



VESNA JURCA TADEL

## Mnogo starega in nič novega

11. januar 2003

**SNG Drama Ljubljana:** Anton Pavlovič Čehov – *Utva*

Verjetno kar drži, da je Čehov eden najbolj uprizarjanih avtorjev pri nas; in če pomislim, sem najbrž do zdaj videla po največ različnih variant uprizoritev prav njegovih tekstov. In vendar je vsaka nova interpretacija Čehova zame nekaj posebej vznemirljivega; pravzaprav je Čehov tisti avtor, ki me vsakič posebej preseneti s svojo odprtostjo in je najboljši dokaz, da je samo dramsko besedilo zares le podlaga, izhodišče za nešteto možnosti režiserskih branj.

Zadnja *Utva* (oziroma *Galeb*, kot se je tista predstava imenovala, narejena še po starem prevodu dr. Ivana Prijatelja) je bila v sezoni 1993/1994 v Mestnem gledališču ljubljanskem; zadnja v Drami je bila v sezoni 1982. Replike in različne igralske intonacije in detajli iz MGL-jevske predstave imam še tako živo v spominu (to je bila namreč zadnja predstava, pri kateri sem sodelovala kot dramaturg), da sem se bala, da me bodo zdaj ob gledanju nove uprizoritve motile. Še vedno imam pred očmi Milana Štefeta kot Trepljeva, Jožico Avbelj kot njegovo mamo, Mirjam Korbar kot Mašo, Borisa Ostana kot Trigorina, Zlatka Šugmana kot Dorna, Sreča Špika kot Šamrajeva, kar je bila ena njegovih zadnjih vlog ... Dosti bolj megleno se spominjam predstave v Drami, a se vseeno veselim značilnega generacijskega premika: Igor Samobor, ki je bil nekoč Trepljev, je zdaj njegov "antipod" Trigorin.

Še bolj pa me zanima, kaj je v tekstu videl režiser Nikita Milivojević, direktor Drame Narodnog pozorišta v Beogradu, ki ga predstavljajo kot "enega vodilnih srbskih režiserjev aktualnega trenutka" in katerega predstave *Banović Starhinje* ter *Caroline Neuber* smo lahko lani videli ob gostovanju Ateljeja 212. Teksti, ki se jih loteva, kar nekaj povejo o njegovih afinitetah in "kalibru": poleg ruskih klasikov (Čehov, Dostojevski) še Stoppard, Calderon, Shakespeare, Thomas Mann, Bond, Bulgakov, Molière.

Dušan Jovanović, ki je pred devetimi leti režiral predstavo v MGL, je tekst temeljito premetal, zlasti prvo dejanje. Bistven premik je bil v tem, da se je predstava že začela z gledališkim eksperimentom Trepljeva, s čimer je bila njegova problematika takoj izpostavljena kot osnovno žarišče uprizoritve. Problem Trepljeva kot nerazumljenega umetnika in še manj razumljenega sina je bil rdeča nit takratnega Jovanovićevega razumevanja; s tem je bil tudi bolj poudarjen odnos med Trepljevim in Nino ter posledično Nino in Trigorinom. Kaj muči Trepljeva in kakšne so možnosti njegove usode je bilo glavno vprašanje, ki ga je Jovanović takrat zastavljal.

Milivojević je vsaj na prvi pogled k besedilu pristopil precej manj radikalno; ni kakih štrlečih in opaznejših premetavanj, ni globljih zarezov. Pa vendar se ob natančnejšem branju izkaže, da je seveda tudi on tekst po svoje oklestil; medtem ko so bile na primer Jovanovićeve intervencije bolj vertikalne in globoke, so Milivojevićeve bolj horizontalne in plitke. Nekatere krajšave so šle le na račun nepotrebne dolgoveznosti Čehovovih junakov, nekatere služijo gladkejšim mizanscenskim rešitvam, nekatere pa vendarle tudi bolj živo zarežejo v meso, bistveno posegajo v strukturo in ravnotežje besedila: to so tiste črte, ki skrajšujejo replike glavnih likov, Trepljeva, Trigorina in Nine, nekoliko pa tudi Arkadine. S tem besedilo, posledično pa tudi cela predstava, vsaj sprva se tako zdi, nekako izgubi osnovni fokus.

