

Petra Pogorevc

Teater in teror

14. oktober

Ženska-bomba

Katalog festivala Mesto žensk predstavlja Ivano Sajko kot dramaturginjo, režiserko, gledališko teoretičarko, soustvarjalco radijskih oddaj in multimedijskih projektov, predvsem pa kot avtorico enajstih dram, ki so bile prevedene v več svetovnih jezikov in jih izvajajo tako na gledaliških odrih kot v radijskem etru. Ivana je nesporno prvo ime sodobne hrvaške dramatike, pa ne zaradi kopice uprizoritev in številnih priznanj, ki jih boste našli nanizane v njeni bibliografiji, temveč zaradi inovativnega, vselej raziskujočega načina, na katerega pristopa k pisanju za oder. Njene drame se odrekajo hierarhiji besedila in izvedbe, ki prevladuje v dramskem gledališču institucionalnega tipa. Njihova zgradba je odprta, vanje je vpisana izkušnja potencialne izvedbe, svojih postopkov se zavedajo in jih tematizirajo, poleg tega pa vselej izumljajo nove načine, kako poseči onkraj fikcije v polje realnega. "Obstajajo režiserji, ki se radi pojavijo v svojih filmih, jaz pa sem pisec, ki se rad sprehodi po svoji drami," je Ivana leta 2003 izjavila v intervjuju za revijo Maska.¹ In res v vsakem njenem besedilu odkrijemo "subverzijo". V *Uličarjih* se avtorica v nekem trenutku pojavi in naslovi svoji osebi. V *Arhetipu Medeja* izjavlja, da ni Medeja, v didaskalijah pa beleži delo z nizozemsko izvajalko Tamaro Huilmand ob krstni izvedbi besedila. V igri *Rebro kot zeleni zidovi* je njena lastna didaskalija hkrati tudi pripovedovalec, zaradi česar se vse tisto, kar si avtorica-pripovedovalec-didaskalija

¹ Pogorevc, Petra: *Govor je orožje*. Pogovor s hrvaško dramatičarko Ivano Sajko. V: Maska, letnik XVIII/ št. 80–81 (Gledanje in vizualno). Ljubljana: Zavod Maska, 2003, str. 88–91.

zamišlja, začne spreminjati v dramsko zgodbo, v kateri še sama postane ena od oseb. V *Maši za predvolilni molk mrtvecev za zidom in kopita v grlu enega od prizorov* namenja lastnim problemom pri pisanju in ga naslavlja z *V njeni glavi je kaos*. Nič drugače ni z besedilom *Ženska-bomba*; tega v zadnjem času izvaja v obliki avtoreferenčnega branja, pri katerem smo bili navzoči v ljubljanski Galeriji Gregor Podnar v okviru programske ponudbe festivala Mesto žensk.

V tiskani različici ob naslovu tega samosvojega besedila v oklepaju najdete izjavo, da je to "monolog, v katerem sodelujejo ženska-bomba, brezimen politik, njegovi telesni čuvaji in ljubica, bog in zbor angelov, črv, Mona Lisa Leonarda da Vinci, dvajset mojih prijateljev, moja mama in jaz".² Drama se ukvarja s fenomenom samomorilskih napadalk, toda v središču pozornosti ni izmišljena junakinja teroristka, v kateri tiktaka smrtonosna ura, temveč avtorica besedila, ki na intriganten način tematizira svoj pristop k pisanju. Ivana Sajko vstopi v tkivo drame, naveže stik z dramsko osebo, nam poroča o izbiri metod in postopkov ter opisuje svoje intimno doživljanje ustvarjalnega procesa; z vsem tem proizvaja vrsto inspirativnih iztočnic, ki vodijo v debato o terorizmu in tudi o umetnosti. Kaj vse je sodilo v ta proces pisanja, ki je z rezultatom lastnega napora tako povezan, da se je naselil v vsebino in formo drame? Že obstoječe definicije terorizma, vrsta študij in člankov, dokumentarno gradivo o samomorilskih napadih iz novejše človeške zgodovine, fotografije in izpovedi *asasinov*, ki so nastale komaj kakšen trenutek pred tem, ko so se razstrelili v smrt. Avtorica vse to gradivo predstavlja in opisuje, povzema in komentira; s tem v besedilu dobesedno razstavi zgodnjo fazo njegovega nastajanja, ki bralcem oziroma gledalcem praviloma ostaja skrita, tako rekoč do zadnjega v službi končnega rezultata, ki mu pisci dramskih del običajno odmerjajo vso slavo pod reflektorji. Toda tudi to še ni vse. V času pisanja je Ivana osebam s svoje zasebne *mailing* liste razposlala anketo, pravzaprav eno samo vprašanje, ki se v slovenskem prevodu glasi takole: "Kaj bi storil, če bi ti preostalo še dvanajst minut in šestintrideset sekund?" Prav toliko jih je odmerila ženski-bombi, s katero dolgo ni našla skupnega jezika: "Ona noče vzpostaviti stika. Še vedno ne vem, zakaj mi to počne. Ne odgovarja na moja vprašanja niti ne na moje zastraševanje. Pogum je neki genetski zapis, s katerim se je rodila kot s talentom zanj. Mogoče pa ona sploh ni pogumna? Samo neumna? Zlobna? Izsiljevana? Pod sedativi? V kurcu? Mogoče bi ji morala enostavno pljuniti v obraz in izključiti to uro, ki tiktaka?"

