



VESNA JURCA TADEL

Čas se je ustavil

11. januar 2002

Teater 59 – Čas za spermembo

Po naključju – oziroma zaradi prijateljskih navez – je prva predstava, ki sem jo videla v letošnjem letu, najnovejša produkcija komercialnega gledališča Teater 55, ki ga vodi Branko Đurić – Đuro. V mengeškem kulturnem domu so pred polno dvorano s presenetljivo ugledno publiko (mati županja, Jelinčič ...) uprizorili igro *Čas za spermembo*, ki sta jo skupaj napisala Đuro in Marko Pokorn, režiral pa Đuro, ki tudi igra glavno vlogo.

Ne mislim pisati o predstavi, ker gre pri tem – pri komercialnem teatru namreč – za čisto specifičen fenomen, ki po mojem ne sodi sem. (Čeprav se načeloma strinjam z Blažem Lukanom, ki je v enem svojih komentarjev v Delu zapisal, da je že čas, da bi se vsa ta zabavljaska energija nekaterih naših vrhunskih umetnikov kdaj zbrala pri kakem visoko kvalitetnem in produkcijsko ambicioznejšem projektu, kot je npr. kateri od svetovno znanih mjuziklov. Trenutno pa je edini smisel in domet tovrstnih predstav to, da po eni strani zadovoljujejo potrebo po zabavi tudi tistega sloja publike, katerega okus se sicer kali ob nedeljskih večerih pred TV-ekrani, po drugi strani pa potrebo igralcev in drugih ustvarjalcev predstave po čim lažjem in čim večjem zaslužku.)

Kar je pri tej predstavi sploh omembe vredno, je Đurov igralski nastop (poleg Branka Šturbeja in Alenke Tetičkovič, ki sta v nekaterih detajlih tudi imenitna, slednja zlasti v miniatu-

medicinske sestre na kliniki za umetno oploditev). Gledati Đura na odru je kot brati priročnik za komedijo: vsaka njegova gesta, gib, pogled, zamolk, nasmeh, trzlaj, vsak komičen detajl je natančno premišljen, natančno doziran, z do milijoninke sekunde naštudiranim timingom. Ki je seveda preračunan na salve smeha v dvorani – te nikoli ne izostanejo. Ob njegovem izjemnem talentu za komedije bi si želela le, da bi ga spet kdaj videla v predstavi, kjer se mu ne bi bilo treba zatekati k tako poceni učinkom, kot je “inducirano” privatno smejanje na odru, ki naj bi publiko dodatno spodbudilo k smehu, češ to je pa tako smešno, da tudi igralci ne zdržijo več. Škoda.

18. januar 2002

SNG Drama Maribor – Drakula

Po kar nekaj letih je to prva predstava, ki sem jo videla na velikem odru mariborske Drame (vmes sem si ogledala le uprizoritev *Mrtvih* Blaža Lukana na Malem odru).

Po Pandurju se ta decentralizirani pendant ljubljanske Drame nekako ne more in ne more izvleči iz čudne otopelosti in odsotnosti jasnejše estetske politike. Pandurju je treba priznati, da je v času svoje uzurpacije oblasti mariborskega gledališča izkazoval izrazito avtorsko poetiko. Temeljila je na baročni bogatosti in zunanjem blišču, spektakularni audiovizualni podobi predstav, mešanju najrazličnejših žanrov ter estetske eklektičnosti, kar je dajalo kljub nedvomni privlačnosti in fascinantnosti vtis larpurlartizma in prazne monumentalnosti. Ta poetika pa seveda ni imela prav nobene zveze s socialnim horizontom povprečnega gledalca v mestu, ki ga že desetletja bremeni slab gospodarski položaj. Je pa zato dosegla nekaj drugega: iti v Maribor na Pandurjevo premiero je bilo na koncu 80-ih in v začetku 90-ih let višek slovenskega družabnega življenja. Paradoksalno: politično angažiranost krvavo zaresnih Ristićevih predstav deset let prej v Mladinskem gledališču je čez noč zamenjal lažni blišč neskončno lepih in nabuhlih Pandurjevih spektaklov. Čeprav je v nekaj letih uprizoril nekatere temeljne tekste svetovne literature, od *Fausta* prek *Hamleta* do *Božanske komedije*, je gledalcem od tega ostal kup krasnih slik in zavest, da je mariborska Drama najbolj zaželeni gostja marsikaterega južnoameriškega festivala. Za pričakovati je torej bilo, da se bo mariborska Drama po Pandurjevem odhodu “vzela skupaj” in poskušala najti novo mesto pri občinstvu, ki se ji je po eni (vsebinski) strani odtujilo, po drugi (formalni) pa razvadilo in navadilo na “svetovne” produkcijske standarde. Če je bilo v Pandurjevem času dvakrat manj premier, kot je običajno, je jasno, da so bile te toliko bolj organizacijsko in finančno megalomanske. Cilj postpandurjeve dobe bi moral biti, da s premišljenimi repertoarnimi potezami poskuša ponovno pridobiti izgubljeno zaupanje publike. Toda pod Kraljevičevim umetniškim vodstvom se situacija ni kaj dosti popravila. Res je, da so bile razmere v času njegovega

delovanja skrajno neprijazne, a vendar bi lahko v svojem mandatu pokazal jasnejšo pot iz postpandurjevskega razsula. Kajti dejstvo je, da je prav tovrstna kriza hkrati edinstvena priložnost za nov razcvet – možno pa je seveda tudi, da je pravi čas za pot navzgor napočil šele zdaj.