Milivojević se očitno ni hotel odločiti samo za eno od tem, ki jih Čehov ponuja, ampak je poskušal uravnoteženo prikazati usodni preplet vseh teh bolj ali manj nesrečnih življenjskih zgodb. Vprašanje Trepljeva, njegovega mladostnega iskanja novih form v umetnosti, upora proti konformizmu in pristajanju na povprečje, je v Milivojevićevo postavitvi *Utve* enakovredno kateremu koli drugemu dramskemu motivu: zgodbi v Trepljeva nesrečno zaljubljene Maše in njene resignirane poroke z nekoliko smešnim (in stalnim Čehovovim) likom učitelja Medvedenka; skoraj absurdnemu vztrajanju Sorina, bolehnega Arkadininega brata, pri pravici do življenjske izpolnitve ob izteku več kot povprečne življenjske poti; enako absurdni neizživeti ljubezni Poline Andrejevne, oskrbnikove žene, do zdravnika Dorna; presenetljivo nesublimni pozi etabliranega in uspešnega umetnika Trigorina ... Milivojević nobeni od teh zgodb ne posveti več pozornosti kot drugi, hkrati pa se trudi, da bi v dialog vnesel čimveč dinamike, ostrine in stvarne logike.

Rezultat je – presenetljivo – nekoliko neuravnotežen, kar postaja bolj opazno šele proti koncu predstave. Medtem ko sta prvi dejanji vodeni z izredno subtilno in

natančno premišljeno režisersko logiko ter prežeti z nekaterimi zelo učinkovitimi rešitvami (na primer izredno duhovit prizor "sončenja" na začetku drugega dejanja, ki – čeprav mizanscensko že nekajkrat do zdaj viden – je v Čehovove besede prinesel dodatni pridih absurdnosti in, seveda, zdolgočasnosti), se začne to pomanjkanje osnovnega žarišča proti koncu vedno bolj prikazovati kot ne povsem definiran manko. Najbolj problematično je – že pri Čehovu – prav četrto dejanje, v katerem dobi gledalec pravzaprav kar dvakrat servirano Ninino zgodbo, enkrat ko jo Trepljev pripoveduje Dornu in drugič v zadnjem, usodnem srečanju med Nino in Trepljevim, kjer postane njemu dokončno jasno, da pri Nini nima več upanja. Tu obstaja nevarnost, da – če vse niti do tu niso bile dovolj spretno in logično speljane – napetost nekoliko pade – pač do zaključnega šoka Trepljevega samomora za odrom in s Čehovove strani briljantno speljanega zaključka, kjer poskuša Dorn tragedijo prikriti z vsakodnevnimi banalnostmi. Milivojevićev posegi v besedilo na tem mestu – okrajšanje zadnjega dialoga med Nino in Trepljevim – sicer pripomorejo k ritmu predstave, ne predstavljajo pa dovolj trdne psihološke podlage; tako umetniška pot Trepljeva kot njegova ljubezen do Nine in ustvarjalna odvisnost od nje sta bili do tu premalo poudarjeni. S tem se sicer celotna predstava lepo umesti v poetični režijski okvir, ki je ena najbolj učinkovitih, čeprav že skoraj preveč ilustrativnih režiserjevih domislic: na začetku in na koncu se pojavi majhna maketa Sorinovega posestva, iz katere se slišijo glasovi; maketa, ki skoraj spominja na hiško v stekleni krogli. To zoomiranje v mikrokozmos hipoma vzpostavi svojevrstno relativizacijo vsega dogajanja ter spregovori o smešni majhnosti, ničnosti in banalnosti človeškega dejanja in nehanja.

Kolikor je Milivojević premalo jasen pri interpretaciji in vodenju "glavnih" likov (ta termin je sicer pri Čehovu jasno precej vprašljiv), pa je bolj jasen pri izpeljavi "stranskih". Tako so v predstavi najbolj živi in prepričljivi prav skupinski prizori, ki jih preveva tista težko ulovljiva in opredeljiva Čehovova mešanica nostalgije (po nekdanjih časih), ironije (do sedanjega trenutka in situacije), hrepenenja (po neuresničljivi in nedosegljivi bodočnosti). Tak je začetek predstave, ki nam v nekaj potezah jasno razkrije osnovne odnose med osebami in začrta glavne linije ljubezenskih zgodb, ki se kasneje le še prepletajo in meštrajo; brezupno ljubezen Medvedenka do Maše in Maše do Trepljeva, krhko ljubezen med Trepljevom in Nino, banalno ljubezen med Trigorinom in Arkadino, pomilovanja vredno ljubezen Poline Andejevne do Dorna. In tu se tudi nekako zaključi domet Milivojevićeve interpretacije: občuteno in z veliko pozornostjo do vzpostavljanja ustreznih atmosfer nam prikaže ta nekoliko smešni in patetični vrtiljak človeških usod, ki se kot mušice brezupno zaletavajo v okvir svoje kletke; kaka večja, globlja vprašanja (na primer o novih formah v umetnosti, čemur je skoraj v celoti posvečen tudi gledališki list) pa pušča ob strani. Pravzaprav povsem legitimno in v dobršni meri učinkovito branje Čehova, ki pokaže svoje slabosti le na koncu.