V končno različico drame je Ivana uvrstila niz odgovorov svojih prijateljev, ki so se odzvali na njeno izzivalno e-pošto. "Fiktivna ženska, katere obraz se bo razletel, ki ji bodo iz očesnih duplin padle oči, ločila se bodo hrbtenična vretenca in celo telo bo izginilo v suhem prahu mesta, mi zdaj deluje kot

² Sajko, Ivana: *Ženska-bomba*. Prevedel Tone Škrjanec. V: Apokalipsa, št. 94–95. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2005, str. 83–106. Vsi nadaljnji navedki iz besedila so povzeti po tem prevodu, ki je nastal na podlagi sodelovanja med festivalom Mesto žensk in revijo Apokalipsa.

brezkrven spektakel," poroča v besedilu. "Njena lažna smrt, ki jo otipavam s prsti, in lažen čas, ki mi tiktaka v glavi, so nedolžna dejstva v primerjavi z arhivom, ki ga imam pred sabo. Ljudje, katerih teles sem se imela priložnost vsaj na kratko dotakniti, režirajo svoj konec. Pravila so ista. Čas je isti. Vse pa je popolnoma drugače in neprimerljivo, ker ima obraz." Odgovori prijateljev, katerih imen nam v besedilu ne navaja, so nazorni in preprosti. "V mislih bi se poslovila od ljudi, ki sem jih poznala ..." "Mogoče bi legla na sonce in zaprla oči ..." "Nič, verjetno bi samo dihal ..." "Gledala bi na uro ..." Lotil bi se reševanja sveta ..." "Duhala bi svojega otroka ..." "Z očesom bi vpijala vse, kar bi lahko, in dihala, dihala, dihala ... povsem pomirjeno ..." Pri vsem skupaj je še posebej vznemirljivo dejstvo, da nizanje teh slikovitih odgovorov ne more pustiti ravnodušnega niti nepoučenega bralca drame, ki ne pozna konkretnih teles in obrazov za njimi; to mu s svoje, v tem pogledu privilegirane pozicije onemogoča avtorica, ki mu postreže ne samo s popisom procesa zbiranja odgovorov, temveč mu sugestivno poroča tudi o tem, kaj je sama doživljala v odnosu do njih. Ko bralec pozneje v drami naleti na odlomek, v katerem o svoji smrti razmišlja tudi fiktivna ženska-bomba, ki se z eksplozivom pod obleko približuje brezimnemu politiku, živo občuti razliko: "Moje kratko in tiho življenje ženske se bo končalo z bučno smrtjo in vprašanji, na katera mi nikakor ni uspelo odgovoriti: je to junaško dejanje, ki se konča z mojim samomorom, ali je to samomor, skrit za junaškim dejanjem?" Če med prejšnjimi odgovori zlahka najdete enega, zaradi katerega se boste za hip poigrali z mislijo na lastno smrt, vas od ženske-bombe ločuje prepad v obliki vprašanja, ki ga pogosto slišite na televizijskem ekranu: "Kakšen sprevržen um je to? Od kod tovrstna dejanja? Kako se lahko priletna gospodinja ali prijazen fant iz soseske spremenita v živo bombo ter s seboj potegneta v smrt še na desetine nedolžnih?" Ženska-bomba ni kdor koli; je stroj, ki odšteva čas.

Razsvetljeni prostor v galeriji je poln obiskovalcev, ki jih Ivana posede po zloščenem parketu. Na prizorišču vidimo mikrofon zanjo in mešalno mizo, za katero stoji tonski mojster Vedran Peternel. Ivana se prestopa sem in tja. Videti je čisto mirna, ogovarja ljudi v prostoru ter preverja zadnje podrobnosti. Nazadnje stopi pred mikrofon. Dolgi lasje se spokojno usipajo čez ramena slokega telesa. Pove, da ni ženska-bomba. Skrči prste in zajame zrak. Pove, da je njena izvedba predavanje, s katerim izziva mejo med sabo in svojo dramsko osebo ter skuša pomnožiti lasten glas. Da se je med snovanjem dogodka poslužila podobnih strategij kot med pisanjem samega besedila. Našteje nekaj novejših definicij samomorilskih napadov, ki so nastale v času po izidu drame. Njena karizma se krepi, razrašča, fokusira. Elegantno menja prestave, preskaže iz pozicije v pozicijo. Izvajalka dogodka posreduje govor tiste, ki je pisala besedilo, in tiste, ki si jo je ta v njem zamislila; tiste, ki se je soočala z možnimi smrtmi svojih prijateljev, in tistih, ki so svoje potencialne "konce" na njeno pobudo zrežirali sami; in navsezadnje tudi tiste, ki je v onem hipu stala pred nami in govorila, pri čemer ni bila več kot tista izpred dveh let, v katere glavi