Pandurjeva zapuščina ima tudi pozitivne strani: vzpostavil je močan občutek pripadnosti gledališču znotraj kolektiva; usposobljenost in zavzetost tehnične ekipe je razvil do (za slovensko gledališče) zavidljivih skrajnosti; uvedel je sodoben produkcijski pristop; nekateri igralci so gotovo željni pravih vlog ... Kdor bo znal te prednosti izkoristiti in jih oplemenititi z novo vsebino, bo dosegel, da mariborska Drama spet postane relevantno gledališče. Dejstvo, da je umetniško vodstvo pred kratkim prevzel Samo Strelec, ki je postavil na noge in uspešno vodil (sicer v vseh drugih pogledih neprimerljivo) gledališče na Ptuj, daje upanje, da se lahko to kmalu zgodi.

No, uprizoritev *Drakule* po motivih Brama Stokerja mi sicer ni vzbujala tovrstnih upov, saj je še dediščina prejšnjega vodstva, a vendar sem od predstave kar precej pričakovala. Že lani sem namreč veliko slišala o makedonskem režiserju mlajše generacije, Aleksandru Popovskem, ki naj bi bil eden najboljših učencev Slobodana Unkovskega. To dokazuje tudi njegova še kar impresivna dosedanja kariera: po režiji zelo uspešne postavitve znamenitega *Soda smodnika*, teksta Dejana Dukovskega, ki je tokrat prispeval dramatizacijo Stokerjevega *Drakule*, so mu bila odprta vsa vrata (zanimivo: uprizoritev tega teksta smo pred nekaj leti v Ljubljani sicer lahko videli na gostovanju v Cankarjevem domu v režiji Unkovskega in izvedbi beograjskega Jugoslovanskega dramskega gledališča). Že lani sem hotela videti njegovo interpretacijo *Don Kihota* v Mariboru, pa mi ni uspelo; če se prav spominjam, so bile kritike presenetljivo ostre – menda so mu očitale nizanje lepih sličic ...

Ko se je predstava začela, sem dobila občutek, da se je čas ustavil, da se je zavrtel za deset let nazaj in da se začenja eden velikih Pandurjevih spektaklov. Na zatemnjenem odru je na skrivnostno osvetljenem prestolu, sestavljenem iz golih ženskih teles, napol sedel napol stal skoraj gol Drakula (Tadej Toš) in ob balkansko zveneči melodiji govoril: "I am Dracula ... The last of its kind ...". Uporaba tujega jezika (čisto nepotrebna – tuji selektorji, ki so bili vabljeni na premiero in jim je bila angleščina najbrž v glavnem namenjena, bi te osnovne podatke najbrž doumeli tudi v slovenščini), glasna glasba, lepa slika, bombastične replike – vse to smo v tem gledališču gledali že pred več kot desetimi leti. V patetičnem nastopnem Drakulovem govoru je pravzaprav že zaobsežen celoten "filozofski" domet te več kot prozorne in banalne dramatizacije.

Mit o Drakuli, osnovan na zgodovinski figuri krutega romunskega vladarja Vlada iz časov, ko se je Evropa branila pred Turki, je bil do zdaj že dostikrat obdelan, zlasti v filmu. Po temeljni reinterpretaciji Wernerja Herzoga, ki je v svojem *Nosferatuju* leta 1979 briljantno izpeljal metaforo o porajanju nacizma, je bil Coppolov film – tudi narejen po Stokerjevi predlogi – kakih petnajst let

kasneje relativno razočaranje, saj se nekako ni odločil, kaj naj bi nam ta mit danes povedal.

Ustvarjalci mariborske predstave si s prikritimi pomeni očitno niso kaj dosti belili glave. Ko so jo podnaslovili kot "filozofski porno", so pravzaprav brez ovinkov povedali, za kaj bo v predstavi dejansko šlo. Naslonili so se na razliko med divjim, nerazvitim, barbarskim, prvinskim Vzhodom ter civiliziranim, razvitim, moralnim, urejenim Zahodom. Drakula se na začetku predstave znajde sam, osamljen, sredi opustošene Transilvanije, kjer mu je dolgčas, saj tam nima več kaj početi. Zato si želi prodreti na Zahod, kjer vrvi ljudi, ki kar čakajo na to, da bi si jih podredil. Hkrati pa je to edina možnost, da bi morda spet naletel na pravo ljubezen, ki jo je izgubil. V ta namen si je z Zahoda poklical odvetnika, ki naj bi mu pomagal pri nakupu nepremičnin v Evropi.

Tako potekata vzporedno dve zgodbi, ki se na koncu združita v eno. Ena se odvija v Transilvaniji in je zgodba Drakulovega osvajanja oz. polaščanja volje mladega odvetnika Jonathana, naslednika odvetnika Renfielda, ki je ob prejšnjem obisku pri Drakuli popolnoma zapadel pod njegov vpliv in zdaj životari v pričakovanju njegove vrnitve. Druga se odvija na Zahodu, kjer živi Jonathanova zaročenka Mina, poosebljenje čistosti in nedolžnosti, utelešenje vseh na Zahodu veljavnih in zapovedanih moralnih vrednot. Njeno nasprotje je prijateljica Lucy, ki je seksualno osvobojena in povsem brez zavor. Drakulov filozofski antipod na Zahodu je doktor Van Helsing, ki poskuša zdraviti od Drakule "zblojenega" Renfielda. Tako kot Drakulov nastopni govor razodene njegovo "stisko", iz katere izvira nenasitna lakota po vedno sveži in novi krvi oz. po vedno svežih in novih teritorijih, je Van Helsingov nastopni govor še kar zanimivo in na trenutke skoraj duhovito izpeljan traktat o zahodni civilizaciji – oziroma (po Dukovskem/Popovskem) "sifilizaciji". Tu pa se tudi ustavi kakršnakoli ambicija ustvarjalcev predstave, da bi v mitu o Drakuli poskušali najti še kaj. Vse asociacije, ki bi jih utegnili sprožiti primerjava s trenutno svetovno razdeljenostjo na ideologijo in moralo Vzhoda in Zahoda, zamrejo ob vizualni dovršenosti in vsebinski izpraznjenosti dogajanja na odru.

