

Petra Pogorevc

Zaganjanje v molk

8. maj

Ozri se v gnevu

S čudeži pri gledaliških blagajnah ne gre računati, in vendar sredi Londona počnem prav to. Večerni del slovesne prireditve, s katero v gledališču Royal Court zaznamujejo okroglo petdeseto obletnico premiere krstne uprizoritve drame *Ozri se v gnevu* Johna Osborna, je bil razprodan že tedne vnaprej. V preddiverju gledališča se tare ljudi, med katerimi očitno ne manjka tudi takšnih brez vstopnic. Globoko zavzdihnem in se brez pravega upanja na uspeh postavim v vrsto: mar ne bo že posvetitev v fenomen po imenu *queueing* doživetje zase? Ko se s kartončkom, na katerem je zapisana niti malo obetavna številka 12, končno zrinem nazaj do svoje angleške kolegice, se počutim nekoliko smešno. Vljudno molčim, ko me poskuša prepričati, naj ne obupujem: občutek ji govori, da se bo že kaj zgodilo in me bodo spravili noter, sploh pa nimam tako visoke številke in nikjer ne piše, da ne bo v naslednjih nekaj minutah vrnilo vstopnice natanko dvanajst zadržanih gledalcev. Pogled po preddiverju seveda govori nekaj drugega. Obrazi okoli mene izražajo jasen namen, da prisostvujejo slovesnemu jubileju premiere, ki je postala kulturna točka oziranja ne samo v življenju Johna Osborna, ampak tudi v zgodovini istega leta ustanovljene English Theatre Company, ki se je pod vizionarskim vodstvom Georgea Devina naselila v prostorih Royal Courta ter uprizorila pomembno prelomnico v razvoju britanske dramatike. Ni bilo težko ugotoviti, da bo nocojšnja prireditev samo vrhunec v nizu praznovanj, ki v stavbi na trgu Sloane sicer trajajo že vse leto. In najsi je množice v gledališče Royal Court pritegnil lesk okroglega jubileja ali deški šarm Davida Tennanta, ki bo ob tej priložnosti igral gnevnega mladeniča Jimmyja Porterja, ni bilo težko ugotoviti, da bo priti do vstopnice vražje težko.

Na dan, ko je od znamenite premiere minilo natanko petdeset let, se je slovesnost začela že pozno popoldne, ko je spomin na pokojnega dramatika obudil njegov stanovski kolega David Hare. V komornem in izrazito osebno intoniranem nastopu je pred veliko dvorano, v kateri je začuda zevalo kar nekaj prostih sedežev, prebral svoj esej z naslovom *I have a go, lady, I have a go* iz leta 2002, v katerem je Osborna opisal kot zavzetega preiskovalca družbe in portretista neuspeha, čigar nespravljalivost je izžarevala globoko občutljivost ter premogla romantičen zanos. Kot njegovo najbolj zavezujočo lastnost je izpostavil izrazito načelnost, s katero je branil svoje videnje sveta in se z njo kot zoper vse drugo boril proti človeški ravnodušnosti in cinizmu. Predstavil ga je kot strastnega človeka in pokončnega intelektualca, ki ni odstopal od svojih načel, hkrati pa je enako neomajnost dopuščal tudi drugim oziroma jo je od njih celo pričakoval. Harov enourni nastop, ki je Osborna odstrl tudi v manj znani, človeški luči, je bil sicer mišljen zgolj kot komorna uvertura v večerno slovesnost, toda vseboval je dovolj naboja in zanosa, da med prerivanjem v preddverju niti nisem posebej žalovala za vstopnico, ki bi mi omogočila vpogled v nadaljevanje slavlja. A ravno ko sem se v mislih že poslovila od prostega sedeža, me je nekdo nalahno potrkal po ramenu. Obrnila sem se in zagledala nasmejanega neznanca z neverjetnim vprašanjem na jeziku: "Že imate vstopnico?" "Ne," sem rekla, dvignila tisti svoj neugledni kartonček in hitela nekaj pojasnjevati, ampak on je že pomahal s koščkom belega papirja, na katerem je pisalo *gratis*, ter me povabil v dvorano. Molče sem mu sledila. Bilo je premalo časa za vprašanja. Komaj sem dahnila: "Hvala," je bil že nekje na drugi strani, obkoljen z ljudmi.