je nastajalo besedilo, pa tudi ne tista od lani, ki je v procesu snovanja izvedbe znova povabila k sodelovanju prijatelje, se z njimi dobivala in snemala pogovore s temo problemov, ki jih razpira besedilo. Smeri je zdaj nešteto, vsaj eno vprašanje pa ostaja enako. "Kaj bi storil, če bi ti preostalo še dvanajst minut in šestintrideset sekund?" Sledi nenadejan poklon navzočemu občinstvu; Ivana iz kupa listov pred seboj izbrska enega od anonimnih odgovorov in nam pove, da ga je poslala njena mama. V zraku zrasede prizor ženske, ki nataka vino v tenak kozarec, najlepši in najljubši, kar jih ima, zraven vrtila cede z najljubšo glasbo, odklepa vhodna vrata, gleda skozi okno in se nazadnje sesede v fotelj. Njena hči ne potroši niti ene same besede, s katero bi preusmerila fokus trenutka nase; svoje intimne občutke nam tokrat zamolči.

V nekem trenutku začne Ivana šteti. V prostoru zavladajo grobna tišina, vsi gledamo v prste na njenih rokah, ki merijo čas v surovem razmerju ena proti ena. Dvanajstkrat šestdeset plus enkrat šestintrideset. Doživetje je tako intenzivno, da mora, medtem ko šteje, na stečaj odpreti okno in v svoja pljuča zajeti svež zrak. Srce ji razbija, to dobro vemo, saj Vedran za mešalnim pultom ne vzorči samo delov njenega govora, temveč tudi ritem srca; vse skupaj se v zraku preoblikuje in pomeša z glasovi s posnetkov, ki jih je za potrebe lastne izvedbe *Ženske-bombe* posnela leta 2004. Poslušamo različne, žametne in hripave, mehke in grlene, umirjene in razvnete glasove neznanih ljudi, ki se tokrat ne vživljajo v svoje lastne smrti, temveč k problemom besedila pristopajo od zunaj, s pozicije, bolj podobne avtoričini. Kajti ta meni: "Tudi razgovor o umetnosti je umetnost. Sama ponujam eno od metod." V čem je torej smisel postopka, v katerem avtorica vstopi v lastno dramo in jo s tem nepovrnljivo zaznamuje; kaj pove soočenje s prepustno mejo med besedilom na papirju in njegovo živo izvedbo, nujno tu in nujno zdaj? "Svoje besedilo in proces njegovega nastajanja dekonstruiram zaradi tega, ker želim lastno telo javno postaviti nasproti telesu besedila, ki sem ga ustvarila iz dokumentov, intervjujev, anket, časopisnih člankov in lastne norosti. /.../ Razgraditi želim tisto, kar sem nekoč zgradila, ker verjamem, da v tem obstaja izvedbeni potencial teksta zunaj okvirov običajne gledališke prezentacije." Izvedba *Ženske-bombe* ponuja intrigantno doživetje dramskega besedila kot živega, odprtega, dinamičnega tkiva, ki se je zmožno spreminjati v prostoru in času ter vase sprejemati vedno nove spodbude. Kako zelo to drži, sem na lastni koži občutila mesec dni pozneje, ko je v meni tiktakala ura, ki meri čas v ritmu roka oddaje tega zapisa ... Nekaj dni pred datumom, ki me s svojo zlovesčo nepreklicnostjo vedno znova spravlja v obup, sem vključila televizijo. Vame je zrla ženska-bomba. Spokojna priletna gospa z razstrelivom za pasom, ki se je samo nekaj dni prej skupaj z možem pomešala med svate v nekem jordanskem hotelu. Njemu je uspelo sprožiti detonator, njej ne. Gospa z imenom Sajida Mubarak al-Rishawi se zdi preprosta, vsakdanja, dobrodušna, pa vendar govori o "maščevanju"; robustni pas z razstrelivom se ji niti malo ne poda, pa vendar ga poznavalsko opisuje in pojasnjuje, kako je z njim skoraj pomorila množico ljudi. Nič na njej ne bi

človeku prišepnilo, da je pravzaprav stroj, ki tiktaka. In sem bila spet na začetku, saj si nisem mogla kaj, da se ne bi vprašala, kako sploh pisati o takšni gospe. Na svidenje na *Ženski-bombi*.