Milivojevićev pristop se odraža tudi v igralskih kreacijah. Medtem ko so glavni liki po eni strani premalo definirani in ozemljeni – Marko Mandić kot

Trepljev kot da nekako ne najde prave opore za svojo frustriranost in pravega tona za svojo negotovost – po drugi pa preveč enoplastni – Igor Samobor kot Trigorin, ki je že skoraj preveč blaziran, in Milena Zupančič kot tudi skoraj preveč afektirano avšasta Arkadina – so imeli ostali dosti več podlage za izražanje dvoumnosti, večplastnosti in kompleksnosti Čehovovih figur. V spominu ostaja zlasti imeniten nesrečni par Polone Juh kot zafrustrirane Maše (čeprav v prizoru s Trigorinom na začetku tretjega dejanja že skoraj na nevarnem robu pretiravanja) in Bojana Emeršiča kot brezupno prozaičnega učitelja Medvedenka, potem enako brezupno nesentimentalni zdravnik Dorn v natančni in občuteni interpretaciji Janeza Hočevarja in Dare Valič kot suho stvarni in neizprosni upravnik Šamrajev.

Najnovejša uprizoritev *Utve* v ljubljanski Drami torej ne prinaša kakega bistveno novega branja Čehova; niti ni predstava, ki bi vznemirila oziroma ki bi v gledalcu povzročila, "da se mu med predstavo kaj zgodi" (kar omenja režiser v intervjuju v gledališkem listu kot kriterij za dobro gledališče). Je dobro narejen, na trenutke celo zelo efekten, a v končnem seštevku premalo izrazit Čehov.

15. januar 2003

**Primorsko dramsko gledališče:** Grigorij Gorin – *Kean IV.*

(premiera 16. januar 2003)

Sezona Primorskega dramskega gledališča je kar precej drugačna, kot naj bi bila. Namesto v novembru napovedane premiere *Afrike II.*, *buuum!* Borisa Kobala in v januarju napovedane premiere Molièrovega *Don Juana* so nekoliko pohiteli s premiero igre *Kean IV.* ruskega dramatika Grigorija Gorina, ki je bila sicer načrtovana za februar.

Napovedana "čudežna sezona", kakor jo v programskem listu celotne sezone predstavlja umetniški vodja Primož Bebler, se vsaj zaenkrat kar nekam noče pokazati vredno tega pridevnika. Čudežnost je močno manjkala že v uprizoritvi *Sna kresne noči* in tudi zgodba o legendarnem angleškem igralcu iz začetka devetnajstega stoletja Keanu si pač ne zasluži častnega mesta, saj žal ne gre ne za dobro literaturo ne za uprizoritev, ki bi jo s svojo gledališko vznemirljivostjo presegla. Vprašanje, ki se mi je porodilo že ob kratki predstavitvi tega teksta v programski knjižici, se je ob ogledu predstave izkazalo za povsem relevantno: zakaj naj bi bila za nas zanimiva igra o angleškem igralcu izpred dvesto let, za katerega predvidoma ne ve prav veliko ljudi, ki niso ravno navdušenci za gledališko zgodovino? Kaj je v Gorinovi priredbi tako vznemirljivega in aktualnega? Alibi za uvrstitev takega teksta na repertoar je lahko samo en: da je tako zelo kvaliteten in provokativen (kot na primer v gledališčenju Molièrovega življenja izpod peresa enega Gorinovih vzornikov, Bulgakova), da preko usode zgodovinske osebe kamuflirano spregovori o nekaterih

univerzalnih temah. Morda bi bil delno sprejemljiv še drug alibi, namreč da vsebuje tako izjemne vloge (ali vsaj eno, namenjeno prvaku), da bo igralcem omogočal briljantne kreacije in bravurozne nastope. Gorinov tekst pa je žal zelo daleč od obojega.

O Grigoriju Gorinu lahko preberemo, da je njegov celotni opus večinoma sestavljen iz parafraz oziroma dramskih variacij na znane teme, zgodovinske in literarne junake (na primer nadaljevanje Shakespearove tragedije *Romeo in Julija*). Tudi *Kean IV.* iz leta 1991 se naslanja na prejšnje izdelke o tem igralcu; v podnaslovu piše "po motivih drame J. P. Sartra, napisane po motivih drame A. Dumasa, ki je nastala po motivih drame Théaulona in Courcyja, ki je bila napisana na osnovi dejstev in govoric o življenju in smrti velikega angleškega igralca Edmunda Keana". In kaj je v Keanovi biografiji tako izjemnega, da je doživela že toliko dramskih obdelav?