Ko se liniji obeh zgodb končno združita – potem ko si Drakula podredi Jonathana, končno pride na Zahod, kjer se napase najprej na voljni Lucy, da bi lahko na koncu osvojil še najslajšo trdnjavo, nedolžno Mino – preostane še končni obračun med Drakulo in Van Helsingom. Poanta predstave je, da sta si Drakulova razvpita in deklarirana polaščevalnost, krutost in skrajni egoizem ter Van Helsingovo strogo oklepanje moralnih vrednot meščanstva, ki temeljijo na katoliški veri, ter sveto prepričanje, da mora Zahod ubraniti pred nevarnostjo Vzhoda, v končni konsekvenci presneto podobna. Ni važno, v imenu koga ubijaš, važno je, da (oziroma ali) ubijaš. Toda tudi tu so se ustvarjalci predstave (zlasti avtor dramatizacije) v širokem loku izognili globljemu pomenu tega relativno zanimivega, čeprav nikakor ne originalnega spoznanja in so do konca vztrajali pri filozofski pornografiji.

Celotna predstava ni torej nič drugega kot neskončno repliciranje enega in istega modelčka vizualno privlačnih in na estetski učinek in užitek preračunanih in domišljenih prizorčkov. O samem tekstu skoraj ne gre izgubljati besed, če ne bi bil na trenutke skoraj žaljivo banalen in klišejski; od balkanskega retoričnega patosa (nizanje donečih pojmov à la kri-strast-svoboda-sperma-smrt) do poigravanja z znanimi citati in poskusi "šokiranja" z vulgarizmi. Eden temeljnih problemov dramatizacije in posledično tudi predstave je tudi v tem, da sta svet Drakule in svet meščanske civilizacije od vsega začetka preveč stilizirana, da bi lahko prišla do izraza njuna kontrastnost. V svojem pornografskem filozofskem izhodišču sta si že vseskozi tako podobna, da je tudi njun trk čista formalnost.

Kljub temu, da so igralci v tovrstni predstavi bolj ali manj zreducirani na deklamatorje (o kakšni psihologiji ne more biti govora), pa so nekateri vseeno izstopali. Drakula Tadeja Toša je tako precej zanimiva stvaritev; potrudil se je, da je sicer povsem stiliziranemu liku dal prepričljivo fizično podobo z značilnim načinom gibanja, govora in mimike. Radko Polič je kot Van Helsing ravno dovolj dvoumen in na trenutke blago ciničen, vendar je z mirnim prepričanjem v svoj prav, ki ga izžareva na začetku, dosti nevarnejši kot na koncu, ko zaide v rohneče dokazovanje svoje vere. Peter Ternovšek je morda najbolj konsekventno izražal "idejo" cele predstave: s tiho zgroženostjo intelektualca je suho in z distanco opazoval lastni razkroj, ki ga je povzročil stik z neznano, divjo Drakulovo energijo. Ostali so lahko le v redkih trenutkih presegli (bolj ali manj okrasno) funkcijo, ki jim je bila določena – tako na primer Pia Zemljčič v končnem prizoru.

Postavitve *Drakule* v mariborski Drami je torej zanimiva le kot svojevrsten – bolj sociološki kot pa gledališki – fenomen. Kot gledališki je pač *passé*, saj tovrstna spektakelska estetika tudi v svetu počasi izgublja tla pod nogami, če ni napolnjena s kako vsebino. V zvezi s tem so precej izdajalski režiserjevi dnevniški fragmenti iz časa spočenjanja predstave, ki so objavljeni v gledališkem listu. Ob branju teh lahko zaslutimo, da sta z dramatizatorjem od vsega začetka nihala med "politično" in "erotično" interpretacijo. V enem od zapiskov namreč pravi: " / .../ Zlo ni v njem. Zlo je v nas vseh. Ubiti enega človeka, da bi rešili svet. Drakulo, Hitlerja, Stalina, Bin Ladna ... Izbiraj ...", v drugem pa: "Kaj je to, kar ima on, kar nosi s seboj, mi pa se tega bojimo? In si želimo. Seks, svobodo, čustva, strast?" Popovski in Dukovski sta se očitno odločila za drugo, dosti lažjo, dosti bolj gledljivo in na prvi pogled privlačno, vznemirljivo možnost, s tem pa dala prosto pot larpurlartističnemu kiču. Tudi skrivanje za floskulo "Kri je preveč dragocena v tem času nečastnega miru." ne pove prav dosti.

Zakaj sociološki fenomen? Ker v mariborski Drami, v dvorani, ki je bila zasnovana za časa in za potrebe Pandurjevega gledališča, kot veliko umetnost prodajajo enako prazne in lepe lupine kot nekoč. Ker je ambiciozni in sposobni režiser v okolju, ki je potrebno vsega prej kot lepih slikic, napravil predstavo, ki

ne služi drugemu kot samopromociji. Nič čudnega ne bo, če bo *Drakula* zelo uspešno gostoval po južnoameriških festivalih – pa s tem ne mislim reči nič slabega o festivalih.