Večerna prireditev se je začela z nastopom njenega režiserja Iana Ricksona, sicer tudi sedanjega umetniškega direktorja Royal Courta, ki je tik pred pol osmo uro stopil na oder in začel dramatično odštevati sekunde. Slovesnost, ki jo je povezoval Osbornov krščenec Ben Walden, je v Ricksonovi čvrsti režiji postregla z zanimivim prepletom gledališkega in dokumentarnega materiala: ugledališčni prizori iz igre so se pomešali s projekcijami filmskih posnetkov izpred pol stoletja, uprizorjena simulacija pogovora med osrednjimi protagonisti premierne uprizoritve pa se je prepletla s spomini navzočih pričevalcev. Na zračnem in funkcionalnem prizorišču, ki ga je poleg dveh oguljenih naslanjačev kajpada poseljevala tudi nepogrešljiva likalna deska, so v natančni in doživeti interpretaciji štirih nosilcev ključnih vlog iz Osbornove drame zaživel trije njeni prizori. In četudi je deški šarm Davida Tennanta na trenutke deloval pretirano lahkotno in samozadostno, saj je Jimmyja Porterja razgalil bolj

kot samovoljnega in razsajajočega *enfant terrible* kakor pa kot tulečega poraženca s smrtno ranjenim bistvom, je bil učinek tistih treh odlomkov presunljiv: težko je bilo gledati blede, od bolečine in ponižanja spačeno obličje sicer ves čas obvladane Alison (Anne-Marie Duff), opazovati simpatičnega, vendar tudi ubijalsko pasivnega Cliffa (Steven McNicoll), ali se potopiti v notranje boje čutno izostrene Helene (Helen McCrory), vseskozi razpete med neustavljivo željo in tesnobno zavedanje njenih posledic. Z največjo, malone razdiralno močjo je v Ricksonovi režiji učinkoval sklepni prizor, v katerem se do konca strta Alison po daljši odsotnosti vrne v skupno domovanje: tako Duffova kot Tennant, ki sta nazadnje legla na tla in se kot neobgljena otroka zvila v klobčič, sta ga oskrbela z močnim finalom, ki je dramo potrdil v njeni zavezujoči živosti.

Poleg oseb iz Osbornove igre so se v gledališko zgodovino gotovo zapisali tudi možje iz ozadja njene krstne uprizoritve, ki se jim je Ian Rickson tega večera oddolžil s simulacijo pogovora med njimi. Igralci v vlogah Johna Osborna (Damian Lewis), Georgea Devina (Nicholas le Prevost) in Tonyja Richardsona (Simon Day), režiserja krstne uprizoritve te znamenite drame, so na podlagi interpretacije odlomkov iz korespondence, dnevnikov in drugih zapisov vseh treh mož učinkovito in z veliko šarma odstrli njeno genezo ter ozadje krstne uprizoritve. Premiera pred petdesetimi leti ni bila menda niti malo praznična, malokdo za odrom je resnično verjel v lastno početje, pa tudi razumevanja v dvorani, naj je šlo za strokovno javnost ali za laično občinstvo, ni bilo ravno veliko. Petdeset let po tej legendarni, toda v resnici skrb vzbujajoče slabo obiskani premieri, na kateri so bili gledalci po Osbornovih besedah menda tako zbegani, "kot če bi Eskimom pokazal restavracijsko komedijo", je bilo več kot očitno, kako pogosto so prelomne etape gledališke zgodovine tlakovane z nesporazumi. Oziranj, tokrat seveda ne več v gnevu, temveč v slovesnem in nostalgичnem vzdušju, ki se je kljub osebnim reminiscencam številnih nastopajočih večje izogibalo nevarnim robovom patetike, tega večera zagotovo ni bilo malo. Kar nekajkrat je v dvorani završalo od vznemirjenja: recimo med nastopoma Anthonyja Paga, ki je režiral večino Osbornovih dram, ter Corina Redgrava, ki je prebral legendarno kritiko Kennetha Tynana. "Dvomim, da bi lahko imel rad kogar koli, ki si ne želi videti *Ozri se v gnevu*," je leta 1956 v Observerju zapisal mož, zaradi katerega odrski krst drame o mladi in jezni generaciji, katere otroštvo je uničila vojna, leta odraščanja pa občutek moreče stagnacije, ni utonila v lahkomišno in kratkovidno pozabo. "To je najboljša mlada igra desetletja."