V svojih časih je bil Kean dejansko zvezdnik, ki je slovel po nebrzdanem donjuanstvu, pijančevanju in izjemni odrski karizmi ter predanosti gledališču. Kar naj bi ga delalo zanimivega za sodobnost, pa najde dramaturginja predstave Martina Mrhar v najnovejši študiji o Keanu Jeffreyja Kahana: "Na začetku enaindvajsetega stoletja je nedvomno moč reči, da je že večina igralcev pozabila njegovo ime, toda njegov vpliv na igro in kulturo še vedno traja, četudi v modificirani obliki"; v današnji družbi se namreč vsi "vzpostavljamo kot nastopajoči, ki igramo neštete vloge – meščanov, delavcev, ljubimcev, partnerjev". Potemtakem lahko Keana pojmuje kot "totem našega novega družbenega reda, v katerem je ločnica med realnostjo in teatrom – ali resnico in videzom – vse tanjša." In še: "Danes Keanovo protejsko obnašanje izgleda povsem normalno. V resnici seksualna permissivnost današnje družbe in toleranca, celo čaščenje, ki ga izkazujemo javnim osebam (na primer pop in rock zvezdam), kažejo, da Keanovo zloglasno vedenje in njegova slava ne bi veljali za nekaj izjemnega." Ali: "Vsi smo dandanes nastopajoči, saj je v 19. in 20. stoletju nastop postopoma postal emblem osebne in družbene aktivnosti."

Toda Gorinov tekst – pa tudi uprizoritev – te možnosti paralele s sodobnostjo niti malo ne izkoristi. Tako Gorin v prvem dejanju sledi osnovnim fabulativnim črtam obeh dosedanjih dramskih obdelav Keanovega življenja. Večji odklon od predhodnih verzij je naredil s tem, ko je vse skupaj postavil v okvir "igre v igri"; tako na odru ne spremljamo zgodbe o igralcu Keanu, pač pa zgodbo o igralcu, ki naj bi igral Keana. S tem naj bi bil še poudarjen motiv odnosa med življenjem in gledališčem, med iluzijo in stvarnostjo, ki jo je Dumasevi melodramski bulvarki dodal Sartre. To shizo naj bi najbolje prikazoval lik Salomona, ki je masker, šepetalec, garderober, odrski delavec in tako dalje v enem in ki s svojo navzočnostjo in posiljenimi intervencijami nenehno skrbi za to, da na to dejstvo – igre v igri – ne bi pozabili.

Prvo dejanje je sestavljeno iz treh prizorov in prologa, v katerem pravzaprav edinkrat vidimo protagonista v vlogi igralca, ki naj bi igral Keana; ta je negotov, saj se boji, da nalogi ni kos, glede na sloves o vseмогоčni karizmi, s

pomočjo katere naj bi Kean na odru tako rekoč dosegal čudeže; a na koncu se s Salomonovo pomočjo in na njegovo prigovarjanje le odloči, da nam bo Keana odigral. Prvi prizor se dogaja pri danskem veleposlaniku, grofu Koefieldu, in njegovi ženi Elleni, Keanovi občudovalki, kamor so na kosilo poleg Keana povabljeni waleški princ, tudi goreč Keanov oboževalec, Ellenina prijateljica Emmy Houswill in Lord Muell. A kaže, da bo prišlo do neprijetnega soočenja. Po Londonu se namreč širijo govorice, da je Kean vpleten v škandal: k njemu naj bi pobegnila mlada Anna Damby, ki bi se sicer morala poročiti z dosti starejšim Lordom Muellom. Kean sprva javi, da ga ne bo, a ko se potem nepričakovano vseeno pojavi, prisotne prepriča, da so govorice izmišljene. Osrednji zaplet prizora se zgodi, ko Kean vrže prvi ljubezenski trnek, na katerega se ujame grofica Koefield.

V drugem prizoru Kean v svoji garderobi nestrpno pričakuje obisk grofice Koefield, a namesto nje se pojavi waleški princ, ki mu pove, da je tudi on zainteresiran za afero z grofico in mu za to celo ponudi denar; Kean odkloni. Namesto Ellene pa nepričakovano pride neznana ženska – Anna Damby, ki se je dejansko brez Keanove vednosti zatekla v gledališče Drury Lane, saj bi rada postala igralka. Kean, čeprav nejevoljen, preizkusi njen talent in je navdušen tako nad njenimi igralskimi sposobnostmi kot lepoto. V tem vdre Lord Muell,



ki Keana obtoži, da mu je speljal zaročenko, ko pa mu Kean pove, da bo Anna Damby ostala pri njem kot igralka, Lord Muell fingira, da ga je Kean napadel.

