenskem skozi režijsko optiko, ki na določen način prilagaja časovno pogojena dramska besedila današnjim razmeram.

Najbolj se je atmosferi izvirnika približala uprizoritev Ibsenove *Nore* v Prešernovem gledališču v Kranju v dognani režiji Dušana Mlakarja ter z uglaseno ekipo igralcev najmlajšega in najmanjšega slovenskega poklicnega gledališča, ki se jim je pridružil tudi gostujoči igralec Bine Matoh iz Primorskega dramskega gledališča v Novi Gorici v markantni vlogi advokata Helmerja, Norinega moža. Režiser Dušan Mlakar, kot uveljavljen oblikovalec psihološko pogojenih situacij na odru, je Ibsenovo *Noro* zasnoval na realističnem prizorišču po zamisli Janje Korun z rahlimi simbolističnimi primesmi kot psihološko izniansirano dramsko pripoved v pregledno razčlenjenem ritmu. Besedilo je nekoliko okrajšal, s čimer je obsežno dialoško dramo zgostil na razmerje med *Noro* in možem Helmerjem od navidezne družinske idile, ki pa ima v jedru nekakšne razpoke, vendar jih vase zazrti mož ne zaznava. Ko v to idilo vdre zunanji poslovni svet, se ob nepomembni formalnosti razkrijejo problematične čustvene in etične lastnosti v meščanske kalupe utesnjene advokata Helmerja, spričo katerih se ponižana žena *Nora* odloči za odhod iz družinskega kroga, čeprav zapušča troje otrok. Medejin arhetip v meščanski preobleki je očiten, čeprav z nekrvivimi posledicami.

Odlična, inventivna igra Judite Zidar v vlogi *Nore* in enakovredno psihološko sekundiranje Bineta Matoha v vlogi meščansko označenega vase zazrtega advokata Helmerja skupaj z igralci Bernardo Oman, v vlogi Norine mladostne prijateljice Kristine Lindejeve, Pavla Rakovca kot uglajenega, umirajočega zdravnika, hišnega prijatelja, nadalje Tineta Omana v vlogi nevarnega izsiljevalca notarja Krogstada ter Tanje Dimitrijevske v vlogi služkinje Helene uvajajo gledalca v začarani krog Ibsenove analitične psihologije, iz katere vsak gledalec sam zase razvije svojo zgodbo. Ne glede na časovno in prostorsko pogojenost Norine drame izpred več kot stodesetih let, delo je nastalo 1879. leta, njena ideja o upoštevanju ženske kot subjekta slej ko prej ostaja v veljavi. Prvinska oblika to idejo samo radikalizira, novi časi pa nenehno prinašajo drugačne oblike zapletov in razpletov razmerij med moškim in žensko, poleg biološke tudi na psihološki, etični in sociološki ravni. Mlakarjeva uprizoritev Ibsenove *Nore* v Prešernovem gledališču v Kranju vsekakor pomeni dragocen gledališki prispevek k vrednostni analizi intimnih razmerij v današnjem, na Slovenskem zelo nemirnem, negotovem in znevrotiziranem času, ko se ne tako daleč odigravajo v krvavi resničnosti tragedije celih narodov.

Prav zato je repertoarni izbor slovenskih gledališč značilno simptomatičen s svojo psihološko in komedijsko usmerjenostjo v notranjost, v razkrivanje mišljenjskih zmot, predsodkov in namišljenosti, iz česar se porajajo tako tragedije kot komedije. Pri tem se človek nehotе spomni na repertoar Slovenskega narodnega gledališča med narodno osvobodilnim bojem, ko so na osvobojenem ozemlju v Črnomlju uprizarjali Molièrovega *Namišljenega bolnika* tako rekoč »sredi pušk in bajonetov«. Kakšen kontrast z resničnostjo, kakšno protislovje in vendar po natanč-

nem premisleku poseg v globinske psihične vzvode in vzroke takih pojavov, ki se končujejo z umori, maščevanji in preganjanji.

