

Gledališki dnevnik



Maja Murnik

Medprostori

Bernard-Marie Koltès: *Zahodni privez*. Režija: Janusz Kica. Mestno gledališče ljubljansko. Ogled marca 2024.

“In zdaj? Kje? Kam? Kako?” S temi besedami se začne uprizoritev zagonetne igre ravno tako zagonetnega in svojčas kultnega francoskega dramatika Bernarda-Marie Koltèsa, napisana sredi osemdesetih let. Enozložna vprašanja, katerih trepet se zdi – in ta opazka ni prav nič napačna –, da meri mnogo širše, kar na eksistencialno stanje sveta, ne le na temò in izgubljenost dveh bitij, ki sta sredi noči pritavali na ta čudni kraj.

Dogajanje drame je postavljeno na obrobje neimenovanega zahodnega velemesta, v zapuščeni hangar na bregu reke, kjer je bilo nekoč živahno пристanišče, naokrog pa običajen meščanski okoliš, preprost in obljuden. Vendar se je pristanišče sčasoma preselilo na drugo stran reke, tu pa so obtičali različni marginalci – naplavljeni iz raznovrstnih razbitin življenja. Drobni kriminalci, brezdomci, priseljenci, čudaki, obrobneži vseh vrst (zanimivo, le umetniki manjkajo ...) so si tu našli začasno bivališče – ki pa je zanje postalo kar stalno. Enoličnost njihovega sveta se razburka, ko vanj neke noči vdreta človeka z druge strani reke – propadli finančnik Maurice Koch in njegova sodelavka Monique Pons – dama, ki vsa zgrožena, izčrpana in negotova izgovarja vprašanja z začetka igre. In dejansko je tu več vprašanj kot odgovorov.

Koch je prišel na kraj svojih otroških spominov – ko je tu še cvetelo običajno, človeka vredno življenje – storit samomor, zdi se, da zaradi finančnih dolgov. Rad bi prišel skozi hangar do reke, v žepa vtaknil dva kamna in potonil. Koch Mateja Puca (v alternaciji ga zaseda tudi Sebastian Cavazza) se zdi sprva premočrten v svoji nameri, obenem pa nekoliko zmeden, odtujen, že napol od *omega* sveta. Prebivalce skladišča prosi za pomoč, da ga popeljejo skozi stavbo do trajektnega postajališča, pomagajo najti dva kamna. Prizor, v katerem Koch pred molčečim Charlesom (Filip Samobor) drugega za drugim polaga vredne predmete predse na tla (prstan, kreditne kartice, manšetne gumbe, nazadnje še uro, ki je zanj najbolj osebna stvar, saj si jo je kupil sam – z oddajo ure pa dokončno vstopi v svet brezčasja), je skorajda svetopisemski – kot bi pred neizprosnim poslednjim sodnikom odlagal svojo zemeljsko težo, svoje grehe. Išče tudi brodnika, ki bi ga privedel na drugo stran. Toda Koch *že je* na drugi strani, postajališča za trajekt ni več, tudi trajekt ne vozi več; celoten hangar lebdi v nejasnem območju, v vicah, *onkraj dobrega in zlega*. “Velika gnusna luknja” ga imenuje Monique (Tjaša Železnik), ki se v visokih petah in bleščeči obleki znajde tu. “To tukaj ni svet živih,” pravi.