Tretji prizor se tako začne v zaporu, kamor pride Keana zakrinkan obiskat waleški princ, ki zanj plača varščino, in ga poskuša prepričati, da bi se umaknil na turnejo v Ameriko in se s tem izognil tožbi Lorda Muella. A Kean noče iti; namesto tega se odloči, da bo še isti večer igral Romea, kot Julija pa bo debitirala Anna.

Na tej točki sta tako Dumas kot Sartre Keana poslala v Ameriko; Gorin pa zgodbo nadaljuje po svoje in tu se izkaže vsa šibkost in kilavost njegovega dramskega potenciala. Drugo dejanje se dogaja šest let kasneje; Kean in Anna Damby sta poročena in njun zakon že kaže močne znake razkroja. Anna se iz iskrene in simpatične punce spremeni v naveličano in nad zakonom razočarano ženo, ki si ne pomišlja spletkariti za moževim hrbtom. Na obisk pride Keanova nekdanja ljubezen Ellena, ki je zdaj ljubica angleškega kralja – nekdanjega waleškega princa. Kot žena danskega veleposlanika Keanu ponuja turnejo po Danski z zelo ugodnimi finančnimi pogoji. Izkaže se, da gre v resnici za spletko, kako se za nekaj časa znebiti Anne, do katere je kralj naenkrat začutil erotični apetit. Kean ponudbo odkloni in ko Ellena odide, se z Anno grdo sporečeta.

Naslednji prizor se dogaja v kraljevi palači; kralj se z grofico Emmy Housville pogovarja o škandalih, ki naj bi jih Kean v gledališču povzročal s spreminjanjem replik, ki nesramno namigujejo na kraljeve seksualne eskapade. Ko Emmy odide, se razkrije, da je za zaveso ves čas prisluškoval Kean, saj mu je kralj hotel pokazati, kako neprijetnim klevetam je izpostavljen. Zato mu tudi on predlaga, naj gre na turnejo. Kean ponovno odkloni in pove, da se bo od Anne ločil.

Šesti prizor kaže postopni Keanov razkroj: pred gostilno kolabira, a mimoidoči tudi njegov padec razumejo kot nekakšno predstavo; ko se Kean zbudi iz omedlevice, pride Lord Muell s kraljevim ukazom, da mora nehati igrati, in mu v zameno ponuja dvojno vsoto denarja. Kean tudi to zavrne: "Še po smrti ne bom izginil, ampak se bom preselil v gledališče senc in se začel pojavljati po odrih po vsem svetu! To lahko sporočite njegovemu veličanstvu! Ni mi on ukazal, naj postanem igralec, zato mi tudi ne more prepovedati. Kajti jaz igram predvsem za tistega, ki je – tam zgoraj. In Zanj bom igral, pel in plesal, dokler bom pri močeh ...". In z monologom iz *Kralja Leara* zmagoslavno dejansko prikljče grmenje in dež ...

Zadnji prizor se spet dogaja pri kralju, ki je na smrtni postelji in pošlje po spovednika; v meniški preobleki se ne pojavi nihče drug kot Kean. Kralj obuja spomine na njune skupne podvige in prizna svojo veliko ljubezen do gledališča: "Ko se bom počutil že čisto zanič in bom videl, da prihaja starka s koso, se bom odpeljal v Drury Lane." Kean ga tolaži in bodri, pove mu, da ga ima ljudstvo rado, saj ga ima za veseljaka in šaljivca. Ponudi mu, da se na skrivaj po vrvi spustita ven iz palače: "Vabim vas v večnost, vaše veličanstvo!" In Kralj in Kean se skupaj odpravita tja čez ... V kratkem epilogu Salomon pove njuno nadaljnjo usodo.

Drugo dejanje, ki je torej Gorinov avtohtoni avtorski produkt, je povsem brez osnovnega fokusa. Fabulativna linija, ki ima v prvem dejanju še nekako začrtano smer, se zdaj povsem porazgubi, teme se pomešajo, motivi so nejasni. Gorin hoče povedati preveč hkrati in tako se na koncu zgodi, da pravzaprav ne pove ničesar. Prvotna zgodba o karizmatičnem igralcu se spremeni v nejasen preplet usode Keana in Kralja, v zgodbo o njunem nenavadnem prijateljstvu, v za lase privlečene konstrukte. Gorin v drugem dejanju pravzaprav v vsakem prizoru variira eno in isto temo: Kean se pred neprijetnostmi realnosti zateka v svet igrilstva, ki mu nudi pribežališče. Temu fiktivnemu svetu se noče odreči za nobeno ceno in zato, tako kot kralj, ostaja vedno bolj osamljen.