19. maj

Podzemni bluz

Premiera prve slovenske uprizoritve Handkejeve igrice *Podzemni bluz*, ki so jo v prevodu Mojce Kranjc in režiji Jerneja Lorencija uprizorili na odru SNG Mala Drama Ljubljana, je časovno sovpadla s polemiko, ki jo je po vsej Evropi sprožila nepričakovana odločitev Marcela Bozonnetta, direktorja pariške Comédie Française, da z repertoarja te znamenite institucije sname Handkejevo *Igro vprašanj ali Potovanje v blagovžno deželo*. Potezo, ki so jo mnogi označili kot škandalozno in je sprožila vrsto protestov širom po Evropi, je Bozonnet utemeljil z izjavo, da ne želi igrati drame nekoga, ki je šel v podpiranju režima Slobodana Miloševića tako daleč, da se je udeležil njegovega pogreba v Požarevcu in mu pel hvalnice nad odprtim grobom. V gesti, ki bi jo spričo vsesplošne mlačnosti v odnosu do Handkejevih izzivanj sicer rade volje pozdravila, se skriva vsaj kanček sprenevedanja: kako bi se sicer lahko zgodilo, da postane bizarna pogrebniška točka nenadoma spornejša od stališč, ki so jo navdihnili in ki jih avtor ne skriva že vrsto let? Človek si ne more kaj, da ne bi pomislil na zoprno možnost, da je Handke pariškega direktorja bolj kot s svojimi prepričanji razkuril z nespodobnostjo, ki si jo je privoščil z nastopom v Požarevcu. Bi ga Bozonnet snel z repertoarja tudi v primeru, da bi za umrlim diktatorjem tiho jokal v svoji dnevni sobi in da ga pri tem početju ne bi opazovala vsa svetovna javnost? Dvomim, kajti ko bi Handkejevo delo res tako neločljivo povezoval z njegovimi ideološkimi stališči, do njih pa čutil tolikšno zgroženost, da ga preprosto ne bi želel gledati na svojem repertorju, ga nanj nikoli ne bi uvrstil in pika. Navsezadnje je to njegova povsem legitimna pravica.

Druga mučna plat zgodbe je ta, da je velik del evropskih intelektualcev in umetnikov ob Bozonnetovem ekscesu Handkeju stopil v bran bolj odločno, kot je kdaj koli v preteklosti zmozel nastopiti zoper njegova načela. Kaj je dejstvo, da podpira režim, ki je pomoril na stotine tisočev in razselil na milijone ljudi, v primerjavi s tem, da nekdo načenja njegovo umetniško integriteto! Handkejevi zagovorniki so se, tako v Evropi kot tudi pri nas, zelo odločno sklicevali na zahtevo, da se avtorja kot zasebno (in ideološko opredeljeno) bitje loči od njegovih besedil, slednja pa presoja kot avtonomne stvaritve in vrednoti izključno glede na njihov umetniški potencial. Vse lepo in prav, ko učinek vsega tega cirkusa ne bi bil ravno nasproten: vrednost Handkejevih delnic na sodobnem literarnem in gledališkem trgu je v zadnjem času skokovito narasla zaradi okoliščin, ki z njegovo pisavo nimajo več nobene zveze. Uprizoritve njegovih iger

po evropskih gledaliških hišah so zastonj dobile nemalo dodatne reklame, širša javnost pa jim je začela samoumevno pripisovati vrednost in pomen, ki vsaj nekatere od njih gotovo presega, pa četudi se vsi strinjamo o tem, da je Handke eden najpomembnejših živečih piscev z nemškega govornega območja. Zgodilo se je to, da je Peter Handke v luči nedavne afere postal svojevrstna novodobna utelesitev tragično zaslepljenega junaka z romantičnim pridihom, kar ne bi bilo nič skrb vzbujajočega, če bi šlo zgolj za naivne predstave v glavah neposvečenih množic. Toda tem predstavam se vse bolj neprevidno približuje tudi stroka. "Handke svoje glavo, podobno kot Heinrich Heine, zasleduje pot k 'odkriti resnici'," je recimo o spornem avtorju v utemeljitvi pribila žirija, ki mu je pozneje namenila eno od treh najprestižnejših nemških literarnih nagrad.

Handkejev *Podzemni bluz* je možno brati v povezavi z *Zmerjanjem občinstva*, njegovim prelomnim gledališkim besedilom iz srede šestdesetih let, katerega glavni akter je jezik, predmet obravnave pa dramatika oziroma gledališče. Toda če se zgodnejše besedilo, kot v gledališkem listu slovenske praižvedbe duhovito ugotavlja Špela Virant¹, mestoma zdi kot "prepesnitev učbenika o teoriji drame", saj igraje povzema njena dognanja, obenem pa se odreka oprijemljivim dramskim osebam in kategorijam ter zapoveduje poudarjeno samonanašalno izvedbo, je pri poznejšem besedilu stvar drugačna. Prizore v njem veže dramaturgija postaj s pomenljivimi nazivi, spričo katerih se potovanje s podzemno bere kot metafora življenja; opraviti imamo z dvema dramskima likoma in vrsto epizodistov, ki so sicer skopo, pa vendar dovolj jasno okarakterizirani. Ključna razlika med besediloma je v tem, da *Podzemni bluz* ne tematizira drame in gledališča, temveč protagonista, ki ga vseskozi slika v sovražnem odnosu do obdajajoče okolice ter ga pri tem oborožuje s celo vrsto metaforičnih, simbolnih in mitoloških pomenov. Divji mož kot nosilni junak igre z zmerjanjem ne naslavlja realnega občinstva v avditoriju, torej prostovoljnih udeležencev gledališkega dogodka, temveč ga preusmeri v fiktivne sopotnike, ki pa se vendarle zdijo vzorčni primerki sodobne človeške vrste in so potemtakem prisposoba (tudi) za gledalce v dvorani. Handkejev gnevni Orfej jih/nas imenuje "zdajšnjiki" ter jim/nam pripisuje vse grdote tega sveta, istočasno pa se ozira v mitično preteklost, ko naj bi bili svet in njegovi prebivalci neprimerno lepši, kot