Molièrovega *Namišljenega bolnika* je v Slovenskem ljudskem gledališču z verističnimi scenskimi poudarki in pretiravanji uprizorila mlada režiserka Katja Pegan, v naslovni vlogi pa s širokim zamahom in poudarjeno zvitostjo nastopa igralec Janez Bermež. Okolje, ki si prizadeva spametovati od boleznì obsedenega Argana, je prikazano karikirano in komično poudarjeno tako v kostumski opremljenosti kot z načinom igre, tako da izrazne sestavine prevladujejo nad sporočilnimi. To je tip gledališča, ki občinstvu kaže več, kot je treba, in ničesar ne prepušča njegovi fantaziji oziroma predstavnemu sodelovanju. Zabavni namen predstave ima prednost pred njeno ozaveščenostjo, da ne uporabim pretežke besede – katarzičnosti.

Še dlje v smeri zabavnega burkaštva se je spustil režiser, sicer tudi pesnik in pisatelj Vinko Möderndorfer, ki z lepljenko prizorov iz Molièrovih komedij pod skupnim naslovom *Svatba po sili* uprizarja poulično burko, kakor je uprizoritev tudi scensko označila scenografka Biljana Unkovska, s kostumsko razkošnostjo pa tudi Marija Vidau. Vinko Möderndorfer je za okvir predstave izbral *Zdravnika po sili*, vanj pa vključil segmente iz *Izsiljene ženitve*, *Letečega zdravnika*, *Ljubezni zdravnika*, *Sganarela ali namišljenega rogonosca*, *Gospoda plemenitega Praselnika*, iz *Smešnih precioz* in *Žlahtnega meščana*. Vzporedno se razvijata dve značilni molièrovi temi: prva je siljenje mlade neveste v poroko z bogatim starcem, druga pa smešenje napihovanja zdravnikov z njihovo latinsko učenostjo, z znanim Molièrovim negativnim odnosom do zdravnikov. Vse to je Möderndorfer povezal v zabavno burko razkošnega zunanjega videza, ki pa v nekaterih pretiravanjih postaja že kar dolgočasno, v prepričevanju trmastega vdovca Geronteja, ki hoče svojo hčerko Lucindo poročiti z bogatim brezzobim starcem, v predstavi do skrajnosti karikiranim, pa že kar nezanimivo in odbijajoče v pretiravanju. Teatralika ludističnega pretiravanja in skrajnostnega karikiranja se v tem primeru obrača zoper lastni učinek, čeprav je v predstavi nekaj posrečenih intenzivnih in domiselnih igralskih kreacij. Na prvem mestu vsekakor Sganarel Romana Končarja, ki ne zdrkne čez rob pretiravanja in je zelo spretno uprizorjen, zavzeto je odigran tudi Geronte Danila Benedičiča, pa njegov sluga Valer v izvedbi Matije Rozmana. Če parafraziram naslov *Svatbe po sili*, bi dejal, da gre za predstavo, ki hoče biti »zabavna po sili«, da si so v njej situacije in trenutki, ki so domiselni in hkrati duhoviti. V primerih uprizoritve Molièra očitno prehaja na slovenske odre nekakšna »lahkost gledališkega blišča« čé ne že kiča, če parafraziram naslov znanega romana Milana Kundere. Spríčo dinamike časa očitno ostaja vse manj časa in priložnosti za ustvarjalno zbranost, ki se zateka v teatralični blišč.

18. 12. 1992

Čehov in Woody Allen, skrajnosti in protislovja

V Mestnem gledališču ljubljanskem so teden dni po novem letu premierno uprizorili zgodnjo dramo ruskega modernista Antona Pavloviča Čehova *Platonov* v priredbi nemškega dramatika Thomasa Brascha; malo pred novim letom pa je v Mali drami doživela premiero psihoanalitična komedija sodobnega ameriškega igralca in pisatelja Woodyja Allena *Zaigraj še enkrat*, *Sam* v režiji igralca Borisa Cavazze. V predstavah se reflektira dvojé svetov in dvojé časov skozi doživljajsko izkušnjo moškega, ki ima v vsakem primeru posebej določene paradigmatične

poteze. Predstavi nadalje sprožata priložnost za primerjavo različnih problemskih komponent, ki prihajajo v slovensko zavest iz širnega sveta.

