



MATEJA KOLEŽNIK

Petra Pogorevc z Matejo Kolečnik

POGOREVC: Sliši se neverjetno, ampak je res: četudi si kot režiserka že dolga leta močno prisotna v slovenskem gledališkem prostoru, se vse do letošnje sezone še nisi spopadla z režijo klasičnega dramskega besedila. Kako in zakaj si se odločila, da na veliki oder SNG Drama Ljubljana letos postaviš Molièrovo znamenito *Šolo za žene*?

KOLEŽNIK: To režijo sem na povabilo Janeza Pipana sprejela tudi zato, ker se mi je v nekem trenutku zazdelo, da se bom prej ali slej morala spopasti s klasiko. Seveda se uprizarjanje sodobne dramatike bistveno razlikuje od uprizarjanja klasičnih tekstov, ki jih je vselej treba redefinirati v prostoru in času. Zdaj se ukvarjam s problemi, s kakršnimi se mi doslej ni bilo treba: s tem, v kolikšni meri je besedilo še živo, nenehno razmišljam, ali ga je treba sodobiti le na ravni vsebine ali tudi inscenacije, iščem pravo razmerje med obojim ... Kar se tiče uvodnega impulza, glede na katerega se kot režiserka sploh lotim določenega besedila, verjetno ne obstaja kakšna bistvena razlika med klasično in sodobno dramatiko. Če mi dilema, ki jo besedilo načenja, ne 'zazveni', je zame čisto vseeno, ali je bilo napisano včeraj ali pred tristo leti. Spomnim se, kako se mi je kot študentki Akademije zdelo rahlo trapasto, ko nam je profesor Jamnik svetoval, naj ne gremo nikoli uprizarjat besedila, ki ga ne razumemo. Kako naj bi ga ne razumela, sem si mislila, besedilo pa ja razumeš! Toda imel je prav: če ti besedilo na intimni ravni ne zavibrira, se ga je res nesmiselno lotiti. To seveda ne pomeni, da moraš imeti identičen problem kot

njegov protagonist, toda ta problem mora obstajati nekje v tvojem zornem polju. Niti preblizu niti predaleč. Šele ko je temu prvemu imperativu zadoščeno, ko torej do besedila in njegove dileme vzpostavim odnos, se lotim nadaljnjih vprašanj, običajno povezanih z diktati, ki jih gledališču določata prostor in čas. Gledališče je obema zavezano, tako da mora prava dilema v pravem trenutku 'pasti' na pravo mesto.

POGOREVC: Doslej si skoraj brez izjeme režirala prve slovenske uprizoritve. Kaj občutiš kot večje breme: prvo interpretacijo nove uspešnice ali novo interpretacijo vsem znanega dela? Če vprašam drugače, te je bolj strah Mc Donagha ali Molièra?

KOLEŽNIK: Verjetno vsi, vključno s teboj, stokrat bolj prežijo na to, kako boš uprizoril Molièra, že zato, ker ga je v preteklosti uprizorilo toliko drugih režiserjev. Seveda me je zdaj stokrat bolj strah, kot me je bilo, ko sem se lotevala tekstov, ki jih na odru pred tem niti sama še nisem videla. Klasični teksti nosijo s seboj težo predhodnih interpretacij, zato za režiserja predstavljajo večje breme. Navsezadnje so vsi, ki sedijo v dvorani, že kaj slišali o *Šoli za žene*, jo morda prebrali ali celo videli na odru. To seveda pomeni, da tvoje delo lažje primerjajo z delom koga drugega. Če se na oglas za prosto delovno mesto javi en sam kandidat, je to zanj vedno neprimerno lažje, kot če se pojavita še dva ali trije.

POGOREVC: Obenem pa je res, da ti pri režijah klasike vsaj avtorji ne gledajo pod prste, česar za sodobne dramatike ni mogoče predvideti. Premiere tvojih uprizoritev je doslej obiskalo kar nekaj uspešnih avtorjev; kakšne so bile tvoje izkušnje z njimi?