19. januar 2002

Primorsko dramsko gledališče – Tri sestre

Z enega konca Slovenije na čisto drugega, v Novo Gorico. *Tri sestre* v režiji Jerneja Lorencija. Namesto premierske predstave v četrtek sem si ogledala drugo ponovitev v soboto. Po krasnem zimskem dnevu v italijanskih in slovenskih Brdih, ki je na trenutke že skoraj zadišal po pomladi, enkratno umetniško doživetje. Predstava, skoraj popolna v svojem preprostem, a skrajno konsekvntem branju tega klasičnega in pri nas že tolikokrat uprizorjenega Čehovovega teksta. Še vedno ga igrajo tudi v Mladinskem gledališču, v režiji Tomija Janežiča, pripadnika iste generacije kot je Lorenci, a zelo drugačne estetike; poleg tega v Mladinskem še vedno igrajo tudi *Utvo*, prav tako v Tomažičevi režiji. Sklenem, da bom vsem trem uprizoritvam posvetila več časa v enem naslednjih zapisov, saj se mi zdi zanimivo primerjati vse tri interpretacije z dveh različnih režijskih izhodišč.

23. januar 2002

SNG Ljubljana, Mala Drama – Daleč stran

Po ponesrečeni uprizoritvi ene njenih največjih uspešnic *Top Girls* v Drami pred petnajstimi leti pri nas nismo kaj dosti slišali o angleški avtorici Caryl Churchill, čeprav v svoji domovini velja za eno najvznemirljivejših in družbeno angažiranih dramatičark. Razlog je morda to, da je večina njenega opusa tesno povezana z gledališko skupino Joint Stock, ki ima specifičen način dela – začne se v obliki delavnic, kjer skupinsko identificirajo, definirajo in analizirajo temo, s katero se hočejo ukvarjati; potem pustijo avtorici čas za pisanje teksta na podlagi skupinsko nabranega materiala in informacij, čemur sledijo vaje. Tako je nastala večina njenih tekstov, s katerimi si je pridobila renome, npr. *Fen*, *A Mouthful of Birds*, *Cloud Nine*.

Ena glavnih značilnosti njenih dram je, da so po formi nenavadno raznolike, kar je seveda logična posledica raznolikosti tem, ki jih obdeluje: homoseksualnost, žensko vprašanje, zloraba v družini itd. Čeprav ji nekateri radi nalepijo etiketo "ženske pisave", ima sama do tega zelo stvaren odnos, saj pravi: " / ... / Spominjam se, da je daleč nazaj nekdo pisal o neki moji radijski igri in izjavil, da ni mogoče uganiti, da jo je napisala ženska. Očitno je bilo to mišljeno pohvalno, in to mi je vzbudilo pomisleke / ... / Če te, na primer, kritik označi za eno najboljših ženskih pisateljic, ti pa začutiš, da obstaja vsaj najmanjša

možnost, da ima to za manjvredno kategorijo, si ogorčen. Če pa gre za to, da ženske same razmišljajo o stvareh, o katerih prej niso razmišljale, potem lahko zares zelo pozitivno sprejmeš misel, da si ženska pisateljica, in to je očitno privlačno in silovito. Večinoma pa ne razmišljam o tem ne na ta ne na oni način, resnično." (Tovrstno etiketiranje gre tudi meni že od nekdaj na živce; oznaka "ženska pisava" se mi zdi ena najbolj bedastih in za tiste, ki verjamejo v "žensko vprašanje", v končni fazi kontraproduktivnih iznajdb. Dostikrat imam namreč občutek, da se za njo rade skrivajo oziroma se z njo – tudi pri nas – dičijo nekatere avtorice, ki mislijo, da je že to dovolj, da je njihovo delo tudi kvalitetno. Pred kratkim mi je na primer prišel pod roko tekst *Zoki Zajc* francoske avtorice Coline Serreau, ki jo pri nas in po svetu poznamo predvsem po tem, da je napisala scenarij za film *Trije moški in zibka*, uspešnico, po kateri so naredili tudi hollywoodski remake. Tekst so malo pred novim letom uprizorili v kranjskem gledališču in to baje kot komedijo. Dejansko gre za izrazito abotno besedilo, ki ga morda nihče ne bi vzel zares, če ne bi zanj veljalo, da prinaša t. i. "ženski" pogled na svet.)

Daleč stran je najnovejši tekst Churchillove, ki so ga leta 2000 uprizorili v londonskem gledališču Royal Court in ga v letu 2001 prenesli celo na West End. Gre za tri kratke prizore s tremi nastopajočimi. V prvem nastopata Harper, ženska srednjih let, in njena nečakinja Joan, punčka pred puberteto; v drugem nastopata Joan kot mlada ženska in Todd, njen kolega; v tretjem, ki se godi še nekaj let kasneje, nastopajo vsi trije.

Prvi prizor se dogaja v Harperini hiši. Joan se zateče k teti, ker ne more zaspiti; zaslišala je namreč krik in šla pogledat, kaj se dogaja. Skozi nedolžna in neumorna Joanina vprašanja se razkrije, da je to, kar je videla, skrivnostno zločinsko početje njenega strica. V lopo na dvorišču je pripeljal poln tovornjak ljudi (ujetnikov), tam jih muči in pretepa. Joan se sprva sicer z nezaupanjem, potem pa z nekakšnim olajšanjem zadovolji s Harperino razlago, da stric tem ljudem v resnici pomaga zbežati pred preganjalci, tepel pa je samo izdajalce, ki so hoteli škodovati drugim. Še več: Harper na koncu Joan iz statusa nevednega otroka posveti v eno od njih, v borko za pravično stvar: "Zdaj si tudi ti del nekega velikega gibanja, ki se bori za to, da bi bilo bolje. Ponosna si lahko na to. Zdaj lahko gledaš zvezde in si misliš, tukaj smo mi, v tem našem majhnem koščku veselja, ampak jaz sem na strani tistih, ki se trudijo, da bi bilo bolje, in duša se ti bo razprostrla naravnost gor v nebo."

