



VESNA JURCA TADEL

Beckett, Molière, Schimmelpfenning

6. marec 2003

Mestno gledališče ljubljansko: *Blow up/Povečava*
(gledališki večer Samuela Becketta – *Prva ljubezen/*
Igra/Eh Joe/Katastrofa/Zazibanka v priredbi
Ire Ratej in Ivane Vujić)

Kaj je bilo tisto, kar je umetniško vodstvo Mestnega gledališča ljubljanskega prepričalo, da na repertoar uvrsti montažo manj znanih Beckettovih besedil? Oziroma bolj natančno: da jo uvrsti na repertoar kot abonmajsko predstavo na velikem odru – čeprav tako njihov format kot vsebina že na prvi pogled dosti bolj sodita pod okrilje estetske usmeritve, ki naj bi veljala za mali oder (in na tem mestu si lahko postavimo vprašanje, po kakšni logiki je uprizoritev teksta *Na čigavi strani* postavljena na Malo sceno MGL, saj bi po obeh prej omenjenih merilih sodilo na veliki oder?)?

V brošuri s predstavitvijo abonmaja dramaturginja Ira Ratej pravi: "Z gotovostjo lahko zapišemo, da to ne bo konfekcijsko-konvencionalen gledališki dogodek. Burkaškega smeha željno občinstvo MGL gotovo ne bo potešeno, bo pa toliko bolj zadovoljno tisto, ki si želi beckettovskega zasmeha". Če pustim ob strani nekoliko sumljivo dikcijo, ki skorajda dezavuirá del MGL-jevske publike, ugotovim, da je vsa preostala argumentacija zgrajena na bojda impresivnem CV-ju srbske režiserke Ivane Vujić. Ki pa odločitev

za režiranje Becketta v gledališkem listu na dramaturginjino vprašanje argumentira takole: "V Beckettu vsi mi, celotna ekipa in tudi ti, Ira, iščemo Beckettovo nežnost, ki se skriva v tej neki obči racionalni opredelitvi. Mogoče je to nekakšna drobna bolečina v Beckettovem zobu. Ja, to je to. Mi iščemo Beckettov zobobol." Pa poglejmo.

Teksti, ki jih je režiserka zmontirala v celoto, so raznorodni, spadajo v različna obdobja Beckettovega ustvarjanja in so tudi napisani za različne medije in različne priložnosti: *Prva ljubezen* je novela iz leta 1970; *Igra* je enodejanka iz leta 1962, *Eh Joe* je komad za televizijo iz leta 1965, *Katastrofo* je leta 1984 posvetil Vaclavu Havlu, *Zazibanka* pa je iz leta 1980. Tako po motiviki kot po obliki so seveda vse neizogibno "beckettovske": s stvarno suhoparnostjo vzamejo en trenutek, ali eno situacijo, ali en spomin iz slehernikovega življenja in ga s pomočjo hladnokrvne analize ogolijo do samih reber eksistenčnega nič. In to Beckett – da ne bi bilo slučajno pomote in bi kje čustva nehote pokukala skozi precizno seciranje medčloveških odnosov in skrajne groze, s katero se mora vsakdo na koncu soočiti – opremi s kirurško natančnimi didaskalijami, ki do zadnje podrobnosti predpisujejo način uprizarjanja: od scenografije, do kostumov, ritma in načina govorjenja (ki je praviloma monotono in brez poudarkov), rekvizitov, luči in tako dalje.

Zato se ustvarjalci ob vsakem uprizarjanju Beckettovih del enostavno morajo soočiti z neizogibnim vprašanjem, do katere mere se bodo držali njegovih navodil, ki dejansko do skrajnosti zamejujejo prostor za interpretacijo, ki sploh preostane tako režiserju kot igralcem. Pri nas so bili do zdaj

ZDRAVJE JE VAŠE NAJVEČJE BOGASTVO.



uprizorjeni le nekateri teh tekstov (v Gleju), in takrat, če lahko tako rečem, precej "verno po Beckettu". Če pa se spomnim na primer nedavnega *Godota* v ljubljanski Drami v režiji Dušana Jovanovića, je ta vendarle dokaz, da tudi upoštevanje Beckettove forme vseeno dopušča dovolj možnosti za kreativne avtorske prebliske ustvarjalcev predstave; ta *Godot* je bil sicer povsem "beckettovski", a hkrati tudi nezglašljivo "jovanovićeovski".