9. november

Kruto in nežno

Londonski dramatik Martin Crimp, ki sodi med najbolj vznemirljive avtorje sodobne svetovne dramske pisave, se je ob pisanju igre *Kruto in nežno* oprl na najkrajšo, sicer pa manj znano in dolga stoletja tudi podcenjeno Sofoklovo tragedijo *Trahinke*, ter se v procesu njenega nastajanja osredotočil na tvegano plovbo med Scilo dnevne politike in Karibdo modela starogrške tragedije. Igra *Kruto in nežno* se ukvarja s terorizmom, vendar ne z vidika zagonetnih samomorilskih napadalcev, temveč dobesedno iz vrst njihovih "nasprotnikov", ki se pod geslom "vojne proti terorizmu" odevajo v varuhe človeštva in sejejo smrt po njegovih domnevnih žariščih na "osi zla". Besedilo, ki je na pobudo intendanta Dunajskih slavnostnih tednov Luca Bondyja nastalo za povsem določeno uprizoritev v okviru lanske izdaje tega uglednega festivala, je dozorelo iz dveh kontrastnih pobud: iz dramatikove "jeze" spričo "prevare", na podlagi katere je ameriška zunanja politika opustošila Afganistan in Irak, ter iz njegove fascinacije s *Trahinkami*, "potencialno sodobnostjo" Sofoklove protagonistke in dvojno strukturo besedila, ki jo sam opiše takole: "Zgodaj sem se odločil, da se bom držal domnevno 'okrnjene' zgradbe izvirnika. Privlačila me je težavnost te oblike. Protagonistka umre na treh četrtinah poti, nato jo zamenja protagonist. Kot da bi ena sama igra vsebovala dve. Kot da je druga podaljšan vtis o prvi; kot da bi dolgo strmел v eno barvo, nato pa zaprl oči in zagledal novo."³ Tako Sofoklovo kot Crimpovo besedilo se razgovorita o tem, kako politika/vojska/ideologija zbrisejo z obličja sveta cela mesta in pokrajine, da bi zadostile interesom, ki jih maskirajo v umetelno konstruirano *taktiko laganja*; v obeh besedilih je prikriti razlog množičnega pobijanja *erotično poželenje* razdivjanih bojnikov; obe besedili nas v svojo zgodbo uvedeta prek *samotnih žensk*, ki čakata na svoja odsotna soproga. Toda v prvem nastopata Dejaneyra in Herakles, v drugem pa Amelia in General; v prvem imamo opraviti z napol božanskim junakom, ki premaguje mitološke pošasti, v drugem pa s poveljnikom, ki ga obtožnica bremeni zločinov proti človeštvu, ker je nekje na afriški celini "reševal" svet pred terorizmom.

Ustvarjalna ekipa prve slovenske uprizoritve v SNG Mala Drama Ljubljana pod vodstvom režiserja Eduarda Milerja in dramaturginje Žanine Mirčevske

³ Pogorevc, Petra: *Svetovi med skrajnostmi*. Gledališki list SNG Mala Drama Ljubljana ob prvi slovenski uprizoritvi igre *Kruto in nežno*, ki je premieri doživela 14. in 15. oktobra 2005. Sezona 2005/2006, uprizoritev št. 3. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana, 2005, str. 46–50.