¹ Virant, Špela: "Divji par". V: Gledališki list SNG Drama Ljubljana, sezona 2005/2006. Letnik LXXXV, številka 14. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana, 2006. Str. 31–33.

so dandanes. Niti jasen dramaturški okvir niti impresivna verbalizacija samogovorov, ki se iz Divjega moža usipavajo kot ritmizirane in melodične bluesovske pasaže, ne moreta skriti neprijetnega dejstva, da je besedilo po vsebinski plati izpeljano skromno. Protagonistovo zmerjanje vsega in vsakogar je enosmerno, ozkosrčno in infantilno, sprto z vsakršno, tudi najmanjšo mero kritične introspekcije: celo ko se Divji mož prepozna kot grd, ima to za posledico svoje obdanosti z grdoto drugih ljudi, celo ko mu zmerljivke nazadnje zmeče nazaj v obraz Divja žena, za izvor njegove grdote obvelja obsedenost z lepoto. Njen nastop izzveni kot moral(ič)na zaušnica, ki pa v bistvu ne zamaje njegovih predpostavk: če jih po eni strani obsodi, jih po drugi legitimizira, saj prepozna njihov izvor; tako kot Divjega moža po eni strani verbalno poniža, ga po drugi povzdigne v enakovrednega nasprotnika, saj mu "vrne" z njegovimi lastnimi "sredstvi".

Prvo slovensko uprizoritev te igre bistveno definira njen prostor; seveda ne samo zaradi tega, ker je že sama Handkejeva drama od začetka do konca umeščena v potujoči vagon podzemne železnice, temveč bolj zaradi načina, na katerega ga scenograf Branko Hojnik vzpostavi v odnosu do prizorišča besedila. Hojnikov vagon je zasidran v boljšečo črnino, ki jo poleg ogoljenih gledaliških zidov pričara elegantna "črna" kostumografija Belinde Škarica. Njegovo notranjost poleg imen postaj na zaslonu v ozadju prizorišča označujejo živo rumeni potniški sedeži, drogovi in oprijemala, ki pa niso vpeti v tla odra, temveč so priročni ali pomični, pričvrščeni kvečjemu na stojala, ki jih igralci prenašajo s sabo in na prizorišču z njimi zarisujejo razgibano dinamiko mizanscenskih kompozicij. To izvrstno scenografijo asociativno razpira shrljiv detalj: drogovi z oprijemali so s strani videti kot vislice, stojala z zevajočimi zankami, ki potovanje po drobu podzemlja zlohotno okužijo z bližino smrti. Hojnikova scenografija po eni strani učinkuje kot pomensko kompleksna in zaokrožena celota, ki tako na dobesedni kot na simbolni ravni sugestivno vzpostavlja prizorišče Handkejevega podzemnega popotovanja, po drugi pa svojo presežno kvaliteto dosega z razgradljivostjo, mobilnostjo in variabilnostjo te celote. Nekaj podobnega velja tudi za Lorencijevo obravnavo jezika, ki je v uprizoritvi razvidno podvržen razgradnji ter zavezan uprizarjanju razlike med črko in gesto, zvenom in pomenom, zapisano besedo in njeno interpretativno okuženo artikulacijo. Handkejevo besedilo sicer uprizarja zlagoma, od postaje do postaje, z občutkom za notranji ritem in psihološko dinamiko posameznih prizorov, brez radikalnih dramaturških rezov in na videz zvesto besedilu. Vendar pozoren pogled razkrije, da se od njega tudi odmika: na formalni ravni recimo tako, da didaskalije vpleta v tok glavnega besedila in jih režira

“mimo” vsebine njihovih napotkov ali pa da pozornost z vsebine protagonista govornih plošč nazorno preusmerja na osamosvojeno materializirano plat njihove konkretne ubeseditve. Značilen je odmik na prehodu iz 18. v 19. prizor, preden vagon obmiruje in iz njega izstopijo vsi, razen Divjega moža: pozornost je v tem napetem prizoru osredotočena na Janeza Škofa, vendar ne na vsebino njegovega govora, čez katero režiser suvereno zapelje z glasbo Branka Rožmana, temveč na golo in fizično gmoto njihovega zvena ter na igralčevo razdivjano mimično in gestično govorico.