Ivana Vujić je ubrala drugo pot. Beckettove tekste je vzela le kot izhodišče za avtorski gledališki večer in se ni nič ozirala na njegove režiserske napotke. V tem večeru torej vidimo v celoti tri tekste (*Prva ljubezen*, *Igra* in *Eh Joe*), medtem ko sta *Katastrofa* in *Zazibanke* prisotni le v posameznih replikah in elementih. Predstava se začne (in konča) z dvigom (oziroma spustom) železne zavese do višine pasu. Za njo ugledamo štiri v črne halje oblečene figure, ki so s hrptom obrnjene proti publiku in se premikajo mehansko, napol kot napihljive lutke in napol kot kaki svečeniki. Njihovo valovanje kot da je neuspešno usmerjeno navzgor, a njihovo premikanje jih v resnici ne pripelje nikamor. To je zunanji okvir; notranji okvir predstavljajo fragmenti iz *Katastrofe* in *Zazibanke*: na začetku se pred nami z nekaj replikami vzpostavi nekakšen avtor, ki je na odru skoraj nenehno prisoten, spremlja pa ga nedefinirana figura, ki kot dopolnitev njegovih dejanj in replik odzvanja z refrenom iz *Zazibanke* ali pa z nemim komentiranjem (gibalno je predstavo oblikovala Tanja Zgonc) vzbuja hkrati občutek ambiguitete in usodnosti.

Trije v celoti uprizorjeni teksti so na oder postavljeni tako, da je stopnja njihove teatraliziranosti vedno večja. Prizori na klopci iz *Prvi ljubezni* so napol odigrani (Lotos Šparovec kot Moški in Jožica Avbelj kot Lulu), napol pa jih pripoveduje avtor (Boris Kerč), medtem ko jim svojevrsten komentar s svojimi obscenimi grimasami nudi nema glava (Iva Kranjc), ki kuka izpod odra pri portalu. V *Igri* naj bi bili po Beckettu igralci skriti v žarah, ven naj bi kukale le glave, obrazi in govor naj bi bili brezizrazni, reflektor pa bi osvetljeval le tistega, ki trenutno govori, medtem ko bi ostala dva obraza ostala v temi. S tem ko gre režiserka povsem mimo teh napotkov, se seveda spopade z vrsto težav: prizor med možem (Boris Kerč), njegovo prevarano ženo (Jožica Avbelj) in ljubico (Iva Kranjc) je skrajno estetiziran (tudi kostumsko – delo Bjanke Adžić Ursulov) in stiliziran. Zdi se, kot da je režiserki nekje na polovici zmanjkalo argumentov za tovrsten koncept (zlasti pri vodenju igralcev), tako da se je na koncu izmahnila v čisto abstraktnost. *Eh Joe* pa je najbolj radikalno v gledališčen: ta komad za televizijo, kjer naj bi v vedno večjem close-upu gledali le Joejev obraz, medtem ko se ženski glas sliši v offu, je narejen tako, da Joe sedi na sredi odra, Jožica Avbelj pa mu kot živi glas njegove vesti evocira prizor, ki se odigra v ozadju odra in predstavlja seveda vrhunec njenih očitkov: samomor Joejeve ljubice.

Po premieri si nisem bila povsem na jasnem, kaj naj bi bila poanta tega nenavadnega gledališkega eksperimenta; kaj so tisti poudarki, na katere nas je režiserka z njim hotela opozoriti? Očitno gre za dovolj avtorski in kreativen pristop, ki pa ni v vseh elementih enako učinkovit, zlasti pa iz njega ni razvidna kakršna koli rdeča nit oziroma osnovni koncept, motiv za njeno početje. Razberemo lahko, da ji ni bilo do tega, da bi iz petih tekstov poskusila narediti celoto: rezi med posameznimi teksti so bili vidni in naj bi pri gledalcih prekinili iluzijo, saj so igralci za hip zapustili svoje vloge, si "privatno" nekoliko oddahnili in se očitno podali v nov tekst. Nekaterih zagat, v katere je zašla s svojim briskiranjem Beckettovih navodil – tu mislim zlasti na problem nivoja vidne vzpostavitve odnosa med osebami na odru (na primer reakcije Borisa Kerča kot Joeja), ki pri Beckettu odpadejo – enostavno ni opazila, zato je končni rezultat precej nehomogen in neuravnotežen. Enako neuravnoteženi so zato tudi igralski doprinosi: najbolj ostajata v spominu Jožica Avbelj iz *Eh Joe* in Iva Kranjc kot nema glava v *Prvi ljubezni*, Boris Kerč na začetku, medtem ko je bil Lotos Šparovec enostavno premalo izkoriščen.

Na koncu se tako povsem legitimno zastavlja vprašanje, kakšen vtis tak "gledališki večer" naredi na običajnega abonmajskega gledalca – ki ni ravno strokovnjak za Becketta, da bi se lahko med predstavo naslajal ob raznih interpretativnih detajlih? Mislim, da sem retorično odgovorila že na začetku zapisa: tovrstni gledališki dogodki, katerih edini motiv, namen in domet je očitno avtorsko raziskovanje, pač bolj sodijo na Malo sceno MGL.