Jasno je, da je Koltèsova igra kompleksna in da teče na več nivojih hkrati, in to je moment, ki ga režiser Janusz Kica s svojim smislom za fantazijsko, neizrečeno, za svetove, ki niso povsem od *tega* sveta, zna – vsaj do neke mere – ohranjati in plastiti. Na odru namreč ne vidimo zgolj dramskega zapleta s tem, ko v zatočišče ljudi z družbenega dna vdre zunanji svet – natančneje, svet bogatih – in se s tem sproži ne le trk različnih družbenih slojev, temveč predvsem razgrnitev njihovih usod in zgodb. Brez pravega zaključka so, te zgodbe, brez prave izpolnitve, razgrnejo se in so tu, vsaka v svoji mali katastrofi, v svoji nasedli usodi, za katero na vidiku ni nobene prave (od)rešitve – razen morda v smrti. Seveda, svet, ki so ga bogovi zapustili, svet v svoji postkatastrofični viziji, katerega mračnost se zdi tako domača, tako čisto blizu nas ali že kar tu v nas. Velika metafora eksistencialne vrste, metafora ustroja sveta je to. Pretanjeni monologi v poetičnem jeziku, ponavljanja (delov) povedi in povsem realistični momenti delujejo v tej kompleksni zgradbi.

Prihod Kocha in njegove sodelavke, ki se sitna, prestrašena in negotova v tem svetu z roba vseeno požrtvovalno trudi storiti čim več, da bi Kocha odpeljala ven, naplavi tudi težnje vseh prebivalcev hangarja, da bi iz “velike priložnosti” pridobili kakšno finančno korist zase, da bi s Kochom – živim ali mrtvim, ni važno – kaj zaslužili. Vse je samo posel, je prava resnica in logika tega sveta. Skozi to perspektivo srečujemo vse osebe: na primer

emigrantsko družino iz španskega dela sveta (morda Mehike?), ki je z ladjo pripotovala sem pred leti, ko je bil sin Carlos še majhen, vendar ni prišla do prave priložnosti in je obtičala v hangarju. Po potrebi bolna mama Cécile, ki jo kot cinično, zagrenjeno ter nekoliko samopomilovalno upodablja Jana Zupančič, trgovka z vsem, ne le s Kochom, v katerem vidi potico, ki jim je prišla na pot in je treba z njo zaslužiti, temveč tudi s svojimi otroki. Zahteva, da Koch v zameno nekaj pusti, saj je prišel sem in jih zmotil. Njen mož Rodolfe je nekdanji vojak, odtujeni, zmedeni vojni veteran, ki se vojn spomni le še po podrobnostih, ki so žalostno enake v vseh vojnah, zaciklan v svojih spominih, v preteklosti, v nekdanjem svetu – z izrednim občutkom ga uteleša Alojz Svete, ki zadene tudi trenutke lucidnosti, pa trenutke zlobnega starca, ki si v svoji nemoči ne more pomagati in ki razume dosti več, kot se sprva zdi.

Tudi njun sin Charles (ki je prevzel artikulacijo svojega imena v jeziku nove domovine) bi rad sklenil kupčijo s Kochom in Monique, se odpeljal z njunim jaguarjem novemu življenju naproti – se pravi, na drugi breg reke, kjer se da začeti zares in postati človek, torej z denarjem v žepu. Filip Samobor ga igra kot drobno barabico, ki skriva svojo negotovost in ni slab človek, a je nekoliko neroden, kajti – kot ga kritizira mama – preveč premišljuje in premalo deluje. Tu je še njegova odraščajoča sestra Claire (Klara Kuk), ki jo zalezuje Fak, da bi jo spravil ob nedolžnost. Tudi v tem je dokaj preprosta in nič kaj lepa kupčija, kajti Claire “posel” sklene v želji, da je brat ne bi zapustil. Faka na zanimiv način interpretira Filip Štepec – s poudarjeno gibalnostjo, tudi s plesnimi gibi, s čimer doseže nekakšno (zapeljivo in zapeljevalno) veselje do življenja, hkrati pa je ujet v svet hangarja, saj si ne predstavljamo, kako bi se znašel zunaj. Edini, ki od Kocha noče ničesar, je temnopolti tujec Abad (Joseph Nzobandora - Jose), ki ga je pred časom v snežnem viharju ob zidu hangarja odkril Charles.