Cinizem in lucidnost Churchillove sta v tem srhljivem prizoru tolikšna, da jemljeta sapo. V kratkem dialogu, napisanem z izjemnim občutkom za ritem, psihologijo in naraščanje napetosti, je zajeto bistvo sprenevedanja sodobnega slehernika pred vsakršnimi grozotami, ki se nenehno dogajajo nekje na svetu, blizu ali daleč stran. Joanina nuja, da bi resnici prodrla do dna, sicer ne pojenja, a voljno sprejema bolj blage razlage. Zatiskanje oči pred resnico je posledica želje, da svet morda le ni tako grozen. Želje, ki pa neizprosno vodi naprej po poti zločinov. Joan, pripravljena verjeti tetini sproti skovani verziji

zgodbe o stričevem plemenitem reševalnem poslanstvu, se na koncu tega prizora kar sama ponudi: "A jaz ne morem nič pomagati?". Teta ji hladnokrvno odvrne: "Zjutraj mi lahko pomagaš pomiti. A mi boš?" Joan z olajšanjem pritrdi. Od zdaj naprej bo res imela občutek, da tudi ona prispeva k boljšemu svetu, v resnici pa bo le brisala sledi za zločinom.

Drugo dejanje se godi več let kasneje v klobučarski delavnici, kjer zdaj že odrasla Joan začne službo. Zraven nje dela Todd, ki ima za sabo leta izkušenj na tem področju, zato je poln dobrohotnih nasvetov. Med neobveznim kramljanjem ob delu, ki se v glavnem vrti okrog modelov klobukov in bolj ali manj standardnih pritožb čez delodajalca, med njima počasi narašča naklonjenost. Idiličnosti njunega početja pa sploh ne moti dejstvo, da klobuke izdelujeta za posebno parado – parado obsojencev na smrt, ki pred očmi gledalca stopajo na morišče vsak z ogromnim klobukom na glavi. Moti pa ju recimo, da je očitno nekaj narobe z naročili in v ta namen je Todd celo pripravljen iti v konfrontacijo z nadrejenimi. Joan je polna občudovanja in pritrjuje: " / .../ bi lahko razkrili, kako skorumpirana je finančna osnova, na kateri deluje cela industrija s klobuki. Ne samo mi, grem staviti, da je cela industrija zelo sumljiva." Tako je prav, kajne? Grozljivi namen njunega početja je nedotakljiv in nespremenljiv. Namesto da bi se poglobila vanj, najdeta drugo formalno nepravilnost. In spet se lahko počutita, kot da svet v resnici rešujeta, ne pa ugonabljata.

Tretje dejanje se dogaja še nekaj let pozneje. Spet smo pri Harper, kjer je tudi Todd. Očitno divja vojna, sredi katere je Joan pribežala k teti, da bi videla Todda, svojega moža. Dialog med Harper in Toddom govori o totalni vojni, totalnem nezaupanju, totalni paranoji, totalni razdeljenosti na "nas" in "njih". Absurdnost situacije je prignana do skrajnosti. Bitja so razdeljena po skupinah, ki nosijo etikete iz našega vsakdanjega mišljenja. Zdaj so vsi proti vsem, tudi živali in rastline.

Todd: "Ampak kakšne mačke so pa v redu."

Harper: "Ne bi rekla."

Todd: "Poznam eno, malo naprej od tukaj."

Harper: "Ne, tiste se moraš pa sploh paziti."

Todd: "Ampak, saj mi nismo popolnoma na drugi strani kot Francozi."

Mislím, niso oni ravno kot Maročani in mravlje."

Harper: "Niso pa tudi kot Kanadčani, Venezuelci in komarji."

Joan pa se je iz pasivne dopuščevalke zla spremenila v aktivno povzročiteljico (" / .../ in dejansko sem ubila dve mački in enega otroka, mlajšega od pet let, da je izgledalo zelo tako, kot da imam neko nalogo / .../ ") Zdrs v zlo, ki se je začel z nedolžno zvedavostjo otroka v prvem prizoru, je s tem zaključen.

Meta Hočevar se je tega teksta, ki je ena sama srh vzbujajoča in obtožujoča metafora za naše udobno življenje v miru, sicer lotila z velikim razumevanjem

in natančnim občutkom za vse drobne psihološke nianse, a ga je hkrati zavila v tako odtujen kontekst, da avtoričine besede, ki znajo na papirju zarezati ostro kot nož, izzvenevajo kot preveč poetični in abstraktni domisleki. Prostor dogajanja je do skrajnosti zamejen in prečiščen, gledalčev pogled pa vnaprej strogo določen in omejen (celo prvo dejanje se na primer vidi le Joanine noge na stopnicah in roke, ki stiskajo medvedka), na koncu pa se zapre tako kot fotografska leča. Kot da bi bil le za kratek čas dovoljen voajerističen zoom v dogodke, ki so sicer daleč stran. Toda ta visoka estetiziranost predstave v celoti ima za posledico žal to, da provokativni naboj teksta Churchillove v veliki meri ostaja na oni strani rampe.