8. marec 2003

SNG Drama Ljubljana: Jean Baptiste Poquelin Molière – *Šola za žene*

Teško je ugotoviti, kaj je narobe z novo uprizoritvijo enega najbolj znanih Molièrovih tekstov v ljubljanski Drami. Na prvi pogled prav vse, na drugi pravzaprav nič, dejansko pa gre najbrž za umanjkanje tistega nedoločljivega gledališkega čudeža, ki bi vse posamezne drobce zlepil v koherentno celoto.

Pričakovanja so bila gotovo velika: režira letošnja nagrajenka Prešernovega sklada Mateja Koležnik, v nosilni vlogi igra nova pridobitev Draminoga ansambla Janez Škof (za katerega je bil po dolgih letih angažmaja v Mladinskem gledališču že skrajni čas, da svoj talent ponovno preveri v drugačnem okolju), njemu ob strani pa nadvse obetavna Jure Zrnec (spomnimo se samo njegovega opaznega Mercutia v *Romeu in Juliji* in briljantnega inšpektorja v *Mišolovki*) in Barbara Cerar (v zadnjem času še posebej imenitna kot Sonja v *Zločinu in kazni*) ter v odličnem novem prevodu Aleša Bergerja.

Meni osebno je edino skepso vzbujal sam tekst; že od nekdaj se mi zdi, da je Molière pač eden tistih avtorjev, za katere človek ali ima občutek ali pa ne. Sama sem imela z njim vedno težave, saj sem v njegovih komedijah le stežka videla kaj več kot izrazito aktualistične prebliske sicer gotovo genialnega gledališkega praktika. Njegov humor mi je precej tuj in v njem nikakor ne morem najti opornih točk za sodobno relevantno branje. Zato me tudi toliko bolj navdušijo uprizoritve, ki jim to vseeno uspe; zadnja takšna je bila npr. Korunova interpretacija *Tartuffa* v Mestnem gledališču ljubljanskem pred šestimi leti (prav zanima me, kakšna bo celjska premiera!) ali posnetek znamenite predstave z Gerardom Depardieujem kot *Tartuffom*, ki jo je režiral Jacques Lasalle v Theatre National de Strasbourg pred dvajsetimi leti. Če poskušam obema najti skupni imenovalc, je morda ta, da se režija ni kaj dosti menila za dejstvo, da naj bi šlo za komedijo, ampak je izhajala izključno iz dejansko izrečenih besed ter jasno začrtanih odnosov med liki. Ali se bo publika smejala ali ne, je bilo torej odvisno od tega, katera značajska poteza se posamezniku zdi smešna, ne pa od posrečenosti situacijske komike in gagov.

Prav slednje pa se zdi, da je poglavitno izhodišče in domet nove predstave v ljubljanski Drami. Kot da bi Koležnikova na tekst zelo na silo poskušala nalepiti kup zunanjih znakov, ki naj bi na vsak način bili smešni. Rezultat je hiperestetiziranost, ki ji – če bi na primer predstavo gledali na video posnetku brez tona – od zunaj ni kaj očitati, dejansko pa nima tako rekoč nobene zveze z osnovno tematiko in problematiko Molièrovega besedila. Pristop, ki pri Koležnikovi vsekakor preseneča; če se spomnim intervjuja z njo v zadnji številki *Sodobnosti* (januar 2003), izjave na tiskovni konferenci (da je pri izbiri teksta pravzaprav vztrajal umetniški vodja Drame Pipan) in če pomislim na tiste njene režije, ki so se mi v zadnjih letih zdele najboljše (*Tri visoke ženske*, *Kripl z Innishmanna*), postane pravzaprav očitno, da ji ta tekst enostavno ne leži. Zato mu je poskušala najti zunanjo oporo in ga je časovno umestila v petdeseta leta dvajsetega stoletja, ko naj bi ženske še zadnjič povsem legitimno imele v družbi tako podrejeno vlogo, kot jim jo namenja Molièrov glavni junak Arnolf. Ta odločitev pa ji ni nudila kaj več kot nekaj priložnosti za efektne kostume (Bjanka Adžić Ursulov) in duhovito likovno opremo gledališkega lista; tudi na primer zaključni prizor prvega dejanja – ki ga Koležnikova zareže v sredino Molièrovega tretjega dejanja – v katerem nastopijo srečne gospodinje iz ameriških reklam, je sicer vizualno dovršen, drugače pa povsem za lase privlečen.