V tem svetu po katastrofi je ena osrednjih metafora pristaniškega hangarja, kjer se vse skupaj dogaja. Scenografija (Branko Hojnik) je tako odprta, hladna, nedoločena – v ozadju in ob strani vidimo rustikalne konstrukcije zaodrja, vidimo torej mašinerijo teatra, sveta. Prostor je visok in daje občutek hladu – kraj, ki ni namenjen bivanju, in kraj, od koder ne vodijo poti nazaj v hrupni svet. Prej gre za labirint, ampak tak, ki nima niti pravega središča niti izhoda ... V skladu z atmosfero je dodan vrteči se element nekakšne plošče, ki služi predvsem kot počivališče.

Velik del predstave poteka v pretežno mračnih, slabo osvetljenih prostorih. Vselej je na odru prisoten tudi neki neosvetljen del – kar prispeva k atmosferi brezupnega, skrivnostnega, nejasnega. Konec predstave v to

okolje pripelje dodatno luč – reflektor na tračnicah, ki pa se sprva zazdi kot strojnica (prej smo na odru videli kalašnikovko – Čehov bi rekel, da mora puška, ki se pojavi v prvem dejanju, v zadnjem počiti), in z drdranjem rafala se predstava tudi konča.

Extima: Okus bivanja. Koncept: Olja Grubić. Produkcija: Via Negativa, partner Mednarodni grafični likovni center (MGLC). Ogled v Španskih borcih aprila 2024.

Okus bivanja je drugi del štiriletnega projekta pod skupnim naslovom EXTIMA, v katerem Olja Grubić raziskuje “pozunanjenje intimnega”. Slabo uro trajajoči performans izhaja bolj iz tradicije vizualne umetnosti kot pa iz gledališča. Vsekakor je od na literarnem tekstu temelječega gledališča precej oddaljen; semantične plasti, ki jih razpirajo njegovi medprostori, se luščijo na specifično drugačne načine, kot smo sicer vajeni ob (dramskih) gledaliških uprizoritvah.

Ena od referenc *Okusa bivanja*, ki mi kaj kmalu pride na misel, so performansi francoskega slikarja Yvesa Kleina s konca petdesetih in z začetka šestdesetih let prejšnjega stoletja. Značilen dogodek so bile *Antropometrije modrega obdobja*, izvedene leta 1960 v pariški Mednarodni galeriji sodobne umetnosti. Ob zvokih simfonije, ki so jo glasbeniki igrali v živo, je Klein, brezhibno oblečen v večerno obleko, pred prisotnim občinstvom dirigiral trem golim mladim ženskam – slikarskim modelom, ki so se na debelo namazale z modro barvo in nato svoja telesa odtisnile na velika bela platna.

S telesi kot “živimi čopiči” (tako jih je imenoval Klein, ki je *antropometrije* predstavil kot vpogled v slikarjev ustvarjalni proces) se srečujemo tudi v aktualnem dogodku, izvedenem v Mali dvorani Španskih borcev. Prizorišče v večji meri zaseda velikansko belo platno, položeno po tleh. Ob strani je komaj še toliko prostora, da je povsem ob zidu razpostavljena vrsta stolov za gledalce. Razvrščeni so praktično okrog in okrog platna, da se lahko gledamo čez prizorišče – ena stranica pa je izpuščena, kajti tam je mesto za režiserko in obenem asistentko performerjev Oljo Grubić, za skladišče prehranskih rekvizitov in za harfista Eduarda Raona, ki tudi v živo igra mestoma blagozvočno, mestoma pa presunljivo melodijo.