predstavlja dramo *Kruto in nežno* na stiliziranem in pretočnem prizorišču Marka Japlja, ki "trenutno Generalovo in Ameliino domovanje blizu mednarodnega letališča" ogrne v klavstrofobično črnino ter ga ob strani opremi z loputami, skozi katere v prostor vstopajo povabljeni in nepovabljeni gostje. V tem izčiščenem in brezosebnem bunkerju, ki učinkuje bodisi kot "luksuzen sodobni hotel" bodisi kot "zapor"⁴, gledalčev pogled priklepata nase zlasti dva scenografska elementa: vrtljivi stol, s katerega se Amelia posveča Kozmetičarki, Fizioterapevtki in Služkinji, ter frontalno nameščeni predvajalnik za zgoščenke na steni v globini odra, s katerega v dvorano spušča glasbo Billie Holliday. Uslužno troedino telo in božajoči glas Billie Holliday, ki poje o prostovoljni in brezpogojni predanosti moškemu, sta pravzaprav tudi vse, kar je v Crimpovi drami ostalo od Sofoklovega značilnega zbora; tovrstna redukcija, ki jo režiser na odru dosledno ohranja, v uvodnem delu poudari samotnost in odtujenost Amelie v razmerju do obdajajoče je okolice. Silva Čušin je v njeni vlogi nezamenljiva: pokončna protagonistka razpadajočega sveta, ki odklanja vlogo žrtve, pa čeprav za ceno lastnega življenja; ki korak za korakom odkriva prevaro moža, pa mu vendar ostaja predana do konca; ki naredi vse, da njena moč in dostojanstvo ne bi trpela, pa vendar se krha in ugaša in razblinja tako rekoč pred našimi očmi. Ne more biti naključje, da jo uprizoritev, katere ključno presežno odliko je najverjetneje treba iskati v pretanjenem psihološkem trasiranju zapletenih odnosov med nastopajočimi osebami, postavi v brutalen kontrast z njeno tekmi; afriško deklico Lejlo, ki jo je General še pred svojim prihodom, v družbi domnevnega bratca, poslal domov pod pretvezo, da sta edini preživeli žrtvi vojne. V interpretaciji Maše Kagao Knez (k. g.) je Lejla eksotični objekt poželenja, ki s svojim širokim nasmehom in čutnim telesom porazi Amelio tako rekoč v enem zamahu. Razlika med obema, zaradi katere Amelia izgublja bitko, se izostruje zlasti z glasbo: negibna Amelia posluša popevko Billie Holliday, oblečena v rdečo obleko, v kateri je nekoč znala razvneti Generala, zdaj pa ji je opazno pretesna; Lejlino krepko in prožno telo pa trza in se zvija ob poganskih ritmihi glasbe, ki sega naravnost v drob. Njena zmaga je očitna, popolna, neizogibna.

Enakovreden kontrapunkt ženskama v uprizoritvi predstavljata moška igralca. Sijajen je prizor, v katerem na oder mimo didaskalij pripleše usodno ranjeni General; njegov plesni korak, ki mu igralec mojstrsko vdihne kanček kljubovalne lascivnosti, je krinka bližajoče se smrti in poskus, da bi obdržal svoj nekdanji nastop in karizmo. Ko se čez nekaj trenutkov sesede v invalidski voziček, je to natanko tisti General, o katerem piše Crimp: umirajoča razvalina, ki izgublja nadzor nad telesom in umom; spačena pošast, ki blodi med maščevalnostjo in samopomilovanjem; poražena veličina, ki so ji obrnili hrbet tako politični zavezniki kot ženska, zaradi katere je razdejal celotno mesto. Tudi Saša Tabaković je kot Ameliin in Generalov sin James odličen; vseskozi na

⁴ Povzeto po: Jurca Tedel, Vesna: *Srhljivo aktualno*. V: Delo, 19. oktober 2005.

tenki meji med razvajenim najstnikom, ki se mu komaj ljubi vstati izpred internetne klepetalnice, in zaznamovanim potomcem svojih staršev, ki okuša grozo sveta, občuti lastno nemoč ter se zaveda teže svojih besed in dejanj. Kar je v prvi slovenski uprizoritvi igre *Kruto in nežno*, ki jo poleg presežnih igralskih kreacij odlikujeta še premišljena dramaturgija odnosov ter ekonomičnost režijskih rešitev, vendarle odvečnega, je razvidna težnja po opredeljevanju Crimpove "usodne deklice" Lejle. Ta se zrcali tako v kostumografski zasnovi Lea Kulaša kot v postavitvi sklepnega prizora: ko Lejla v uprizoritvi ne bi imela tako sijoče polti in širokega nasmeha, ko njeno telo ne bi bilo tako gibko, njen pogled pa tako zagoneten, bi se gledalcu utegnilo zgoditi, da bi zaradi kostumov videl v njej zgolj povzpeticno, ki se iz potiskane rožaste halje prek kričečih in načičkanih oblekic nazadnje uspešno "prigrebe" do Ameliinega elegantnega večernega sloga ter si prisvoji njeno pozicijo. Zaključni prizor, v katerem uprizoritev črta Lejlin sklepni govor ter jo skupaj s fantkom/bratcem/sinom postavi na mesto Amelie in Generala, sicer poudari zamisel o ponavljanju zgodovine, vendar pa žrtvuje prisotnost glasu iz antike, ki ga v slovenskem prevodu ohranja tudi Zdravko Duša. "Lejla, ki se najprej muči s spolnimi nasveti v ženski reviji, na koncu bere iz avtentičnega starogrškega dela – Heziodove pesnitve *Dela in dnevi* – nastale v Homerjevem času. V tem smislu Lejla kot najbolj 'sodobna' oseba v igri – imigrantka v procesu izumljanja/odkrivanja nove identitete – sreča 'najstarejši' glas,"⁵ o smiselnosti takšnega zaključka, v katerem torej Lejla svojo novo identiteto *izumlja*, ne pa jo *prevzema*, razglablja Martin Crimp.