In takih vsiljenih režijskih domislic je polna vsa predstava. Igralci se – namesto da bi izhajali iz besedila in v njem poskušali najti oporo za izgradnjo lika – v glavnem ubadajo z bolj ali manj spretnim izvajanjem ponesrečenih gagov: na primer težave z dežnikom, ki obstane v tleh, ko ga zapičiš; nerodnosti z biciklom; nepotrebno in marsikdaj moteče obračanje hiše, v kateri ima Arnolf zaprto svojo Agnezo (katere zasnova je sicer

duhovita, a napačno izkoriščena – čista in učinkovita scenografija Mete Hočevar) in tako naprej. Enako je z mizansceno: ključni prizori (prvi resnejši dialog med Arnolfom in Agnezo, kjer mu prostodušno opiše, kako se je zaljubila v Horaca) se – namesto da bi bilo gledalcu omogočeno z natančno analizo besedila uživati v relativno duhovitem besednem preigravanju – odigravajo v nepotrebnem divjem tempu in nerazberljivi vrtoglavosti.

Ni mi povsem jasno, kaj so ustvarjalci predstave hoteli s tovrstnim konceptom povedati, saj je pravzaprav v osnovi kontradiktoren. Na eni strani je teoretična podlaga, kot je razvidna iz prispevka dramaturginje Diane Koloini v gledališkem listu, kjer opozarja na to, da so Arnolfove metode, ki so na nivoju odnosa med moškim in žensko seveda že zdavnaj zastarele, na "ravni svetovnega dogajanja prav ta hip povsem aktualne /.../ Tudi posledice, ki jih je Arnolfovemu ravnanju pripisal Molière, se morda ne zdijo povsem na odmet za trenutno rabo /.../: previdnostni ukrepi, s katerimi se Arnolf brani pred ženino nezvestobo, še preden sploh ima ženo, nedvomno pripomorejo k temu, da se potencialna nevarnost uresniči"; s tem skuša tekstu podeliti aktualistične politične konotacije. Na drugi strani je režijski pristop, ki gradi le na zunanjih učinkih in v svojem izidu pusti ob strani možnost za kakršno koli aktualno poanto.

Ob taki zmedi so tudi nekateri igralski potenciali ostali premalo izkoriščeni. To velja zlasti za Janeza Škofa, čigar Arnolf je zastavljen povsem premočrtno in enoznačno. Od vsega začetka je to pomilovanja vredna figura, katere jalova prizadevanja in zatekanje k nekakšnemu nebolgljenemu rohnenju vzbudi komaj kakšen nasmeh; še zdaleč ne izpelje razvojne linije, ki jo tekst omogoča, namreč od suverene prepričanosti vase preko vedno večje negotovosti do končnega šokantnega priznanja ljubezni, ki tudi njemu samemu (kaj šele publiki!) vzbuja začudenje. Še najbolj zaokrožen lik je ustvarila Barbara Cerar: njena Agneza je od začetka do konca iskrena, hkrati pa ob premagovanju ovir do ljubezenske izpolnitve, v kar je primorana, vedno bolj pridobiva na samozavesti; zato njene nespolirane besede, ki na začetku morda zvenijo naivno, postajajo vedno bolj tehtne, njena preobrazba iz naivne nedolžnice v prebujeno žensko pa toliko bolj prepričljiva in očitna. Premalo izrazit je bil lik Horaca v sicer čisti in natančni interpretaciji Jureta Zrnca, zlasti pa je bilo čutiti pomanjkanje privlačnosti med obema mladima ljubimcema. Res da imata že po tekstu le en skupen prizor (morda bi bilo bolj primerno, če bi se režiserka bolj posvetila odnosu med Agnezo in Horacem in tu poskusila kaj dodati, kot da se je mučila z izmišljevanjem neduhovitih gagov), vendar pri Horacu nikakor ni razvidno, da je ljubezen tista, ki ga žene pri vseh njegovih dejanjih. Povsem zgrešeno je zastavljen tudi komični služabniški par, Petruc (Alojz Svete) in Žoržeta (Zvezdana Mlakar); zaradi nepotrebnega spakovanja in zavlačujočega ter nespretnega sprenevedanja sploh ne pride do izraza njuna poglavitna linija, kot je podana v tekstu – lenost,

izmuzljivost in lažnivost. Krizald, Arnolfov prijatelj, ki ga je z govorno napako poskušal popestriti Uroš Fürst, je tako zastavljenemu Arnolfu predstavljal premalo angažirano protiutež.