Tovrstno ukvarjanje z jezikom se na odru ne uveljavlja kot samozadostna formalistična igrice, temveč je dramaturško utemeljeno s konceptom, ki ga osmišlja tudi na vsebinski ravni. Kot je razvidno iz razčlenbe Nebojše Popa Tasića, uprizoritev vzpostavi jezik kot temelj človeškega sveta, ki pa ga s primerom protagonista in njegovih verbalnih rafalov jasno pokaže v njegovem negativu. “Divji mož je potemtakem stvarnik, čigar Beseda je izgubila moč stvarjenja,” piše Nebojša Pop Tasić. “Ustvarjeno se je ločilo od Stvarnika, se osamosvojilo. Besede so izgubile svojo enkratnost, realnost je začela odtekati iz njih, namesto nje pa se je vanje naselila le – odsotnost.”² Mitična preteklost, v katero se ozira Divji mož, se kaže kot prispodoba za izgubljeni čas, ko je moč besede še stala med biti in ne-biti ter je bilo z njo še možno ustvariti ali izničiti svet. Vse to v uprizoritvi odmeva iz nastopa Janeza Škofa, ki v vlogi Divjega moža kaže vrhunsko kondicijo. Že od uvodnega prizora, v katerem o svojem gnusu nad človeštvom še govori v zmehčani, resnobni, vase pogreznjeni obliki, je razvidno, da ne bo privolil ne v poenostavljanje ne v idealiziranje poraženega junaka, ki ga nato mojstrsko odstira skozi različno doziranje izbruhe nerazumevanja in nasilja ter razgalja zdaj v samopomilovalnih klovnovskih eskapadah zdaj v objestnih in pretečnih ekshibicijah potencialnega (samo)morilca. Četudi precizno namerjeni letijo proti svojemu cilju z ubijalsko močjo, verbalni izstrelki Divjega moža ne bodo izničili ničesar: besede in stavki se pogrezajo vase, razpadajo na svoje sestavne dele, odbijajo se od sten ter frčijo nazaj kot bumerangi. Besede se zoper Divjega moža ne obrnejo šele v zaključnem prizoru z Divjo ženo, temveč ga izdajajo in zapuščajo malone ves čas. Nejevera in dvom, pomešana s sočutjem in pomilovanjem, ki se ne pustita zbegati ali spraviti iz ravnotežja, temveč ga z molkom samo še dodatno premagujeta, sta vpisana v sleherni odziv njegovih naključnih sopotnikov. Na tej točki pa se nazadnje pokaže tudi poglobljena pomanjkljivost Lorencijeve sicer

² Pop Tasić, Nebojša: “Beseda o besedi”. V: Gledališki list SNG Drama Ljubljana, sezona 2005/2006. Letnik LXXXV, številka 14. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana, 2006. Str. 8–11.

markantne uprizoritve, ki bi lastna prizadevanja morala kronati z veliko odločnejšimi dramaturškimi črtami: že finale z Divjo ženo, ki ga v sicer čisti in obvladani interpretaciji spelje Petra Govc, deluje kot tautologija, saj je njegovo sporočilo predhodno že razločno vpisano v široki nasmeh Štefke Drolc ali v podaljšane, s senco porogljivosti prepojene poglede Nine Valič: "Podzemni bluz je popolno nasprotje svojih referenc. To je Oda žalosti. To je zgodba o Don Juanu, ki sovraži ženske. O Jezusu, ki sovraži ljudi."³