Gola telesa treh performerk (Anita Wach, Kristina Aleksova Zavašnik in Nina Goropečnik) ter dveh performerjev (Rok Kravanja in Loup Abramovici), ki so sprva vdano čakali, da se publika posede, počasi zavzemajo svoječasne pozicije na platnu. Površina ni povsem bela in prazna (tokrat

torej ne gre za čisti “izziv praznega platna”, ki slikarju, preden potegne prvo potezo in ga s tem definira, votlo vrača pogled), na njej so že razpostavljeni kupčki hrane, večinoma v posodah, pa tudi prosto naloženi – listi mlade špinače, lonec kuhanega korenja, kozarec rdeče pese, paradižnikova omaka, pesto, jogurt ... Gre za vegetarijansko hrano, brez mesa, rib in jajc, za hrano, ki velja (oziroma, natančneje, ki je oglaševana) kot zdrava. V pravih vrstah so tudi drug za drugim, v enakomernih presledkih, kot drobtinice razporejeni koruzni kosmiči, in to je ena prvih akcij, ki jo izvedejo akterji: na kolenih do skrajnosti pozorno, potopljeno in skorajda ritualno z usti s tal pobirajo kosmič za kosmičem in jih hrustajo. Za hip je prizor videti kot iz računalniške igrice, v katerem avatar pobira bombončke ali skrite adute, ki mu bodo dali moč ter ga povzdignili na višji, zahtevnejši nivo igre.

Rustikalni zvok hrustanja koruznih kosmičev, ki jih stoično in pripravljeni na neskončno ter zamaknjeno ponavljanje proizvajajo sodelujoči, se meša z blagozvočnimi, finimi toni instrumenta, ki surovi in fizični krajini dajejo takt ter navdih.

Potem ko so si performerji nabrali moči s kosmiči, se lotijo posodic in loncev. Vsak s svojega kupa jemljejo hrano in vdano žvečijo grizljaj za grizljajem. To se stopnjuje v prežvekovanje, nato v prenašanje; napol prežvečeno polzi iz njihovih ust, po njihovih telesih ter cepa na tla. Sem in tja zamolklo pokličejo Oljo, naj jim prinese še to in to, in Olja – režiserka in obenem pomočnica, včasih pa tudi usmerjevalka prometa – jim prinaša nove posodice in embalaže s hrano. Platno se počasi polni – seveda ne s kleinovsko značilno intenzivno modro barvo kot simbolom nematerialnosti, abstraktnosti in čistosti, temveč s pastoznimi nanosi napol prežvečene, združenjene, celo nekoliko izbljuvane hrane.

Priča smo vse večjemu razvratu; gola telesa se začnejo mazati z ostanki hrane, z zgnetenimi “čežanami”, z njo se polivajo, oblivajo, stresajo jo po tleh, po njej plešejo, se sankajo. Tla se spreminjajo v poblaznelo mešanico barv, iz katere nastaja čudovita abstraktna slika kot iz zlate dobe modernizma.

Vendar estetika (lepega ali grdega, prehodi so seveda tekočinsko zabrisani) ni prvo občutje. Gledalec – ali ustrežneje, obiskovalec, kajti gledanje ni primarna dejavnost, ki ga zaposluje – je nagovorjen na predrzno neposreden, celo brutalen način. Včasih se je v teatru zdela golota nastopajočih (najprej ženska, ki ji je sledila moška) tista, ki je pomenila provokacijo za gledalca – rokavica, vržena njegovi samozadovoljni avtonomnosti, meščanski morali, njegovemu skrivanju v varnem mraku avditorija, za četrto steno. Golota se je zdela *nevarna*, gledalci so bili tudi priče nepovratnim

dejanjem na odru (recimo zakol kokoši v Jovanovičevi predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* leta 1969, ki je zaznamoval smrt literarnega in estetskega gledališča na Slovenskem, kot so razglasili kritiki). Obiskovalec *Extime: Okusa bivanja* pa je napaden na drug način – na preizkušnji je namreč njegov čut za vonj, pa tudi z njim povezan čut za okus. Zrak je težek in gost od vonja po ostankih hrane, po izpljunkih, po postanem, pa tudi sopare delujočih teles.

Kot gledalci smo tako neženerirano napadeni z ogabnim vonjem; niso gola telesa tisto, kar prekorači našo mejo, temveč vonj, ki ga moramo sami prežvečiti in nekako pogoltniti. Vonj te dobi nepripravljenega in tako neprostoVOLjno tudi sam postaneš del krogotoka prehranjevanja.