KOLEŽNIK: Vsi so bili lepo vzgojeni in so predstave pohvalili (smeh) ... Pravzaprav je to, da pride avtor pogledat uprizoritev svoje drame, danes že del piarovskega cirkusa. Ni se mi še zgodilo, da bi se kdo izmed dramatikov na premieri vznemiril, razburil, izgubil nadzor nad seboj ali predstavo neusmiljeno raztrgal ... V bistvu ne vem, ali je tako zato, ker znajo dobro igrati svojo vlogo, ali pa mogoče zato, ker pri režiranju besedilo spoštujem. Ne poskušam ga 'masakrirati', ampak mu lezem pod kožo, trudim se ga razumeti in postaviti na oder po svojih najboljših močeh. Zame je bilo pri vsem skupaj verjetno najbolj vznemirljivo to, da sem o svoji poetiki največ izvedela prav od avtorjev. David Harrower (*Noži v kurah*) in Mogens Rukov (*Praznovanje*) sta v neformalnem pogovoru o moji uprizoritvi njunega dela definirala razliko med menoj in ostalimi režiserji in mi tako predočila mojo lastno specifiko. Ker praviloma nisem poznala nobene uprizoritve besedil, ki sem jih pri nas kot prva postavila na oder, dolgo sploh nisem imela predstave o tem, da je katerega od njih mogoče prebrati in uprizoriti bistveno drugače, kot sem ga jaz.

POGOREVC: Devetdeseta so prinesla pravi veliki pok nove britanske dramatike, ki je kmalu zasedla odre po vsej Evropi. Sama si nadvse uspešno režirala zlasti irsko in škotsko dramatiko. Odmevno si uprizorila *Nože v kurah* Davida Harrowerja (SNG Mala Drama Ljubljana, 2001) in dve drami Martina Mc Donagha, *Lepotno kraljico Leenana* (SNG Mala Drama, 1999) ter *Kripla z Inishmaana* (MGL, 2001).

KOLEŽNIK: Mc Donaghove drame imam rada, nosila sem jih po gledališčih že leta pred tem, ko sem naposled dobila zeleno luč za to, da jih postavim na oder. Mislim, da smo ga nekako hkrati odkrili in se zanj navdušili Jaša Jamnik, Jakob Jaša Kenda in jaz. Razlog za to, da sem ga tako globoko vzljubila, je absolutno ta, da me svet, ki ga popisuje, spominja na moj rojstni kraj, Metliko. Sploh ne morem opisati, kako neznansko toplo mi je bilo pri srcu, ko sem izvedela za pogovor dveh Metličanov, v katerem je eden drugemu svetoval, naj gre gledat *Kripla*, z besedami: "Hodi gledat to predstavo, zákej je Metlika na odru!" Tega ne znam do konca opredeliti, ampak globoko v sebi nagonsko razumem vse, o čemer govorijo ti teksti. Recimo repliko, ki se pri Mc Donaghu pogosto pojavlja: "Tako pač je!" Čeprav delujejo njegove drame na prvi pogled zelo lokalno in neločljivo zvezano z Irsko, sem prepričana, da Mc Donagh govori o zelo univerzalnih stvareh. V tem smislu ni Irec, v bistvu je napisal nekaj, kar bi mirno lahko napisal tudi nekdo pri nas. Kajti tudi mi nismo ravno urbana dežela. Konec koncev lahko pri nas pet kmetov zablokira glavno cesto za cel dan, medtem ko pet tisoč stavkajočih tovarniških delavcev pred parlamentom ne bo doseglo ničesar. Ruralna dežela smo, pa kaj! Obstaja generacija, za katero bi že lahko rekli, da je urbana, vendar ima starše ali vsaj stare starše s kmetov. Po krompir še vedno hodimo k mami ali babici. Saj ne, da mi niso pri srcu besedila, ki so postavljena v urbano okolje, zelo všeč mi je na primer ameriški dramatik Howard Korder, toda ko sem njegove drame ponujala naokrog, so mi vsi rekli nekaj, s čimer sem se morala strinjati: odtujenosti vlemesta pri nas ne poznamo, glede na tematiko bi pri občinstvu absolutno 'padel mimo'.