Ko sem doma tekst ponovno prebrala, se mi je zazdelo, da bi morala uprizoritev iti prav v nasprotno smer. Glede na to, da je besedilo tako polno namigov,



zamolkov, sprevrženih in duhovito shrhljivih poant na abstraktnem nivoju, je režijski koncept, ki to še potencira, pravzaprav pleonastičen. Da bi se lahko gledalca te replike v polni meri dotaknile, bi bilo dosti bolj vznemirljivo, če bi jih osebe na odru izrekale v povsem vsakdanjih situacijah in v vsakdanjem okolju – če bi bil, skratka, njihov svet prepoznaven in nam blizu, ne pa oddaljen.

Uprizoritev *Daleč stran* je zato name naredila vtis zamujene priložnosti. Kar od predstave ostane, je spomin na markantne igralske kreacije (zlasti Milena Zupančič in Nataša Barbara Gračner v prvem prizoru) in spomin na nekaj šokantnih replik, ki pa žal zletijo mimo tarče.

24. januar 2002

Mestno gledališče ljubljansko – Usodna vožnja

Iz najav v časopisih, ki sem jih le bežno prebrala (če teksta ne poznam že od prej, nerada preberem kratko vsebino, ker mi je s tem vzeto pol užitka ob gledanju predstave), sem imela občutek, da bo šlo za – za Arthurja Millerja sicer precej neznailno – komedijo. Motiv moškega, ob čigar bolniški postelji se znajdeti dve njegovi ženi, ki ne vesta druga za drugo, je precej klasičen, značilen in hvaležen komični zaplet.

Ko se je predstava začela in je prišlo do prvega soočenja med obema ženama, so se moja predvidevanja do neke mere potrdila, potem pa se mi je vedno bolj začelo dozdevati, da je tu nekaj hudo narobe. Vedno bolj sem imela občutek, da je prav vse zgrešeno: od samega teksta, preko režije, igralskih interpretacij, prevoda, scene, kostumov ... In ko sem doma prebrala gledališki list, tudi do člankov v gledališkem listu. Kot da bi bil vse skupaj en ogromen nesporazum.

Osnovni problem se najbrž skriva – pa niti ne prav dobro skriva – kar v tekstu. Znani (in po mojem mišljenju včasih tudi precenjeni) ameriški dramatik Arthur Miller je igro *Usodna vožnja* napisal pred enajstimi leti, pri svojih šestinsedemdesetih. Pri nas smo videli že kar nekaj uprizoritev njegovih dramskih besedil; pogosto ga uprizarjajo tudi v Mestnem gledališču ljubljanskem. Po *Smrti trgovskega potnika* v sezoni 1993/94 in *Pogleda z mostu* v sezoni 1995/1996 je to v zadnjih desetih letih kar tretja uprizoritev njegovih dram v MGL.

Njegovo ime je zaslovelo s *Smrtjo trgovskega potnika*, ki je v času svojega nastanka do neke mere gotovo predstavljala novum, tako v dramaturškem (znamenita vpeljava t. i. flash-backov) kot v vsebinskem smislu (načelna obsodba kapitalizma). Kasneje je svoj sloves vzdrževal z dramami, ki so se praviloma bolj ali manj prikrito dotikale spornih, tabuiziranih, nezaželenih tem, npr. mccarthyjevskih pregonov, homoseksualnosti. Toda *Usodna vožnja* v nobenem pogledu ne dosega teh besedil. Čeprav se navidez ukvarja z enako tabuizirano temo – problemom bigamije – to počne na način, ki mu odvzema vso (morebitno) vznemirljivost ali celo provokativnost. V resnici gre za besedilce, ki bi ga najbrž – če ne bi bilo pospremljeno s famo zvenečega avtorjevega imena – v marsikaterem

gledališču pri sestavljanju repertoarja z lahkoto spravili nazaj v predal. Če pa bi se v pomanjkanju boljših idej zanj že odločili, bi morali to odločitev utemeljiti z jasnimi argumenti.

Usodna vožnja se torej dogaja ob bolniški postelji zelo bogatega in uspešnega zavarovalniškega podjetnika Lymana Felta, ki se je ponesrečil pri vožnji po poledeneli cesti. Tam se soočijo Lymanova dolgoletna žena Tea (poročena sta že 41 let) in njuna že odrasla hči, s katerima pol tedna preživlja v New Yorku, ter mlajša žena Lea, s katero ima majhnega otroka in z njima v idiličnem provincialnem mestecu preživlja drugo polovico tedna. Izkaže se, da se je Lyman Lei že pred devetimi leti zlagal, da se je od Tee ločil, ker se je hotel poročiti tudi z njo; to je bil namreč njen pogoj, da ne splavi njunega otroka. Prizorišče je sicer ves čas enotno (bolnišnica), toda Miller ga s svojimi flash-backi nenehno spreminja, tako da v obliki spominov na odru vidimo vse ključne prizore v odnosu Lyman-Lea in Lyman-Tea. Vidimo začetek ljubezenske afere z Leo; vidimo, kako jo je prepričal, da obdrži otroka in kako se je kasneje spretno izognil temu, da bi ji pokazal potrdilo o ločitvi. Vidimo, kako se je nekajkrat v intimnem pogovoru že skoraj izpovedal prijatelju Tomu, odvetniku, ki pa v svojem moralnem prepričanju, ni bil ravno najprimernejši poslušalec njegovih ljubezenskih zadreg.