Če upoštevamo dejstvo, da se v *Šoli za žene* pravzaprav nič bistvenega ne zgodi na odru, ampak se vsi odločilni dogodki odigrajo za odrom oziroma vmes med posameznimi dejanji in zanje izvemo iz pripovedovanja ali komentarja nastopajočih, je jasno, da mora celotna predstava sloneti na čimbolj natančni analizi besed. Zato so se pri takem režijskem konceptu, ki se je zatekal k zunanjim pripomočkom in efektom, vsi bistveni dramaturški poudarki in zapleti enostavno izgubili: značilen primer za to je recimo uvodni dialog med Arnolfom in Krizaldom, kjer bi morala publika prisluhniti dvema različnima argumentoma, pa namesto tega opazuje abotno preigravanje z dežnikom, ali že omenjeni dialog med Agnezo in Arnolfom, v katerem lahko na koncu le občudujemo kondicijo obeh igralcev, medtem ko nam njune replike uidejo.

Šola za žene je torej žal primer napačno zastavljenega režijskega koncepta, ki – čeprav dosledno, čisto in profesionalno izpeljan – deluje proti samemu tekstu. V tej predstavi, ki prisega na komiko za vsako ceno, se zato izgubi dragocen preplet komičnega s tragičnim, ki se skriva v Arnolfovem liku. In ki bi mogel spremeniti celotno optiko interpretacije.

14. marec 2003

SLG Celje: Jean Baptiste Poquelin Molière – *Tartuffe*

Videti je, da v letošnji sezoni z Molièrom nimamo ravno sreče. Po precejšnjem razočaranju, ki ga predstavlja uprizoritev *Šole za žene*, tudi najnovejše Korunovo videnje *Tartuffa* ni kaj dosti boljše. Res da pri njem ne gre za tako zgrešenost v osnovnem morda celo preveč ambicioznem, vsekakor pa tekstu nasilnem konceptu, ampak morda prej nasprotno – iz predstave enostavno ni mogoče razbrati, kaj je Koruna, v tekstu (ki ga je nazadnje režiral pred šestimi leti) toliko sprovciralo, da se ga je ponovno lotil.

Če se spomnim predstave iz Mestnega gledališča ljubljanskega, je bila njena glavna kvaliteta ta, da je Korun Molièrove like izrazito prizemljal in na nevsiljiv način posodobil: Orgonova družina je bila sestavljena iz samih normalnih, simpatičnih, čeprav malce odtrganih posameznikov (Zlatko Šugman kot Orgon, Jožica Avbelj kot Dorina, Sebastijan Cavazza kot Valer in Nina Valič kot Marijana), tako da je lahko *Tartuffe* (Boris Ostan, kdo pa drug) s svojo spakljivo prilizjenostjo med njimi toliko bolj izstopal. Pred očmi gledalcev so se tako rekoč odvijali prizori iz življenja povprečne družine (resda časovno odmaknjene), katere življenje je vdor zoprnega *Tartuffa* postavil na glavo. Sodobna in nam blizu je bila torej tako interpretacija odnosov med liki kot nekakšen eklektičen režijski pristop, ki je

omogočal nenehno organsko nihanje med tragičnostjo in komičnostjo, kot je zapisana v tekstu.

Celjska uprizoritev pa je zastavljena povsem drugače in v primerjavi z MGL-jevsko se skoraj zdi, da je šel Korun korak nazaj. Orgonova družina je namreč od vsega začetka postavljena kot skupek izumetničenih posameznikov, to pa pri publiki avtomatično vzbudi določeno distanco; če namreč nikjer ni vzpostavljen normalen svet, ki bi mu Tartuffe predstavljal izrazit kontrast, potem se poruši osnovna postavitev moči. V tem smislu je zato zlasti moteča interpretacija obeh mladih ljubimcev – Marijane (Barbara Vidovič) in Valera (Branko Jordan) – ki naj bi predstavljala zdravo protiutež Orgonovim zablodam; oba sta bila namreč zastavljena pretirano spakljivo in zato za gledalce nista predstavljala tiste identifikacijske točke, ki vzbujata simpatije in kliče po srečnem koncu. Orgonu premalo kontrastno je deloval tudi Kleant (Bojan Umek) kot njegovo zdravorazumsko nasprotje, medtem ko je Elmira (Jagoda) prepozno (šele v prizoru s Tartuffom) pokazala svojo skrito moč. Nasprotno Dorina (Anica Kumrova), ki od vsega začetka suvereno vodi protiigro, vendar se na koncu povsem izgubi. Še najbolj "sodoben" je bil Orgonov sin Damis (Rastko Krošl), ki je – čeprav tudi on precej enoplastno – s svojo vehementnostjo izpadel kot edini pravi nasprotnik tartuffovstva. Kaj pa Tartuffe? Tartuffe je bil v interpretaciji Renata Jenčka nekaj vmes: po zunanji podobi zastavljen kot nekakšna mešanica pobožnjakarja in sodobnega guruja in na začetku (ob prvem nastopu) zanimiv v svoji prikrito nevarni prilizljenosti. Ta pa se je kasneje razdrobila, tako da je bila njegova energija preveč razpršena in s tem premalo karizmatično nevarna, kar je sprva kazalo, da bo njegova osnovna linija. In ker je s tovrstnim razumevanjem posameznih likov v osnovi umanjkal red, ki bi ga lahko Tartuffe porušil, se vse skupaj sprevrže v nekoliko posiljeno burkaštvo.