POGOREVC: Ali se tudi zato doslej nisi lotila 'trde linije' nove evropske dramatike, denimo besedil Marka Ravenhilla, Sarah Kane, Ende Walsha in drugih, ki so kljub medsebojnim razlikam privzeli oznako dramatike krvi in sperme, teatra 'na gobec'?

KOLEŽNIK: Teh dram ne razumem. Sem človek, ki na oder ne zna postavljati nasilja ali spolnosti. Pri večini teh besedil me moti tudi zatekanje k principom naturalizma, ki ga ne maram. Drastičnih prizorov, ki jih vsebujejo mnoga modna besedila, ne znam prevajati v odrski jezik, v njihovem okviru ne bi mogla nikoli dobro zrežirati ne seksa, ne pretepa, ne umiranja. Pri teh prizorih ne moreš doseči skrajnega roba, naturalistična simulacija tega roba pa me ne zanima. Prebrala sem veliko sodobnih besedil in zelo težko bi rekla, da me je

pritegnila njihova tematika. Če povem po resnici, mislim celo, da se bo v prihodnosti obdržalo zelo malo besedil, ki so zdaj razvpita in modna. Vedno me je bolj zanimalo to, kako inteligentno so sodobna besedila napisana. Všeč so mi tista, ki imajo ne samo večše razpisane like, temveč tudi spretno zastavljeno razmerje med tistim, kar ti liki *skrivajo* in kar *kažejo*. To se mi je vedno zdela ena najbolj vznemirljivih stvari v odnosih, pa ne le na odru, ampak tudi v življenju. Kaj se skriva za tistim, kar nekdo v nekem trenutku pokaže? Kaj se razkriva s tem, ko nekaj namenoma skrije? Od raznih vročih tem, ki se jih lotevajo danes najbolj modna besedila, je v mojih režijah prisotna zlasti tema incesta. To najbrž ni naključje, saj je razmerje kazanja in skrivanja v dramah na to temo vselej jasno izraženo.

POGOREVC: Meni so se v tvojih predstavah vedno zdele zelo zanimive razpoke, ki sredi realistično pogojene in dozdevno neovrgljive zunanje resničnosti vzpostavijo še raven notranje resničnosti likov. Značilen primer je intimna kalvarija zlorabljanega Christiana, ki v *Praznovanju* (SNG Drama Ljubljana, 2001) podoživlja travmatični odnos z očetom ravno v nizanju časovno, prostorsko, mentalno premeščenih razpok.



KOLEŽNIK: V glavnem na besedila 'padem' po dveh poteh. Ali se mi zazdi, da natančno razumem, kako nastopajoči nekaj počnejo, ali pa začutim atmosfero in ritem besedila. Oboje še vedno absolutno vezano predvsem na igralca. Sem režiser, ki pri svojem delu izhaja iz igralca. Ko besedilo preberem, me najprej zagrabi razmerje kazanja in skrivanja, to pa potem odloča o tem, do katere mere me intrigirajo dramski liki. Tu ne gre toliko za njihove zgodbe, kot za to, kako so te v besedilu izpisane. Kajti to je tisto, kar na odru omogoči tako razpoko, ustvari situacijo, v kateri lahko skozi droben detajl pokažeš, da ni res nič od tistega, kar je nekdo govoril. Mora se mi zazdeti, da drama nosi v sebi ta potencial. V zadnjem času se trudim, da ne bi v tolikšni meri izhajala iz igralca, da bi se uprizoritev lotevala širše, toda, kot sem že večkrat rekla, besedila zaenkrat še ne znam videti na odru, če ne razumem njegovih likov. Zato je zame važno tudi, da že ob branju besedila 'vidim', kateri igralci jih bodo igrali. Včasih precej pretiravam, tako da imamo na vajah drug z drugim tudi težave, *nehote jih silim, da bi svoj lik razumeli in ga doživljali tako kot jaz. Poskušam se odvaditi tega, da preveč stvari določam vnaprej in da zlasti pri delu z igralci preredko dovolim, da bi se kaka ideja porodila šele na vajah.*

POGOREVC: *Gospa z morja*, ki si jo po predlogi Susan Sontag letos uprizorila na velikem odru MGL, še bolj eksplicitno gradi na prepletanju več ravni resničnosti.