Toda temu Gorinovemu konstruktju manjka rdeča nit, manjka osnovna teza, manjka osnovna poanta, manjka kredibilna psihološka motivacija. Zdi se, kot da se začenja tako Keanu kot Kralju realni svet skriti, a to ni podloženo z ničemer otipljivim. Kralj, ki je bil sam akter prenekaterih spletk, na koncu doživi kobajagi katarzo; Kean, čigar glavna karakteristika je pravzaprav neomajna predanost igrilstvu, naj bi se nam naenkrat zazdel tragična figura? Vse skupaj izpade kot slaba zgodovinska melodrama, začinjena z nekaterimi kvazi poantami, ki izzvenijo prav smešno deklarativno in so v tekstu čisti tujek. Gorinova parafraza je predvsem slabo napisana: dialogi so precej okorni in umetno posejani z neduhovitimi postmodernizmi; zgodba ima nejasno linijo; liki so ali povsem enoplastni in funkcijski ali pa nelogično izpeljani; okvir igre v igri je povsem neizkoriščen. Končni vtis je, da Gorin sam ne ve, kaj pravzaprav hoče povedati.

Tudi uprizoritev se ni ukvarjala z reševanjem katere koli od naštetih problematičnih točk. Eden najstarejših sodelavcev goriškega gledališča, hrvaški režiser Georgij Paro, se je teksta lotil brez vidnejšega koncepta. Na zunaj je torej to precej dolgočasna historična predstava s še kar nespretno zasnovano scenografijo (Aljoša Paro), ki na redke trenutke zafunkcionira le na nivoju igralskih presežkov. Parov režijski doprinos je razviden v glavnem v dveh elementih. Prvi je poskus razširitve po Gorinu premalo izkoriščenega principa igre v igri – Paro je namreč skozi predstavo posejal dodatne detajle, ki so nas nenehno opominjali, da v resnici gledamo le predstavo o predstavi o Keanu (Kean je na primer vsake toliko kobajagi pozabil besedilo, tako da mu ga je morala prišepniti šepetalka). Drugi pa je zaključni prizor, ki je teatralno alegorična ilustracija metafizičnega vidika zaključka, ki pa izpade skorajda naivno: ko Kean kralja povabi "v večnost", se oder ovije v dim, sredi grmenja zadoni zaključek Mozartovega *Don Giovannija* in pojavi se kip konturja na konju ... Oba domisleka nista kaj dosti doprinesla k večji preglednosti in strukturiranosti te precej nedefinirane predstave. Tudi Paro ni uspelo vzpostaviti jasnejših odnosov med liki in najti osrednjega žarišča, osrednje gonilne sile, ali sploh najti ustreznega ali vsaj razvidnega žanrskega okvira.

Gledalcem (ki so na predpremiери predstavo spremljali z očitno naklonjenostjo, saj so se hvaležno odzivali na vse najmanjše možnosti za smeh) torej preostane nekaj zadoščenja ob kot ponavadi zanimivem Binetu Matohu v vlogi

Keana, vendar tudi on ni ustvaril kake posebej markantne vloge; kot bi lik Keana vzpostavljaj v vsakem prizoru posebej. Zlasti vprašljiv in nedorečen ostaja odnos med njim in waleškim princem oziroma kraljem, ki ga je z rutinskim zamahom uspešno odigral Janez Starina. Kaj leži v osnovi povezanosti njunih usod, tudi onadva nista dorekla. Opaznejšo vlogo je ustvarila Lara Jankovič kot Anna Damby, ki je zlasti v prvem dejanju ob izkazovanju svojega igralskega talenta pokazala spretnost pri hitrem menjavanju tonov. Poleg osrednjih dveh moških vlog je bil edini moški član zasedbe Branko Ličen v precej ponesrečeni vlogi vsestranskega Salomona, ki je – pač v skladu z vsemi prejšnjimi očitki – nihal nekje med burkaškim namigovanjem in neorganskim vzpostavljanjem distance. Vse ostale vloge, tudi moške, so odigrale ženske članice goriškega ansambla: nekam blede Alida Bevk kot grofica Koe-field, Teja Glažar kot plehka in spletkarska Emmy Houswill, Dušanka Ristič kot njen mož, Mira Lampe Vujičić kot Lord Muell, Dragica Kokot kot Doktor in Stražnik, Barbara Babič kot Keanov sin. Glede na to, da ta poteza ni bila z ničimer vidneje osmišljena – čeprav je bila morda mišljena kot še en element, ki naj bi nas opozarjal na dvojnost videza/gledališča in resničnosti – izpade bolj kot zasilna zaposlitev ženskega dela ansambla.

Precej energije torej za pičel rezultat.