Ob vsem tem pa potekajo tudi, sicer bolj na redko posejani, realni prizori v sedanosti, ko najprej prva, potem pa še druga žena poskušata z Lymanom razčistiti. On se niti ne poskuša opravičevati, saj je vseskozi vedel, da bo prišlo do katastrofe, če boste ženski izvedeli druga za drugo. Namesto tega si v domišljiji obe pričara v svojo posteljo, kar je izpolnitev njegovega ideala: "Oh, kakšen užitek, kakšna intenzivnost! Vajina izmenična tokova sta kakor gole žice življenja! (*Izmenoma poljubi obe.*) Brez problema bi vaju obe branil do smrti! Oh, dvojna toplota dveh blagosloavljenih soprog – to so nebesa! (*Položi glavo na Leo, medtem ko si Teino roko pritisne na lice.*)"

Tomu prizna, da je Tei sicer hotel povedati za Leo, a mu ni uspelo: "Vidiš ... nekako sem mislil, da se bom pozneje ločil od Teje. – Ampak se je v bistvu uredilo tako, da sem imel kar obe. In čez nekaj časa se mi ni zdelo niti tako bogokletno ...". Pikantno zgodnico so zgrabili tudi mediji in življenje obeh (polovičnih) družin je nepovratno postavljeno na glavo. Dejanje se zaključí s pomenljivim domišljijским prizorom, ki naj bi izražal Lymanovo stisko. Medtem ko se njegovi ženi in hčerka v sanjskem ritmu premikajo po odru, se izpoveduje takole: "Vsi smo v jami ... (*Tri ženske se začnejo zdaj premikati, sprva zelo blago; njihove glave se obračajo, kot bi s pogledom iskale nekaj zelo oddaljenega ali nekaj nad glavo ali na tleh.*) ... vanjo smo vstopili, da bi ljubili, obogateli ali zasloveli. Temno je tukaj, temno kakor sen, in vsak se slepo premika, upa, da bo našel drugega in se ga dotaknil, upa in strah ga je; upanje in strah. (*Medtem ko govori, se ženske in Tom premikajo križem po prostoru, zgrešijo drug drugega, se vse bolj razkropijo po odru, oddaljujejo, dokler drug za drugim ne izginejo. Lyman se je premaknil nad posteljo, kjer leži njegov mavec.*) Torej zdaj ... zdaj, ko smo tukaj ... kaj bomo rekli?"

V drugem dejanju se kaos Lymanove logike nadaljuje. Jasno postaja, da mu nobena od žen ne bo mogla odpustiti, čeprav je očitno, da sta bili ob njem obe srečni. Še več, zakon s Teo naj bi potem, ko si je Lyman na skrivaj omislil drugo ženo, postal dosti boljši, kot je bil prej.

“Tea: In zakaj praviš, da sem bila v teh zadnjih letih srečnejša?

Lyman: Ker si občutila mojo zadovoljnost in jaz sem bil zadovoljen ...

/.../

Tea: ... Zato ker je nate čakala ona.

Lyman: Točno.

Tea: A z njo ti pa nikoli ni bilo dolgčas?

Lyman: O, madona, jasno da! Včasih še bolj kot s tabo.

Tea: A res! Kaj pa takrat?

Lyman: Takrat sem se zahvalil srečni usodi, da imam tebe, kamor se lahko vrnem.”

V novih flash-backih se sicer izkaže, da je bil njun zakon poln zamolčanih skrivnosti in prevar: Tea se spominja dogodka, ko naj bi jo on skoraj prepustil gotovi smrti; v trenutku, ko se Lyman odloči, da ji bo povedal za Leo, tega ne zmore, ker ga Tea razoroži s svojo nič hudega slutečo zakonsko skrbnostjo. Najbolj značilen prizor, ki pravzaprav najbolje pojasni Lymanovo stališče, pa je navidez idiličen družinski safari, ki ga sicer Tea stalno navaja kot najsrečnejše obdobje njunega zakona. Tam se je namreč lotil posebnega izzivanja usode: ko se mu je približal lev, ga je takole izzval:

“(Lyman, z očmi na levu, zakriči vanj z mešanico strahu in veselja) Jaz sem srečen, ja! Da sem poročen s Teo in da imam Bessie ... ja, in tudi Leo! / .../ In da sem naredil cel kup denarja ... ja, in da mi ne grozi noben sodni pregon! / .../ Da ne žrtvujem niti enega dneva za stvari, v katere ne verjamem – vključno z monogamijo, ja! (*Roke iztegnjene, v navdihu groze.*) Ljubim svoje življenje, nisem kriv! Izzivam te, da me požreš, ti kurbin sin!”

In ko ga lev ne požre, ampak se umakne, vzame Lyman to kot znamenje z neba, da mu je njegovo dvojno življenje od zgoraj do- in odpuščeno. Trenutek, ki ga je Tea napačno doumela kot njegovo katarzo in odločitev, da se z novim žarom zaveže ljubezni do nje, je bil v resnici trenutek, ko se je Lyman odločil, da bo ohranil zvezo z Leo.

Lymanovo stališče se tekom celotne drame ne spremeni. Tako kot razlaga Tomu na začetku drugega dejanja, misli tudi na koncu: “Glej, vsi smo enaki: moški je hiša s štirinajstimi sobami – v spalnici spi s svojo inteligentno ženo, v dnevni sobi se valja s kakšno golorito punčaro, v knjižnici plačuje davke, na vrtu goji paradajze, v kleti pa izumlja bombo, da bi vse skupaj pogнал v zrak.”

Čeprav je vedel, da bosta ženski zaradi njegove ravnanja prizadeti, globoko v sebi pravzaprav ne more doumeti, zakaj: “Poznam ti ženski in obe me imata še zmeraj radi! Zdaj pač mislita, da se morata počutiti zmedeni.” Tudi ko prizna, da je v eni noči spal z obema, se mu zdi to naravno:

“Lea: Torej tisto noč si jo dal dol.