V času pred oddajo tega zapisa se afera Handke stopnjuje. Kot poročajo časopisi, se je zoper škandalozno odločitev žirije, ki je temu spornemu pisatelju namenila 50.000 evrov vredno nagrado mesta Düsseldorf, glasno opredelil nemški medijski prostor. Nagrada, ki nosi ime po judovskem pesniku Heinrichu Heineju, ne more iti v roke nekoga, ki se mu je pred kamerami beograjske televizije na vrhuncu vojnega konflikta na območju nekdanje Jugoslavije "zareklo", da so Srbi še veliko večje žrtve kot Judje. Še posebej zaradi tega, ker ta nagrada ne pomeni samo literarnega priznanja, temveč jo svet deželnega glavnega mesta Düsseldorf namenja predvsem uglednim "osebnostim, ki s svojim ustvarjanjem v smislu temeljnih človekovih pravic, za katere se je zavzemal Heinrich Heine, spodbujajo nacionalni in politični napredek, ki služi razumevanju med narodi, ali pa širijo spoznanje o medsebojni pripadnosti vseh ljudi".⁴ Zaradi tega razloga je utemeljitev düsseldorfske žirije, ki je opozorila nase z osupljivo bizarnostjo svoje argumentacije, tako nevzdržna. Zaradi tega razloga se bo o odločitvi žirije pozneje izrekal tudi düsseldorfski mestni svet, katerega predstavniki so se med seboj že precej zedinili, da za nagrado ne bodo prispevali predvidene vsote. Handke ni tragično zaslepljeni junak z romantičnim pridihom, ampak banalen literarni sekundant Miloševićeve soldateske. Ko na srhljivo nespodoben način jemlje v bran srbski narod, popolnoma spregleda dejstvo, da so bili tudi Srbi žrtve blodnega režima, ki ga tako povzdiguje. Žalostno je, da bodo z odtegnitvijo finančnega dela nagrade to potrdili šele düsseldorfski politiki. Na kaj so mislili predstavniki stroke?

V senci vseh teh dogajanj, ki so uprizoritev *Podzemnega bluza* v Mali Drami pospremila z medijsko vročico in ji priskrbela čar dodatne reklame, bi bilo seveda naivno pričakovati, da bo direktor ljubljanske Drame Janez

³ Ibid.

⁴ Povzeto po članku: "Slepa resnica. Nagrada mesta Düsseldorf Petru Handkeju". Prevod Anamarija Urbanija. V: Sobotna priloga Dela, 3. junija 2006.

Pipan ravnal kot njegov pariški kolega. Tako kot je besedilo na svoj repertoar uvrstil, ga je na njem tudi obdržal, se je pa obenem vendarle vzdržal tega, da bi na premiero povabil kontroverznega Petra Handkeja, ki je v Drami že leta 1996 jasno izrazil svoja stališča, od katerih ni ne prej ne pozneje nikoli odstopil. Pač v duhu razlikovanja med avtorjem in umetnino, na katerega se sklicuje še od časov pred izbruhom aktualne afere. Kot ravnatelj osrednje slovenske gledališke nacionalke ima vso pravico, da zagovarja lastne repertoarne poteze, pa četudi se ob tem primeru pravzaprav zdi, da je Janez Škof za uprizoritev *Podzemnega bluza* boljši argument kot Peter Handke. Spricho nastalih okoliščin je treba na to izrecno opozoriti. Zaradi tega, ker sloves o veličini Handkejevih besedil še naprej narašča z enako samoumevno hitrostjo kot odmeva sporna figura njihovega avtorja: odločitev düsseldorfske žirije simptomatično dokazuje, da se je med obema vzpostavila nevarno samodejna povezava, ki dramatik in gledališču ne more biti v korist. *Podzemni bluz* je zgolj povprečno, v določenih pogledih izrazito (pre)tanko modernistično besedilo, ob katerem se mora vsakokratna uprizoritvena ekipa pravzaprav potruditi, da na odru iz njega ne bi zavelo po sovražni drži njegovega pisca. Šele avtorski prispevki snovalcev njegove prve slovenske izvedbe, zlasti interpreta nosilne vloge, so na njegovi podlagi ustvarili uprizoritev, za katero lahko mirno zapišem, da je vredna ogleda.

31. maj *Produkt*

Mark Ravenhill je v gledališču Royal Court debitiral natanko štirideset let za Georgeom Osbornom: njegov dramski prvenec *Shopping and Fucking*, s katerim je nekako tako kot njegov slavnj predhodnik učvrstil prihod nove senzibilnosti na angleške odre, je oktobra 1996 doživel svoj odmevni gledališki krst v režiji Maxa Stafforda-Clarka.⁵ Ravenhilla bi sicer težko postavili na čelo falange novih britanskih dramatikov, ki se je v devetdesetih letih prebila v ospredje novega trenda: že pred njim so na londonskih odrih debitirali na primer Philip Ridley, Phyllis Nagy, Anthony Neilson in Sarah Kane. Premiere njegovega prvenca ni pospremil noben škandal, ki bi bil primerljiv s tistim ob premieri *Razdejanih* pokojne Sarah Kane, pa tudi noben kritiški zapis, ki bi ga moral pred mlačnostjo

⁵ Ker so matično zgradbo gledališča Royal Court v tem času zaprli zaradi obnove, je bila igra *Shopping and Fucking* krstno uprizorjena na njegovem začasnem prizorišču v prostorih gledališča The Ambassadors.