11. november *Alamut*

Odrska različica Bartolovega romana *Alamut*, ki jo v dramatizaciji Dušana Jovanovića in režiji Sebastijana Horvata igrajo na velikem odru SNG Drama Ljubljana,⁶ se začne še preden se gledalci posedejo na svoja mesta in v dvorani ugasnejo luči. Četa osmih mladcev, oblečenih v preproste bele majice in hlače, v strnjeni vrsti koraka iz globine odra proti rampi in nazaj. Njihova telesa so izklesana, pogledi izvotljeni, hod pa čvrst in zanesljiv; očitno so to kandidati za samomorilske vojščake fedaije, ki se na trdnjavi Alamut uri za svoje prihodnje naloge. Izklesana telesa zaradi vztrajnega, napornega, neprizanesljivega treninga zmeraj pogosteje klekajo in se malone kopljejo v znoju; v izvotljenih pogledih, iz katerih vejeta zagrizenost in fanatizem, se vedno bolj nazorno

⁵ Glej opombo št. 3.

⁶ Uprizoritev je nastala v koprodukciji SNG Drama Ljubljana in festivala Salzburger Festspiele, kjer je 28. julija 2005 doživela svetovno premiero; Sebastijan Horvat je ob tej priložnosti prejel nagrado *Young Directors Award* pokrovitelja Montblanc za najboljšo režijo v tekmovalnem programu *Young Directors Project*. Ljubljanska premiera uprizoritve v SNG Drama Ljubljana je bila 8. oktobra 2005.

zrcali borba med izčrpanostjo telesa in nepopustljivostjo duha. Režiser se ne poslužuje rezov, stilizacij ali kakšnih drugih "trikov": v brutalni sekvenci kolektivnega drila, ki z nekaj bežnimi umiritvami traja cele pol ure, nam praktično brez okrajšav in olupšav demonstrira skrajne meje fizične vzdržljivosti. Prikazi shrpljive vdanosti in discipline vojščakov, ki so odločeni prestatiti tudi najtežje preizkušnje, bodo sodobnega gledalca seveda najprej napotili na televizijske posnetke iz Al Kajdinih oporišč v Afganistanu ali Pakistanu, toda pozorno gledanje bo v njem lahko zaznalo tudi nekaj pomenljivih "napak". Poleg klasičnih elementov vojaške ali športne vadbe, namenjenih predvsem urjenju telesne moči, pa ritualiziranih preizkušanj čvrstosti duha, kakršni sta manično ponavljanje izmailskih resnic ali ekstatično derviševo vrtenje okoli lastne osi, so v to razpotegnjeno sekvenco vsajene tudi prvine klasične baletne vadbe in *showdancea*, muslimanski molitveni obred pa zaznamujejo prepoznavni elementi krščanske liturgije.

Jovanovičeva dramatizacija je seveda daleč od poljudne obnove Bartolovega romana, ki zaradi svoje eksotične vsebine in berljive zasnove že desetletja pomeni enega bolj priljubljenih proznih besedil v slovenski literaturi nasploh, v zadnjem času pa zaradi aktualnih dogajanj v svetu doživlja dodatno zanimanje širše javnosti ter z njim vred tudi prenapete marketinške krilatice, kakršna je na primer "teroristični roman". Delo, ki ga Miran Hladnik najbrž upravičeno imenuje "najboljši slovenski literarni izvozni artikel", Jovanović zgošča v 39 fragmentariziranih prizorov, ki zbrisejo haremski del zgodbe ter se osredotočijo na protagonista Ibn Tahirja. Srčni mladenič, ki se je vzel na Alamut in se pridružil vrstam fedajev v želji, da maščuje smrt svojega deda, je po Jovanoviću postal "slepo orodje tradicije, religije in politične manipulacije", njegova pot pa "univerzalna zgodba, zgodba modernega slehernika, zgodba mnogih sodobnih mladeničev, tudi ameriških fantov, ki danes padajo v Iraku"⁷. Dramatizacija sama po sebi sicer nikakor ne sili v aktualizacijo vsebine romana v luči terorističnih napadov, ki pretresajo sodobni svet, jo pa gotovo dopušča. Z *Alamutom* korespondira na ravni urejanja forme in zgoščanja vsebine, iz katerih luči tisto, kar Ibn Tahirja določa kot univerzalnega posameznika na poti iz slepote v prepoznanje. Slehernik, o katerem se razgovori Jovanović, presega konkretne časovne in prostorske okvirje; to je vzorčen prototip posameznika, ki je zmeraj v nevarnosti, da njegove individualne kvalitete in vrednote pograbi in zlorabi sistem. Podobno univerzalen je tudi njegov antagonist, v tem primeru samodržec in manipulator Seiduna, ki se prek trupel prebija do svojega mračnega cilja ter se zlovešče sklicuje na izmailsko retoriko: *Nič ni resnično, vse je dovoljeno*. Makiavelizem te literarne figure, ki ga je že Bartol opremil s pojasnilom, da gre v romanu za "prisposodbo dobe strašnih diktatorjev", je v tem smislu hvaležen model, ki ga lahko vsaka doba polni z