16. januar 2003

**Mestno gledališče ljubljansko:** *Harold Pinter – Praznovanje*

Seveda je pohvalno, da si v Mestnem gledališču ljubljanskem prizadevajo dokaj ažurno uprizarjati novitete nekaterih avtorjev, ki naj bi predstavljali jedro repertoarja gledališča s tovrstnim programskim profilom; tako so bili na primer pred šestimi sezonami hitri z uprizoritvijo Albeejevih *Treh visokih žensk*, lansko sezono z Millerjevo noviteto *Usodna vožnja*, letos pa nam ponujajo najnovejši tekst Harolda Pinterja *Praznovanje* (iz leta 1999), ki je bil premierno uprizorjen v londonskem gledališču Almeida pred komaj dvema sezonama. A tako načelne repertoarne poteze imajo lahko tudi kako slabo stran: lahko se namreč zgodi – kot se je lani pri Millerju – da aktualni izdelek nekako ni vreden renomeja svojega avtorja. In prav to lahko zdaj opazujemo tudi pri uprizoritvi *Praznovanja*.

Nekoliko vprašljivo je že dejstvo, da so se za razliko od mnogih drugih gledališč v Mestnem gledališču ljubljanskem odločili ta dramolet uprizoriti sam, kot celovečerno predstavo. In tako je to že tretja predstava, ki sem jo videla v tej sezoni – in druga v MGL – ki traja komaj kaj več kot eno uro. Jasno, da se umetniškega dogodka ne da meriti kvantitativno, torej po tem, kako dolga je predstava, a kljub temu si uprizoritev *Praznovanja* povsem upravičeno zasluži ta pomislek. Gre za domet, gre za spekter vprašanj, ki jih

uspe v gledalcu sprožiti, in gre za izpeljavo teme. Drugod so to rešili tako, da dramolet igrajo v kombinaciji z enim zgodnejših Pinterjevih tekstov, *Sobo* iz leta 1958. Ta kombinacija naj bi nudila zanimivo podlago za primerjavo, podlago za jukstapoziranje in komplementiranje dveh tako različnih besedil. Gotovo v kombinaciji s *Sobo* tudi *Praznovanje* zafunkcionira povsem drugače, pa vendar je v večini odmevov tudi na to kombinacijo zaslediti precej kritičnih pripomb na najnovejši Pinterjev izdelek; kar nekaj jih ugotavlja, da je to eden njegovih slabših tekstov.

*Praznovanje* je sestavljeno iz devetih prizorov, ki se izmenično dogajajo pri dveh omizjih v eni najbolj prestižnih londonskih restavracij. Prvo je sestavljeno iz dveh zakonskih parov, Lamberta in Julie ter Matta in Prue, s tem da sta Matt in Lambert tudi brata, Prue in Julie pa sestri; oba brata se ukvarjata s svetovanjem za strategijo, obe sestri pa z dobrodelništvom. Drugo omizje predstavljata bančnik Russell in njegova žena Suki, nekdanja tajnica, zdaj učiteljica. Vsi so na višku svojih karier in blagostanja, hkrati pa vzorčni primerki zlagane položčenosti sodobnega sloja bogatih.

Pinter ne okoliši in gre takoj in medias res: da je praznovanje obletnice poroke Lamberta in Julie čista farsa, izvemo že v uvodnih akordih. Da so pod vrhnjo plastjo kultiviranosti vsi liki prostaški, agresivni in ničevi, tudi ugotovimo zelo kmalu. Lambert in Julie se med sabo bolj ali manj zmerjata, Matt in Prue med sabo komaj izmenjata kako besedo. Njihov pogovor se odvija na nizkem nivoju banalnih plehkosti, ki vsake toliko časa zakopljejo malo v preteklost in razkrijejo kak pikanten detajl, ki še bolj razgali zlaganost njihovih odnosov. Ko se na primer Lambert spominja neke punce, očitno svoje prave ljubezni, se Julie zateče k spominom na njuno prvo srečanje in podobno.

Bolj kot zakonci funkcionirajo kot bratje in sestre: vez in paktiranje med bratoma na eni in sestrama na drugi strani je videti dosti močnejša kot vez med zakoncema, ki se znata tolerirati le še v okviru sarkazma. Pinter vodi dialog na nenehnem robu absurda, ki je zlasti tanek v trenutkih intervencije tretje skupine likov, ki jo predstavlja osebje restavracije: lastnik Richard, maitresse de Sonia in Natarak. Ko se pojavi Richard na obveznem obhodu dobrega chefa po omizjih, se banalni ritual običajnega prilizovanja in dostikrat tudi ne povsem iskrenega hvaljenja zaostri: Prue se z užitkom nad Richardom izživi tako, da ga najprej poniža s tem, ko skritizira hrano, potem pa ga hoče v zahvalo na vsak način poljubiti.