Temu se pridružuje še pritajena negotovost in zaskrbljenost obiskovalcev, kaj se bo iz tega izcimilo in ali bomo tudi sami neposredno na tak ali drugačen način vključeni v performans, ali bo sicer do neke mere pazljivi, nadzorovani razvrat izvajalcev pljusknil čez neobstoječo mejo tudi k nam, po naših čevljih, oblačilih, laseh ...

Ta strah se nekoliko pomiri proti koncu dogodka, ko dobimo navodilo, naj oblečemo bele kombinezone za enkratno uporabo, ki so čakali na vsakem stolu. Ko si nadenemo še kapuco, se zdi, da so stvari nekoliko bolj pod kontrolo, in – zanimivo – prej skorajda neznosen občutek smradu in zatohlosti, ki bi morala s časom kvečjemu rasti, se zdi z odetostjo v rešilni skafander presenetljivo obvladljiv. Je človek v osnovi res tako nagnjen k posredovanosti, k vmesnikom, h gradnji vzorcev, identitet in pričanj?

V *statementu*, objavljenem na spletni strani projekta, je navedeno, da je hrana ideološko polje, kjer se manifestirajo boji med različnimi nacijami, med družbenimi skupinami, med kulturami in subkulturami, med vrstniki, med družinskimi člani, med različnimi starostnimi skupinami, med spoloma itd. Sklicuje se na misel francoskega sociologa Pierra Bourdieuja, da je okus družbeni fenomen. Ni rezultat individualne izbire, temveč je družbeno pogojen in ustvarjen.

Goltanje, prežvekovanje in prenajedanje, občutek zasičenosti, pa tudi nemoči izstopiti iz procesa večnega krogotoka, ki ga poganja zakon žretja. Abstraktna slika velikih dimenzij, ki ostane na koncu, ko se performerji umaknejo z njenega polja, se zdi od daleč prav kontemplativno estetska (tudi barve so lepo razporejene – odtenki rumene, oranžne in rdeče na eni strani ter modre, zelene in vijoličaste na drugi strani platna), a “barve”, s katerimi so jo naslikali “živi čopiči”, so v celoti organskega izvora in podvržene gnitju ter razpadanju. Kaj se zgodi s tem artefaktom, s končnim produktom performativnega procesa? Tega ne izvemo. Smo pa na

koncu dogodka, ko Olja med nas razdeli čokoladna jajčka (mimogrede, performans je bil na ogled na velikonočni ponedeljek, torej na praznik, pri katerem je velika pozornost pripisana hrani kot zakramentu božje navzočnosti), pozvani, da napol prežvečeno in s svojo slino prepojeno živilo izpljunemo na platno ter se s tem še sami podpišemo nanj. A čokoladni bombon je predober, nekoliko poplakne okus in večina obiskovalcev ga zadrži zase ter pogoltne.

Extima: Okus bivanja nikakor ni le odmev in komentar *antropometriji* Yvesa Kleina, kljub referenci nanj. Ne moremo je jemati niti zgolj kot olfaktorno provokacijo ali v smislu nerazsodnega ravnanja s hrano, ki je na ne tako oddaljenih koncih sveta ta hip močno primanjkuje. Je vse to, a obenem razgrinja še marsikaj drugega: že naslov performansa je parodija “nepozabnih”, “dih jemajočih” doživetij, ki jih dan za dnem prodajajo reklamna gesla, bodisi v zvezi s stanovanji, notranjo opremo, kulinariko bodisi z življenjskimi slogi nasploh. Naslov opozarja na traparije vsečne, dizajnerske, na polikani formi temelječe družbe. Družbe obilja, v kateri živimo in v kateri, kot sugerirajo performerji, izgubljammo ravnotežje na od hrane spolzkih tleh.