⁷ Leiler, Ženja: *Vse se reciklira. Vse se krajša*. Pogovor z Dušanom Jovanovićem, avtorjem dramatizacije Alamuta. V: Delo, 2. november, 2005.

lastno izkušnjo: če je povojni čas v njem videl Hitlerja, se sodobni ne more izogniti Bin Ladnu. Ampak: ali je Seiduna v uprizoritvi Sebastijana Horvata res samo prototip diktatorja, ki ga je treba iskati v sferi politike?

Iz dogajanja na odru je na prvi pogled očitno, da Horvat dopisuje Jovanovića; po eni strani z nalaganjem režijskih rešitev, ki pozornost z vsebine romana preusmerjajo na formo njegove tokratne uprizoritve, po drugi pa z dodajanjem verbalnih pasusov, ki kličejo po tem, da poskusimo razbrati njihovo funkcijo v tkivu celote. Uprizoritev je postavljena na prečiščeno in reducirano prizorišče Petre Veber, ki v temelju izhaja iz dvodelne prostorske strukture romana, vendar jo po logiki metonimije razgrajuje na bistveno. Na desni v globini odra gledamo tisto, kar je "ostalo" od Alamuta, namreč gradbeni oder z ogromno skalo, čez katero se pnejo poslikane kulise, ki so lahko tudi projekcijska platna; na levi v kopalni kadi, ki jo obrobajo razprte zavese, lociramo Seidunove umetelne "rajske vrtove". V uprizoritev vsebine romana oziroma njegove dramatizacije se že od samega začetka, tudi med že opisanim treningom potencialnih samomorilskih fedaijev, prerivajo režijske intervencije, katerih prvenstvena naloga je, da v dogajanje vnašajo "motnje", prekinjajo samoumevno uprizarjanje fikcije ter kršijo klasične zapovedi iluzije. Med izrazitejšimi potujevalnimi posegi omenimo razgrete nastope nasmejanih dvojčic v bleščečih kostumih ameriških navijačic, ki se po odru vsake toliko sprehodita z brechtovskimi transparenti ter z njimi tako rekoč v krepkem tisku markirata časovne in prostorske premestitve. Občinstvu je to sprva v zabavo, toda hahljanje zaradi olajšanja, ki ga dvojčici zbujata, ko s svojima belima in praznima nasmeškoma prekinjata vse bolj mučni trening fedaijev, se zadrzne v molk v prizoru bitke pred Alamutom, ki za mladeniče pomeni iniciacijsko točko posvetitve oziroma začetek prestopa med fedaije. Horvat v tem bučnem prizoru, podloženim z udarnim glasbenim prispevkom Draga Ivanuše in bliskovitim videom Nejca Sajeta, morda najbolj izrecno aktualizira Alamutov svet. Svojih osem vojščakov razpostavi v vrsto ter jim nadene črne maske z izrezi za oči in usta; če gledalec v splošnem kaosu vtisov, s katerimi ta prizor z vseh strani juriša nad njegove čute, sprva še gleda, kako obe nasmejani deklici sredi odra mahata s svojimi napisi, trenutek zatem vidi zgolj njuni pokošeni telesi, ki ju v naglici vlečejo z odra, da bi ga "počistili" za naslednji prizor.

Da nizanje režijskih invencij, ki eklektični svet Horvatove uprizoritve cinično razpne med zlovesčo grožnjo terorizma in pogrošni svet *entertainment*a, premore tudi rdečo nit, ki razbohoteni (post)modernistični imaginarij sodobnega globalnega purgatorija osmišlja s koherentnim konceptom, nam daje slutiti prizor, v katerem Igor Samobor v vlogi Seidune trezno, suho in racionalno pojasni svoj *leaderski credo*. Na točki, ko se razgovori o prepustni meji med resnico in prevaro, se razpre nova vzporednica: ali ni gledališče *samo na sebi* prostor, v katerem ni "nič resnično" in je zaradi tega "vse dovoljeno"; ali ni to, kar izvaja Seiduna, v bistvu precej podobno tistemu, kar na svoj način počne Horvat? Ali ne režirata vsak svojega spektakla, vzpostavljata namišljene