Vloga Russella in Suki je nekoliko podrejena, saj je videti, da sta tu le iz tehničnih razlogov (ki omogočajo menjavanje fokusa in izmenične pregnantne pavze), sicer pa prvemu omizju ne nudita ne kontrasta ne komplementarnosti. Njuna funkcija se jasneje pokaže šele proti koncu, ko se izkaže, da sta bila Suki in Lambert nekoč par; omizji se združita in prazno besedičenje se ponovi v šestero.

Odnosi med vsemi liki so prignani do roba in Pinter nam z užitkom kaže razpokice in vrečke, kjer drobni sadizmi in sovraštva bruhajo na dan. Kaže jih

seveda v maniri svojega značilnega dialoga, ki je poln znamenitih zgovornih premolkov in menjavanj skoraj mehanskega izrekanja izpraznjenih fraz z ostro poantiranimi bodicami. Privošči si tudi nekaj tipičnih pinterjevskih trenutkov zaostritve, ko zaslutimo, da vse skupaj ni več na robu igre, ampak bi lahko kaj hitro iz verbalnega preraslo v najbolj grobo fizično nasilje.

Iz vsega tega štrli lik Nataraja, ki si privošči tri medklice. Z njimi v ta izpraznjeni svet bleščave kvaziciviliziranosti vnese novo dimenzijo, ki dogajanje za hipec podrži ogledalo zgodovine. Ko se diskretno vmeša v pogovor gostov z neverjetnimi konfabulacijami o svojem dedku, ki naj bi poznal vse najznamenitejše osebnosti dvajsetega stoletja z vseh področij, le še potencira prikrito klavstrofobičnost in brezizhodnost osnovne situacije. Medtem ko njegove intervencije v tem kontekstu le še dodatno pripomorejo k vzdrževanju izpraznjene forme, pa je končna poanta, ki jo po odhodu gostov pove naravnost v publiko, dovolj izrazita: "Dedek me je vpeljal v skrivnost življenja in še zmeraj sem sredi nje. Ne najdem vrat, da bi šel ven. Dedek je odšel ven. Naravnost ven je odšel. Pustil jo je za sabo in se ni ozrl. To je absolutno pravilno razumel."

Uprizoritev v Mestnem gledališču ljubljanskem v režiji Jaše Jamnika nekako ni našla pravega tona. Kot prvo, ni poskušala odgovoriti na osnovno vprašanje, s čim se Pinterjev tekst pravzaprav ukvarja. Taka kot je, je precej bled in hermetičen poskus smešenja ničevega višjega sloja in nič drugega, k čemur v veliki meri pripomorejo tudi napačno vodene in neuravnotežene igralske interpretacije. Ne duha ne sluha ni o kaki dvoumnosti, prikrivanju pravih čustev, zatajevanju reakcij, nenehno prisotnem kontrastnem podtekstu, osmišljanju znamenitih pinterjevskih pavz (o čemer se je v gledališkem listu na dolgo in široko razpisal eden najvidnejših angleških režiserjev Peter Hall). Tako so se eni igralci preveč očitno zatekali k realizmu in izbruhih prostaškosti (Matjaž Tribušon kot Lambert in na trenutke Jožef Ropoša kot Matt), drugi pa se niso mogli izkopati iz ponesrečenega popačenega tona (Karin Komljanec in Uroš Smolej kot Suki in Russell); na trenutke sta dovoljšnjo mero dvoumnosti vnesli le Mirjam Krbar in Judita Zidar kot Julie in Prue. Prepričljivo miniaturo je ustvaril Slavko Cerjak kot lastnik restavracije, zlasti z natančno niansirano reakcijo na brutalni Pruin napad.

Liki se dejansko sploh ne odzivajo na replike drugih, tako da gre za eklatantni prikaz miskomunikacije, govorjenja zaradi govorjenja, na katerega je sodobni človek višjega sloja po Pinterjevem mnenju pač obsojen. A kljub vsemu ostaja vse skupaj na nivoju forme. *Praznovanje* je tanek tekst, nekakšna vaja v pinterjevskem slogu, ki pa vsebinsko ne prinaša ničesar novega; kakšna novost pa je prikazovanje razpok na navidezno bleščeči polituri novega meščanstva?

In tako uprizoritev s svojo kratko sapo (v dobesednem in prenesenem pomenu) dosega ravno nasprotno od tega, kar je najbrž hotela: zaradi pičle dolžine predstavlja idealen uvod v prav take meščanske rituale, kot jih poskuša problematizirati.