KOLEŽNIK: V zadnjem času me gledališče vedno bolj zanima kot medij. Če navežem na vse, kar sem doslej že govorila, se torej ne ukvarjam več samo z vprašanjem, *kaj* je tisto, kar nekdo na odru skriva oziroma kaže, temveč tudi s problemom, *kako* lahko to naredi. Zanima me, kako na odru kadrirati prizore; kako 'urezati' nekaj, kar ni res, a bi mogoče lahko bilo, ker v človekovi glavi velja za resnično. Kako zavrteti nazaj prizor, ki se je pravzaprav zgodil prej? Kako dogodke na odru premeščati, preobračati, pervertirati v nedogled ... in kaj je mogoče doseči s temi principi, ki so v bistvu filmski. Vsega tega zaenkrat še ne morem in ne znam postaviti v svoj dramaturški sistem, zaradi česar se kar pogosto počutim nekoliko izgubljeno. Ne vem, kam vse to pelje: se bom prestrašila same sebe in te zamisli zavrgla ali jih bom razvila in jim pustila, da zaznamujejo mojo poetiko? Doslej je zame nekako veljalo, da sem kolikor toliko pametna in natančna režiserka, ki je sposobna poiskati in preveriti ključna vprašanja znotraj danega sistema, zdaj pa naenkrat silim ven iz tega okvira. Kot v tisti logični uganki, v kateri so v treh vrstah razvrščene po tri pike, ki jih je treba povezati s štirimi neprekinjenimi črtami. Da bi ti to lahko uspelo, moraš izstopiti iz kvadrata, jaz pa se, če navežem na gledališče, zadnje čase počutim, kot da ne znam ven. Znotraj kvadrata bi znala najti vse možne rešitve, ko pa je treba izstopiti iz njega, se lovim. Doslej sem se stvari lotevala s stališča likov ter se na vajah ukvarjala predvsem z načinom igre. *Za Gospo z morja* nisem našla optimalnega načina dela. Nekatere prizore sem režirala še

po svojih dosedanjih principih; če že ne postavljal, sem jih zagotovo vsaj členila na realističen način. Istočasno pa sem si začela izmišljati tudi razne mizanscenske postavitve, ki s tovrstnimi psihologizmi in realizmom niso imele nobene prave zveze več.

POGOREVC: Odkod pa se je pojavila potreba, da stopiš ven iz tega polja oziroma kvadrata? Si razmišljala o tem, zakaj in kako si trčila ob probleme, ki se tičejo same narave gledališča, ob vprašanja, o čem naj sploh govori in koga naj naslavlja? Pristopa, ki ju omenjaš, sta v luči teh problemov tako rekoč diametralno nasprotna.