Sicer pa gre za precej verno in na trenutke dolgovezno postavitev tega največkrat uprizarjanega Molièrovega besedila – kakšna črta ne bi bila odveč (zlasti pri Kleantu in Orgonu), manjka pa predvsem ritma. Znameniti prizori (kot je razvpiti dialog med Orgonom in Dorino, ko se on namesto za ženino zdravje zanima za Tartuffa) so nekam okorni, brez pravega tempa in poudarkov. Tak je recimo že sam začetek, kjer gospa Pernellova (zanesljiva Nada Božič) brani Tartuffova načela pred vso Orgonovo družino, kjer nastajajo nepotrebni zastoji v ritmu.

Edini opaznejši režijski intervenciji sta dve: prva je stilna neenotnost kostumov, ki pa ni dovolj radikalna, da bi nosila kak večji pomen (delo Janje Korun), druga je raperski nastop deus-ex-machinovskega policijskega uradnika (Uroš Potočnik); zlasti slednji anahronizem je v svoji osnovi tako naiven, da bi človek v njem rad poiskal korunovski cinizem, a ga nekako ni mogoče izslediti ...

Celjski uprizoritvi pravzaprav manjka Korunov podpis, kot smo ga vajeni; v nobenem elementu ni mogoče zaslediti njegove sicer precej značilne režiserske pisave. V celoti torej neškodljiva, a tudi na noben način koristna predstava ...

8.–18. marec 2003

Prešernovo gledališče Kranj: *Teden slovenske drame*

Že triintrideseti teden slovenske drame v Kranju poteka vsako leto z več medijskega pompa in z večjimi ambicijami. Letos so organizatorji ob glavnem programu, ki ga predstavlja pregled uprizoritev slovenskih besedil v pretekli sezoni, zastavili precej pester spremljevalni in teoretični program. Glavni namen te teoretične podstati je bil jasen: ugotoviti, "kaj je narobe" s trenutno situacijo v slovenski dramatiki, in na podlagi te ugotovitve najti čimbolj učinkovit recept za izhod iz nje. V ta namen so potekale tri okrogle mize, od tega dve s kar kvalitetno mednarodno udeležbo: "Objavljanje in promocija dramatike", "Mlada dramatika v slovenskem gledališkem prostoru" in "Novi trendi v evropski dramatiki". Vse te mize so bile medijsko dobro pokrivane, rezultati pa so bili pravzaprav taki, kot je bilo za pričakovati: tujci so benevolentno razkrili svoje izkušnje in pokazali tako imenovane modele dobre prakse, medtem ko se slovenski udeleženci očitno ne zavedajo povsem, da teh modelov ni mogoče enostavno prekopirati. O vseh teh izsledkih žal govorim samo od zunaj, kolikor sem pač prebrala v Delu in drugod; vabljena namreč – kljub temu, da v zadnjih treh sezonah na tem mestu pokrivam uprizoritve vseh slovenskih novitet, in kljub temu, da zadnjo sezono in pol poskušam pokrivati pomembnejše gledališke dogodke – nisem bila.



Tako si lahko tudi privoščim, da od daleč in povsem teoretično pokomentiram tako imenovani mednarodni del programa Tedna slovenske dramatike, ki je vseboval tri uprizoritve: *Jutri bo lepše* Evalda Flisarja v izvedbi Narodnega pozorišta iz Niša, *Kalea Drage* Potočnjak v izvedbi Roma Theater Pralipe iz Nemčije, in *M te ubu!* Zorana Hočevarja v izvedbi Teatro La Machina iz Čila. Čeprav je načeloma lepo in hvalevredno, da si ima slovensko občinstvo priložnost ogledati, kje in kako se po svetu uprizarjajo besedila slovenskih avtorjev, pa je hkrati to precej ilustrativen dokaz, kakšen je trenutni domet preboja slovenskih tekstov v tujini ...