drugih zagovarjati tako silovito, kot je Kenneth Tynan zagovarjal Georgea Osborna. Čas je bil preprosto zrel za dramo, ki je mlado generacijo zajela v skupinski portret štirih dramskih oseb: te se cele dneve bašejo z ekstazijem in obroki zmrznjene hrane, razmerja razumejo kot transakcije, prepuščene same sebi si morajo sredi neprijaznega sveta šele izbojevati svoj prostor in iznajti lastne vrednote. Četudi je pozneje napisal še vrsto dram, v katerih se je oddaljil od tematskih izhodišč svojega prvenca, Ravenhilla še vedno spremlja slava te uspešne igre. Potem ko smo na naših odrih doživeli uprizoritvi *Shopping and Fucking* in *Nekaj eksplcitnih fotk*⁶, je Slovenijo letos obiskal tudi osebno. Podobno kot pred tremi leti Anthonyja Neilsona so ga v Ljubljano povabili organizatorji mednarodnega festivala sodobnih odrskih umetnosti Exodos: v Koso-velovi dvorani Cankarjevega doma se je pred gledalci predstavil v dvojni vlogi dramatika in izvajalca svoje nove monodrame *Produkt*.

Besedica v naslovu Ravenhillove monodrame ironično povzema izraz, s katerim v osrčju hollywoodske filmske mašinerije označujejo svoje celuloidne izdelke, katerih izhodiščni smoter že dolgo ni usmerjen v doseganje umetniških presežkov, temveč v naskakovanje vrtoglavih blagajniških števil. Čeprav je *Produkt* monodrama, ga uprizorita dva igralca: v ljubljanski izvedbi je ob Marku Ravenhillu v vlogi filmskega Producenta nastopila tudi Nataša Matjašec v nemi vlogi Igralke, ki od začetka do konca dogajanja trpežno prenaša razvneti monolog svojega soigralca. Producent po eni strani povzema zgodbo potencialne filmske uspešnice, v kateri naj bi Igralka upodobila nosilno žensko junakinjo, po drugi pa njen okvir ves čas rahlja in spodmika z nanosi na hollywoodsko stvarnost. Slednji seveda učinkujejo potujitveno samo znotraj fikcijskega okvira dramske zgodbe, dejansko pa roba uprizorjenega sveta ne prebijejo niti za trenutek in si tega niti ne prizadevajo. Medtem ko Producent ognjevitost predstavlja Igralki zgodbo njegove filmske protagonistke Amy, ki se na letalu po spletu naključij zaljubi v vojščaka al Kajde, čeprav je njen soprog Troy umrl pod ruševinami enega od newyorških dvojčkov, ta banalni filmski zaplet prekinja in dopisuje z raznovrstnimi komentarji, ki ji poskušajo predočiti praktične vidike njegove filmske upodobitve. Ko ji zaigrano patetično predoča silno slo, ki jo Amy občuti do eksotičnega Mohameda, ji vmes na primer zagotavlja, da bo v slečenih prizorih imela na voljo dvojnico; ko ji predstavlja domnevno najbolj udarne in

⁶ Prvo slovensko uprizoritev drame *Shopping and Fucking* je v sezoni 2000/2001 v Drami SNG Maribor v prevodu Irene Duša režiral Matjaž Latin; *Nekaj eksplcitnih fotk* pa je na odru PG Kranj v sezoni 2003/2004 v skupinskem prevodu Jane Okoren, Maje Cimprič, Sanje Hrvačanin in Lare Dodig režiral Eduard Miler.

pretresljive prizore iz svoje potencialne filmske uspešnice, jo sproti med drugim opozarja na položaje kamer in menjave luči, celo na glasbeno podlago, ki jo v vlogi izvajalca med nastopom duhovito ilustrira z ekstatično privzdignjenim popevanjem ustrezno oslajenih limonadnih refrenov.