Predstava Woodyja Allena *Zaigraj še enkrat, Sam* je že postala uspešnica ne le zaradi ironiziranja psihoanalitične obsedenosti polpretekla in po vsej verjetnosti tudi sodobne Amerike, marveč tudi zaradi domiselne in posrečene uprizoritve, ki jo oder Male drame sicer nekoliko utesnjuje, živahen ritem pa ji dajeta zlasti igralca Gregor Bakovič v vlogi Allana Felixa in Aleš Valič v vlogi fiktivnega, sicer znamenitega filmskega igralca Humphryja Bogarta. Gre za seksualne težave intelektualca, ki mu Bogart prišepetava osvajalske postopke, razreši pa jih prijateljeva žena, ki obišče Allena, ko je njen mož na službeni poti, se pravi nenačrtovano srečanje, ki ga sicer nekoliko motijo prijateljske vezi, toda človeška sebičnost premaga tudi takšne zavore. Moč predstave je predvsem v domiselni imitaciji Woodyja Allena in Humphreya Bogarta, znanih filmskih igralcev; prvega podaja Gregor Bakovič, igralec najmlajšega rodu, z nevrotično ekspresivnostjo, drugega pa uveljavljeni igralec Aleš Valič z nizkim glasom, obvezno cigareto v ustih in s psihološkim poudarkom, kakor se je Bogart ohranil v psihološko odigranih filmih, zlasti v Cassablanci z Ingrid Bergman. Predstava nadalje odpira problem sodobnega človeka, ki vse manj živi kot avtonomen subjekt in se vse bolj zgleduje po nekakšnih vzorcih, pri čemer ima amerikanizacija kar močan vpliv. Ne nazadnje Allenova komedija ta pojav, gledano z našega zornega kota, kar duhovito ironizira.

Bistveno globlje analizira medčloveška razmerja Anton Pavlovič Čehov v drami *Platonov*, ki je nastala pri avtorjevih enaindvajsetih letih leta 1881, ohranila pa se je v rokopisu brez naslovne strani, zato so jo naslovili tudi kot *Dramo brez naslova*. Tako kot v Cankarjevih Romantičnih dušah, v katerih prepoznavamo tematske in problemske zasnove njegovih poznejših dramskih besedil, velja tudi za *Platonova*, ki nemara tudi po zaslugi prirejevalca Thomasa Brascha in ne nazadnje režiserja Janeza Pipana radikalizira znano čehovljansko ujetost v razmere, ki bi jih osebe želele spremeniti, pa nimajo prave moči za to. Platonov je učitelj v kraju v Rusiji, mimo katerega drvi vlak; osrednji akterji skupaj s Platonovim se pripravljajo na to, da bi odpotovali v neznano, ker jih življenje duši. Platonov išče sicer rešitev v erotičnih zvezah z ženskami, ki jih prav tako kot njega dušita sivina in brezizhodnost enoličnega življenja.

Režiser Janez Pipan, ki se poleg Dušana Mlakarja v zadnjem času zelo živo ukvarja z literarnim gledališčem, je zasnoval dognano, z znakovno simboliko napolnjeno predstavo, ki pa prav zaradi poudarjene analitičnosti in ne nazadnje tudi premalo zgoščenosti nima pogojev za uspešnico Allenovega tipa. Prizorišče, ki ga prečka železniška proga, je razpokano; Platonov je kot izrevano drevo, ki ga skušajo vsaditi v peščeni železniški nasip; liki v stiski se zatekajo na slepi tir, ko se napijejo vodke, skratka, tudi zatekanje v erotične in alkoholne užitke ničesar ne rešuje. Rešitev je očitno samo smrt; ena izmed ljubic namreč Platonova ustrelji, ker se premisli, da bi odpotoval z njo.

Simbolična sporočilnost Platonova se prav gotovo ne dotika sedanjega duhovnega ozračja na Slovenskem s tolikšno močjo kot igriva komedija Woodyja Allena; sicer pa deli žanrsko nista primerljivi. Vsekakor pa opozarjata na repertoarna iskanja in kličeta vse bolj obubožano slovensko literarno srenjo k ustvarjalni zbranoosti, da sintetizira avtentično slovensko paradigmatico z današnjega zornega kota pridobljene državne suverenosti. Ugotovitev sicer zveni nekoliko aktivistično, vendar brez zavestne ustvarjalne volje ni mogoče pričakovati rezultatov.