20. marec 2003

Primorsko dramsko gledališče: Roland Schimmelpfennig – *Arabska noč*

Schimmelpfennig je trenutno eno bolj vročih imen v evropskem gledališkem prostoru. Njegova biografija je za letnik 1967 še kar impresivna: po študiju režije v Münchnu je bil sodelavec nekaterih najbolj eminentnih nemških gledališč (Münchner Kammerspiele, berlinske Schaubühne in Deutsches Schauspielhaus v Hamburgu), napisal je devet dram in pet radijskih iger ter zanje prejel nekaj nagrad z največjim ugledom v nemškem prostoru. *Arabska noč*, ki je dobila drugo nagrado kritikov revije Theater Heute v letu 2002, je prva njegova igra, ki jo gledamo pri nas, sicer pa njegova predzadnja. Že takoj na začetku naslednje sezone si bomo lahko v Prešernovem gledališču Kranj ogledali njegovo zadnjo igro, *Push Up 1-3*, za katero je dobil prestižno avstrijsko nagrado za najboljšo dramsko besedilo v letu 2002.

Za Schimmelpfenniga zaenkrat velja, da so njegovi teksti tako raznorodni, da se ga ne da nikamor vkalupiti. In *Arabska noč* je dejansko svet zase. Začne se pravzaprav povsem realno, vsaj kar se tiče izhodiščne situacije: nekega vročega poletnega večera na vrhu desetnadstropne stanovanjske stolpnice zmanjka vode. Ko gre vestni hišnik Lomeier raziskovat, v katerem nadstropju se je napaka pojavila, sreča v sedmem eno od stanovalk (Fatimo Mansur), ki je ravno prišla domov in ne more odkleniti vrat. Končno prikljče svojo cimro Franzisko Dehke, ki ji skoraj naga pride odpret. Lomeier, ki je sicer nameraval preveriti stanje vode tudi v njenem stanovanju, si zaradi Franziskine razgaljenosti premisli. Schimmelpfennig je za opis te precej banalne situacije (in tudi v nadaljevanju celotne igre) uporabil precej nenavaden in zanimiv način – liki namreč hkrati izgovarjajo svoje replike in didaskalije, ki opisujejo njihova lastna dejanja ali dejanja lika, s katerim so trenutno v stiku; s tem lahko na odru pravzaprav spremljamo tako samo dogajanje kot tok njihovih misli. Ta prijem ima očitno dvojni namen: medtem ko na eni strani omogoča oziroma lajša siceršnji princip filmskega kadriranja prizorov, pa na drugi nenehno opozarja na eno glavnih tem te drame, ki jo lahko povzamemo z eno najbolj

zljanih fraz – odtujenost med ljudmi v sodobnem svetu. S pojavom dveh novih likov se fabula zaplete. Izkaže se, da Franziska vsak večer, ko pride iz službe, malo popije in se stušira ter zaspri kar na kavču; tačas pride k Fatimi njen ljubimec Kalil, za katerega Franziska torej sploh ne ve, Franziskino ritualno tuširanje pa v sosednji stolpnici vsak večer opazuje Peter Karpati in se vanjo zaljublja.

Po teh izhodiščnih fabulativnih nastavkih se *Arabska noč* polagoma spremeni v onirični preplet podzavesti vseh likov: če fabulo poskušamo racionalizirati, ugotovimo, da na odru gledamo to, kaj bi se junakom dogajalo, če bi nadzor nad njihovimi dejanji polagoma prevzele njihove skrivne želje, strasti in obsesije – vse to pa se sproži v trenutku, ko se kot v kakih morastih sanjah situacija iz povsem obvladljive sprevrže v nepredvidljivo, skoraj ogrožajočo.

Ko Franziska končno zaspri in lahko Kalil pride k Fatimi, se pokvari dvigalo in Kalil obtiči v petem nadstropju. Fatima, ki je slišala zvok motorja dvigala, ga nestrpnost pričakuje, in ker se ji zdi čudno, da ga toliko časa ni, se mu odpravi po stopnicah naproti. V istem trenutku se tudi Karpati odloči, da bo poskusil srečo in šel k Franziski, in tako se na stopnicah sreča s Fatimo. In takrat se tudi Lomeier vseeno odloči, da bo šel preverit vodo k Fatimi in Franziski. Čas, dejanja in hotenja ljudi se v eni sami minuti torej zgostijo skoraj do neznosnosti in razrešijo se v morasto iracionalno katastrofičnost. Iz ene same točke, nabite z energijo do neznosne skrajnosti, se vse skupaj sprevrže v sanjski *slow-motion*.

Fatima seveda ne sliši Kalilovih obupanih klicev iz dvigala in divja mimo njega na dvorišče, ko ugotovi, da nima ključev, zato ne more več nazaj v stolpnico in zaman poskuša priklicati koga od sosedov. Karpati lahko tačas nemoteno pride k Franziski in jo spečo poljubi; a ko se pred razgaljeno spečo Franzisko čez nekaj trenutkov znajde Lomeier, jo tudi on začne poljubljati. Karpati se ob tem znajde v steklenici konjaka in od takrat vse dogajanje v Franziskinem stanovanju opazuje iz steklenice. Medtem je Kalilu uspelo odpreti vrata dvigala in tudi on pride do Franziske, ki pa se ravno takrat prebudi iz erotičnih sanj, v katerih je žena arabskega šejka. Kalila sicer ne pozna, a ga vključi v iztek svojih sanj in se obesi nanj. V tem hipu v stanovanje seveda vstopi tudi Fatima, ki ji je tačas uspelo priti nazaj. Ko zagleda Kalila s svojo nago cimro, pograbi nož in hoče Kalila ubiti.