V vsebinskem pogledu Ravenhillov *Produkt* oživi kot lucidna satira na Hollywood, ki pa se ne ustavlja zgolj pri smešenju ambicioznih producentov in anemičnih igralk, temveč si razmeroma uspešno prizadeva seči dlje. Narcisoidni in gostobesedni manevri Producenta si v Ravenhillovi interpretaciji navzven prizadevajo hliniti kot po kakem novodobnem priročniku ukrojeno samozavest, navznoter pa se nevrotično lomijo pod bremenom hude negotovosti in mestoma dobivajo celo psihotične poteze. Prek norčevanja iz Hollywooda vse bolj razvidno napotujejo na kritiko zahodne družbe nasploh: prikažejo njeno obsesijo z bleščečimi izdelki filmske industrije, ki nastajajo z namenom, da nasitijo njeno potrebo po poenostavljanju; razgalijo jo v akutni paranoji pred nevarnostmi vseh vrst, s katerimi politični vodniki svoje črede ob asistenci medijev držijo v strahu in pitajo na slehernem koraku; prikažejo jo v nezmožnosti, da naveže pristen stik s svetom, ki sega onkraj meja njenega lastnega, in da dojame ali pa vsaj sprejme kakršno koli drugačnost. Ravenhill je pravi mojster v izbiri tem, ki uspejo sodobnost razprostrti v luči njenih naj-aktualnejših problemov: njegova tematizacija terorizma je navzven sicer izrazito igriva, podkrepljena z iskrivimi besednimi igrami in okretnimi žanrskimi obrati, toda istočasno seveda ni tako naivna, da v melodramatično romanco nasilno spojenih svetov ne bi nazorno puščala na dveh nasprotnih bregovih. V pogledu izvedbe je avtor, ki si je na začetku kariere menda želel postati igralec, nato pa se je temu odrekel, češ da "to bolje od njega počnejo drugi", več kot spodoben interpret svojega lastnega pisanja; uprizoritev *Produkta* v režiji Lucy Morrison (gledališče Paines Plough) pa dovolj značilen komoren izdelek tiste veje angleškega gledališča, ki se na odru v prvi vrsti osredotoča na izbrano dramsko besedilo.

Doživetje zase je bil vsekakor tudi pogovor z Markom Ravenhillom, ki ga je nemudoma po predstavi tako rekoč na njeni scenografiji vodil gledališki kritik Primož Jesenko. Malo zaradi nabora vprašanj, ki so drezala zlasti v Ravenhillove začetke sredi devetdesetih let, malo zaradi pregovornega zarotništva, ki ga angleški avtorji namesto z moderatorji svojih javnih nastopov kdove zakaj tako radi vzpostavljajo z občinstvom v dvorani; malo zaradi dejstva, da smo bili vsi skupaj še pod vtisom pravkar končane predstave, pogovor najprej ni stekel. Sicer karizmatični, po nastopu sodeč tudi sproščeni in dobro razpoloženi Mark Ravenhill

preprosto ni bil navdušen nad tem, da bi se oziral v čas svojega odrskega debija ter z njim povezanih škandalov. "Seveda sem zaradi *Shopping and Fucking* doživljal tudi napade," je izjavil, "ampak takole na splošno lahko rečem, da so me kar lepo sprejeli. Če odzive kritikov primerjam s tistimi, ki jih je bila leto dni pred mano deležna Sarah Kane, se nimam kaj pritoževati. Do takrat so večinoma uvideli svojo zmoto in se začeli vesti manj napadalno." Vidno oživel je šele ob vprašanjih, ki so neposredno zadevala pravkar končano predstavo. Kot nam je pojasnil, je *Produkt* napisal v želji, da bi ustvaril čim bolj nezahteven gledališki projekt, v katerem bi lahko sam tudi nastopil. V njem si nikakor ni prizadeval podati svojega stališča do terorizma, temveč je želel tematizirati nesposobnost in nepripravljenost sodobne zahodne družbe, da se z njim odgovorno sooči. Njegova igra ne pove ničesar o muslimanih, veliko pa o naši percepciji njihove kulture in religije: ta je pogosto pomanjkljiva in obremenjena, zato govori bolj o nas kakor o čemer koli drugem.

* * *

"Ti ... ti ... ti monolog ti," je poslednja oznaka, s katero Divja žena ob koncu *Podzemnega bluza* ozmerja Divjega moža. Izrekli bi jo lahko tudi Alison ali Igralka, v enaki meri bi se prilegala Jimmyju Porterju ali brezimnemu hollywoodskemu Producentu. Četudi je to več kot očitno, mi dolgo ne pride na misel, da imajo vse tri drame oziroma uprizoritve skupni imenovalc: njihovi cepetajoči protagonisti se z maratonskimi monološkimi eskapadami, ki ne pustijo do besede nikogar drugega, zaganjajo v zid nepredirnega molka. Razburjajo in izčrpavajo se pred tem zagonetnim zidom, ki jih navdaja z nelagodjem in sovražnostjo, saj na videz razveljavlja ali vsaj omalovažuje njihov očitni napor. Prepad med izčrpanim govorom in nepredirnim molkom je najbrž najgloblji od vseh, ki ločujejo osebe v teh treh zgodbah. Kajti gosta tišina pove več od upehanih besed, pa ji skoraj ne znamo prisluhniti.