KOLEŽNIK: Vse to me je začelo zanimati ob branju moderne dramatike, zlasti Yasmine Reza in Tonyja Kushnerja. Njuni teksti uporabljajo zelo inovativne dramaturške principe, ki zahtevajo drugačen tip postavitve. Odpirajo nova vprašanja, denimo kako postaviti na oder besedilo, ki je napisano tako, da trije liki govorijo istočasno in ne drug za drugim, ali pa tako, da nekdo govori, tačas ko si kdo drug o tem misli nekaj svojega, ali pa tako, da je tisti, ki nekaj govori ali izreka, hkrati potopljen še v svojo notranjo zgodbo? Ko sem brala Yasmino Reza, sem veliko razmišljala o tem, postala sem bolj pozorna na podobne primere, pa ne le ob branju dram, temveč tudi ob gledanju filmov in videospotov, denimo tistega od Kylie Minogue, v katerem pevka hodi po ulici, obdana z lastnimi kloni. Preden sem se pričela pobliže ukvarjati s sodobno dramatik, so se mi zdela ta vprašanja, ki se v bistvu tičejo forme, nekako odvečna, bila sem prepričana, da je povsem dovolj, če je lik močan in odpira dilemo, ki me zanima. Da je zame dovolj velik izziv delati z igralcem na njegovem liku tako dolgo, da ga bo razumel, občutil in v danem trenutku interpretiral. Na Akademijo nisem prišla z izdelano poetiko, kot študentka režije za razliko od številnih kolegov nisem poznala svojega *kako*. Dolgo sem se počutila kot kmet, ki je nekam zašel. Mogoče zato, ker sem prišla na šolo v času, ko so pred mano tam študirali fantje, ki so imeli izdelane močne poetike in jih imajo še vedno, recimo Bojan Jablanovec, ki ga že od nekdaj neznansko cenim. Jaz sem bila le nekdo, ki je v prvi gimnaziji prišel iz Metlike v Dramo, se usedel v tretjo vrsto ter 'padel na rit' pred *Glembajevimi*. Na nek način sem bila in sem še vedno zares fascinirana z igralcem. Ne vem, če sem kdaj videla predstavo, ki se mi je zdela dobra, pa bi v njej slabo igrali, videla pa sem veliko predstav, ki niso bile nezmotljivo zrežirane, vendar so jih igralci vlekli naprej. Režijsko še tako dobro postavljena predstava z igralci, ki se v njej ne počutijo dobro, me bo le stežka prepričala.

POGOREVC: Leta 1996 si opozorila nase z uprizoritvijo besedila Edwarda Albeeja *Tri visoke ženske* v MGL, torej besedilo, ki s tremi dramskimi liki naslika eno samo žensko. Je bila zate osebno že to prelomna uprizoritev, glede na to, da si se tu prvič lotila besedila, ki je napisano na izrazito inovativen način, ki že terja nove pristope?

KOLEŽNIK: Najbolj ključna stvar, ki jo moram povedati, je ta, da sem imela tedaj srečo tako z besedilom kot s celotno ekipo. Brez igralk, ki so igrale to eno samo visoko žensko v njenih različnih življenjskih obdobjih, te uprizoritve sploh ne bi moglo biti. Ko gledam nazaj, se mi zdi, da mi kot režiserki tedaj v bistvu ni bilo treba dosti narediti: besedilo je napisano tako spretno, da v razmerju ena proti ena že vsebuje vse, kar je nato treba le še uprizoriti, treba je le natančno postaviti črke na oder. Nimam občutka, da sem si izmislila kar koli svojega, razen morda zadnje slike, v kateri se vse tri ženske zlijejo v eno. Veliko več sem 'izumljala' pri uprizoritvi besedila *Kako sem se naučila voziti* (PG Kranj, 2000) ameriške dramatičarke Paule Vogel. To uprizoritev imam za svoj osebni režiserski korak naprej in sem nanjo v tem smislu zelo ponosna. Tam prvič nisem nizala prizorov, ampak sem postavila vse igralce na oder, jih pustila na prizorišču od začetka do konca predstave.

POGOREVC: Imam občutek, da z vidika forme sodobna dramska besedila za zdaj prehitevajo sodobno dramsko gledališče, da slednje nove drame precej pogosto tlači v varne in zaprašene postavitve, ki jim ne poiščejo adekvatne forme in izraza.