svetove, v širokem zamahu udejanjata svoje zamisli? Razlika ni samo v cilju, ki je v prvem primeru sejanje terorja, v drugem pa intelektualni *entertainment*, temveč tudi v tem, da Seiduna manipulira tako s svojo "igralsko" ekipo kot z občinstvom, medtem ko Horvatovi igralci in gledalci v to manipulacijo vstopajo prostovoljno: prvi v želji po profesionalnem sodelovanju, drugi v skladu s konvencijo. Kako je torej treba brati prizor, v katerem Ibn Tahir obišče Seidunov raj in pristane v Miriaminem naročju? Je naključje, da Horvat, "izjemni predstavnik mlade generacije gledaliških raziskovalcev in eksperimentatorjev, ki svoj teaterski izraz nenehno preverjajo v dobrem starem duhu gledališča šestdesetih let"⁸, v tem prizoru dvakratno citira predstavo *Living Theatra* iz leta 1969? Da to najprej izpelje z naslovom te predstave, *Paradise Now*, ki se v obliki žarečega neonskega napisa spusti nad kopalno kad z Miriam in Ibn Tahirjem, nato pa še s citatom enega njenih emblematičnih delov: v objemu dveh golih teles v sedečem položaju postane Marko Mandić oz. Ibn Tahir reinkarnacija Juliana Becka.⁹ Zgovoren je prizor, v katerem rabelj, sredstvo in žrtev stopijo na rampo pred mikrofone. Na levi stoji Petra Govc alias Miriam. Sproščeno in umirjeno obvladuje mikrofona; njen govor pa iz prve osebe nenedoma preskoči v tretjo. "Povedala vam bom zgodbo o Miriam," reče. Tistega dela besedila, ki Miriam predstavlja v tretji osebi, v Jovanovičevi adaptaciji ni, njegova umestitev v igralkin nastop pa kaže na to, da je njena navzočnost na odru v tistem hipu dvojna: govori tako kot oseba, ki jo igra, kakor tudi kot oseba, ki igra. Ko tik pred odhodom z odra izreče stavek "Jaz zdaj grem," pravzaprav postavi vprašanje. Kdo je tista, ki je odšla? Je bila to rajska deklina Miriam ali nosilka vloge Petra Govc?

Poleg tovrstnih prizorov lahko v uprizoritvi vidimo tudi nekaj takšnih, ki so iz povsem drugačnega testa. Tu so tri "brezhibno" izvedene gledališke smrti, ki jemljejo dih. Ibn Tahirjev tovariš Sulejman (Gregor Gruden, AGRFT) si na Seidunov ukaz zarije v prsi gledališki nož, pade na kolena, iz ust pa se mu pocedi curek umetne krvi. Mladi fedai Jusuf (Rok Matek, AGRFT) se hip zatem iz istega razloga požene z vrha skale; njegov skok v prazno se odvije za platnom, na katerega nam projicirajo podobo prhutajočega ptiča. Veliki vezir Nizam Al Mulk, nad katerega Seiduna pošlje Ibn Tahirja s strupeno ostjo, v interpretaciji Radka Poliča poskrbi za pretresljiv prizor umiranja na obroke; še preden se mrtev zvrne vznak, svojemu morilcu v zaupnem pogovoru razkrije, da je bil žrtev Seidunove prevare. Prizori, ki dosledno vzpostavljajo odrsko iluzijo, se vseskozi mešajo s tistimi, ki jo tako ali drugače spodnašajo; uprizoritev kot celota pa izzveni tako, da spodbuja branje njenega koncepta v smislu tematizacije gledališkega medija. Po tem branju Seiduna ni edini veliki

⁸ Lukan, Blaž: *Sebastijan Horvat*. V: Delo, 15. oktober, 2005.

⁹ Spet drugačne, vsebinsko bolj neposredne konotacije dobiva ta napis spričo dejstva, da nosi enak naziv tudi film režiserja Hany Abu-Assada, ki je nastal v tem letu, govori pa o dveh mladostnih prijateljih, ki se odločita, da bosta izvedla samomorilski napad v Tel Avivu.

manipulator; z njegovimi "letečimi bodali" prav tako, ali še bolj kot on, upravlja gledališka avtoriteta režiser; nemara si je tako potrebno pojasniti obotavljive plesne korake sredi uvodnega drila, mogoče je ubrano zaklinjanje molitvenih obrazcev treba imeti tudi za kakšno specifično urjenje tehnike govora? "Ali ste gotovi, da niste postali žrtev prevare?" izzivalno piše na hrbtni strani gledališkega lista. Morda to vprašanje, s katerim ustvarjalci naslavlajo gledalce, ne zadeva le vsebine romana oziroma zunajgledališke stvarnosti, na katero ga sleherni od njih navezuje po svojih najboljših močeh. V tem primeru dobijo prizori in osebe v Horvatovi uprizoritvi pomene, ki jih ločujejo od literarnih predhodnikov; tudi sklepni dialog med Seiduno in Ibn Tahirjem, med katerim se Marko Mandić zdrgne v škafu s krvjo ter iz fantovske zanesenosti in moške razbolenosti slednjič prestopi v spoznanje.