Na tej točki se realnost dokončno prelomi in gledamo le še preplet blodenj. Fatima teka za Kalilom po vseh nadstropjih, medtem ko on v vsakem vstopi v neznano stanovanje in se speča z voljno neznano stanovalko; Franziskine sanje in Lomeierjeva travma iz preteklosti se spojata v nepričakovanem happy endu, kjer se razrešijo njune erotične frustracije; medtem ko Karpati v steklenici pade z balkona dol in mimogrede vidi, kako Fatima ubije Kalila in flagranti z že četrto neznanko ...

Temu nenavadnemu Schimmelpfennigovemu tekstu, ki ga ni mogoče brez težav definirati s kako oprijemljivejšo žanrsko oznako, je vsekakor treba priznati eno: veliko sugestivnost in skoraj magnetično privlačnost te neobičajne forme – mešanje realnih replik in govornih didaskalij. To pa je tudi vse. Ali drugače rečeno: izkaže se, da ta invencija ne zadostuje za konsekvantno izpeljavo vseh nakazanih motivov, zato na koncu izzveni kot sama sebi namen.

Ta pomanjkljivost pa niti ni toliko razvidna iz teksta, kot je prišla do izraza v novogoriški uprizoritvi. Režiser Diego de Brea je namreč prav to – se pravi formalno rešitev – vzel kot izhodišče svoje predstave, jo potenciral in pri njej vztrajal do konca. Posledica je bila ta, da je postal tekst, ki ima sam po sebi že tako ali tako zapleteno strukturo – saj sloni na nenehnem hitrem menjavanju govorcev, prepletanju replik in filmskem kadiranju simultanih akcij – manj pregleden in po nepotrebnem kaotičen. S tem pa se je izgubila ena njegovih glavnih privlačnosti: da gre namreč za izrazito postopno prehajanje iz realnih situacij v onirične, iz logičnih psiholoških akcij in reakcij v iracionalnost sveta podzavesti, v katerem je vse možno, dovoljeno in dopuščeno.

Pri de Brei pa je že na samem začetku vzpostavljena izrazita atmosfera nerealnosti: to doseže tako s povsem stilizirano sceno (Jože Logar), nenavadnimi zvoki, ki spremljajo dogajanje, zlasti pa s stilom igre, ki igralcem že od vsega začetka onemogoča kakršen koli vsaj navidez realističen pristop, kar bi omogočalo postopno stopnjevanje in prehod v irealno. Helena Peršuh kot Franziska, Ana Facchini kot Fatima, Primož Pirnat kot Karpati, Miha Nemeč kot Kalil in Ivo Barišič kot hišnik Lomeier so vsi po vrsti sicer suvereni v abstraktni stilizaciji, vendar hkrati ujeti v enoplasten pristop. Posledica je ta, da je predstava povsem brez loka napetosti, ki je v tekstu močno prisoten, hkrati pa se izgubijo tudi nekatere bistvene poante znotraj fabule (na primer metafora o Franziskini osvobojenosti s pomočjo mesečine). Čeprav je tekst odigran v eni sapi (in je to torej že četrta predstava v tej sezoni, ki je dolga komaj eno uro), se prav zaradi te stilne in atmosferske monotonosti na trenutke zdi čelo razvlečena. Povsem nepotreben dodatek pa je uvedba novega lika, ki kot Nekdo (Marjuta Slamič) skozi celo predstavo stoji v pogrezu na rampi, saj je njegova funkcija (ki sem jo sicer razbrala šele iz kritike v Delu – proizvodnje nenavadnih zvokov s sintesajzerjem), za vse, ki ne sedijo v prvi vrsti, čista uganka.

Škoda, kajti sicer je v vseh detajlih čutiti premišljeno režiserjevo roko – le da je že na samem začetku ustrelil z vsemi topovi in mu potem ne preostane več kaj dosti municije. *Arabska noč* tako namesto magičnosti, ki na trenutke skoraj spomni na sanjsko prepletenost *Hazarskega besednjaka*, prinaša zgolj že tolikokrat videno in po nepotrebnem sterilizirano zgodbo o odtujenosti, praznosti in hladnosti medčloveških odnosov v sodobnem urbanem okolju.