KOLEŽNIK: Tudi jaz tako mislim. Tu gre spet za tisto vprašanje o odločanju med *kaj* in *kako*. Problem je po svoje v tem, da ljudje seveda še vedno prihajajo v dvorano gledat *kaj* in ne *kako*. Če precizno postaviš *kaj* in zanemariš *kako*, bodo to sprejeli, če pa se ukvarjaš s *kako* in ne artikuliraš *kaj*, si boš zelo težko pridobil njihovo naklonjenost. V zvezi s tem tudi sama pri sebi še vedno tehtam in lovim ravnotežje. Zdi se mi, da pred dvajsetimi leti občinstvo od gledališča ni pričakovalo razvedrila, vsaj ne v tolikšni meri kot danes, ko to postaja povsem legitimna zahteva, ki jo ljudje mislijo, izrečejo in imajo konec koncev do nje tudi pravico. Toda takšna naravnost občinstva raziskovanju kot takemu popolnoma zapira prostor. Če je diktat zares ta, da naj gledališče zabava, ne pa 'teži', potem me skrbi, kam lahko pelje. Ne vem, če imam prav, toda zdi se mi, da je v slovenskem gledališkem prostoru diktat predvidljivosti v zadnjem času absolutno prehud, še posebej zato, ker smo izgubili alternativna prizorišča, kakršno je bil nekoč Glej, kamor so mladi režiserji hodili eksperimentirat naravnost z Akademije. Zdaj gredo takoj v institucije, kjer se morajo prilagajati povsem drugačnim merilom. Pripadam generaciji, ki je imela še to srečo, da je v institucionalnih gledališčih lahko tvegala vsaj na tako imenovanih malih scenah. Zdi se mi, da je problem tega prostora v tem, da je dosti manj toleranten do poizkusov, kot je bil včasih. Ljudje, ki so v gledaliških hišah na vodilnih položajih, so zdaj neprimerno bolj zavezani imperativu, da morajo imeti uspešno sezono, bolj se morajo prilagajati zahtevam in pričakovanjem občinstva. Vsekakor se mi zdi, da je začelo slovensko gledališče izgubljati mesta poizkusov. Kup mladih ljudi je prišlo z Akademije, pa nikjer ne delajo, obenem pa jih gre zdaj že veliko z Akademije naravnost v komercialna gledališča, kjer je kruti diktat

predvidljivosti še hujši. Gledališča so eksperimentom dosti manj naklonjena kot pred leti. Kot da smo se vsi skupaj zaprli v svoj majhen vrtilček, v katerem imamo lepo razdeljene gredice. Tveganje postaja v gledališču vse bolj izobčeno.

POGOREVC: Kako se pa ob vsem tem počutiš kot režiserka, ki si želi gledališče vedno bolj raziskovati kot medij? Če nekoliko pretiravam, lahko to nenazadnje pomeni, da bodo tvoje uprizoritve začele zanimati vse manj ljudi, morda le strokovno občinstvo.

KOLEŽNIK: Prestrašeno. O vsem tem sem se spraševala tudi, ko smo delali *Gospo z morja*. Ali imam pravico trošiti davkoplačevalski denar za to, da raziskujem, ali je mogoče na odru oprijemljivi resničnosti postaviti ob bok nekaj, kar je resnično zgolj v glavi naslovne junakinje, namesto da bi na njem uprizorila zgodbo 'tako, kot se šika'? Jo torej v jeziku, ki bo dostopen širšim množicam gledalcev, predstaviti v smislu vsakdanje dileme tipa: ali naj ženska ostane z nekom, ki ga ne mara več, a je ob njem varna, ali naj gre po svoje? Bojim se, da gledališče vendarle ni tako mistična zadeva, kot bi si včasih želela. Naše delo je javno in subvencionirano, naš medij pa je absolutno zavezan času in prostoru. Vsaka uprizoritev živi zgolj tukaj in zdaj, ne more računati na to, da jo bodo razumele in cenile šele prihodnje generacije. Odprto vprašanje je, do katere mere je lahko predstava, ki jo narediš, pred svojim časom. Pravzaprav nam publika veliko prej odpusti, če je malo bolj zaprašena, kot bi bilo treba, kot pa, če tvegamo nekaj, kar je tako novo, da tega ne more dohajati. Gledališče je kot moda. Obstaja peščica režiserjev, ki so tako močni, da narekujejo nove trende in smernice, ostali pa se temu prilagajajo ali pa se ukvarjajo z ustvarjanjem kolekcij, ki so, če pretiravam, 'rahlo mimo' in jih nihče ne nosi.