Lyman: Kaj naj rečem?

Lea: In ko si prišel nazaj v hotel, a nisva midva ...?

Lyman: Nisem si mogel pomagat, obe sta zgledali absolutno fenomenalno!

Kako naj bo to zlo?”

In tudi na koncu, ko mu postane jasno, da je obe družini za vedno izgubil, si ne more kaj, da ne bi priznal: “Ampak prisegam vam ... ko vas zdajle gledam, Tea in Lea in tudi ti, Bessie ... nikoli nisem občutil take ljubezni, kot jo občutim prav zdaj. Ampak prizadel sem vas in to vem. – Pa še ena stvar; ne morem vas zapustit z lažjo – resnica je, da v enem bednem, temnem kotu svoje duše še zmeraj ne razumem, zakaj me obsojate. Blagoslavljam vas vse.”

Na koncu torej ostane sam: “Zdaj se pa začni učiti osamljenosti. Ampak veselo. Zato, ker si si to zaslužil, fant, čisto sam zaslužil. Ja. Končno si našel Lymana! Torej ... veseli se!”

Vse te obsežne citate se mi je zdelo potrebno navajati zato, ker sem prepričana, da tako najbolje in najlažje ilustriram vso abotnost Millerjevega besedila. V teh malomeščanskih blodnjah oziroma sanjah vsakega moškega (?), da bi lahko brez posledic imel več žensk, se kakršnakoli morebitna ostrina, provokativnost ali celo angažiranost povsem razgubijo. Kar ostane, je nespretno sestavljena igra z nekaj komičnimi elementi in mnogimi hudo klišejskimi in za lase privlečenimi rešitvami. Kot da Miller ne bi bil Miller, ampak nekdo, ki poskuša na silo uporabljati vse Millerjeve preizkušene dramaturške prijeme (flash-backe, spomine, prepletanje realnosti in sanj), pa mu to ne uspe najboljše, saj skoraj vsi po vrsti izpadejo hudo izumetničeno in nenaravno (npr. prizor, ko naj bi Lyman hotel Teo ubiti, družinski safari itd.). *Usodna vožnja* se bere kot slaba komedija, po sili potisnjena na Millerjevo kopito.

V Mestnem gledališču ljubljanskem so spregledali šibkost tega teksta, čemur bi se lahko izognili tako, da bi ga vzeli manj zares in ga skoraj malo parodirali. Tako pa lahko v gledališkem listu preberemo povsem zgrešeno prizadevanje režiserja Vinka Möderndorferja, da bi glavnega junaka v tem prozornem, slabo napisanem in idejno povsem konfuznem tekstu označil kot tragičnega. “In prav zato je Lyman vseeno tragičen junak. Na koncu ostane sam, tako kot Ojdip. Tudi Lyman gre v pregnanstvo, ki je hujše od smrti. Tudi Lymana so vsi zapustili. Vprašanje, kdo je imel v tej neizprosni bitki resnic prav, ostaja neodgovorjeno (To je tudi kvaliteta Millerjevega besedila) ... Najbrž se na to vprašanje ne da odgovoriti. Najbrž si moramo na vprašanja o svobodi in ljubezni vedno odgovarjati sami in sproti (Lyman! Jaz sem na tvoji strani!!).”

Lymanovo tragičnost poskuša Möderndorfer utemeljiti s tem, da naj bi tekst razkrival “najglobljo in najbolj svinjsko resnico sodobnega sveta”, namreč da je treba imeti eno ženo, pa čeprav ljubezni že zdavnaj ni več, ker bi sicer spodkopal temelj kapitalizma, premoženje, državo ... “Bottom line” naj bi torej bilo vprašanje, kako si bosta ženski razdelili premoženje. Družina kot sveta osnovna celica za vsako ceno proti uporni širini in svobodi Lymanovega duha? Ah, dajte no. Dejstvo je, da je to vprašanje, ki bi morda res lahko zaostriло konflikt, obravnavano precej

mimogrede, le kot ena od logičnih posledic razpada dveh družin. Tovrstno razumevanje izhaja iz predpostavke, da je Lyman uboga, nedolžna in nemočna žrtev. Na eni strani žrtev dveh žensk, ki jima je požrtvovalno nudil krasno življenje in ju rešil brezcilnosti eksistence ženske brez moškega. Po drugi strani žrtev države, cerkve, veljavnih moralnih norm, ki preprečujejo, da bi tudi drugi njega videli tako, kot se vidi sam – kot skrajno dobrega, uspešnega in altruističnega človeka, ki se razdaja na vse strani (prim. njegov traktat o tem, koliko ljudi je zaposlil). Millerju je ob koncu umetniške poti očitno nekoliko pošla sapa in ni sposoben dojeti, kako pomilovanja, ne pa usmiljenja (kar pritiče tragičnemu junaku) vreden je tale njegov glavni junak. Nekaj intervencij v eno smer, in tekst bi bil odličen vodvil. Ali pa v drugo, in postal bi pretresljiva zgodba o sodobnem zakonu; a v tem primeru bi se moral Lyman na koncu nujno spremeniti. Pa se ne.

Möderndorfer se je povsem prepustil konfuznosti Millerjeve pisave, do zadnje didaskalijske in predvidene mizanscenske rešitve. Tako je nastala predstava, ki jo nekajkrat sicer zanese v bolj sproščene, komične vode (kar je najbrž v glavnem zasluga Janeza Hočevarja kot Lymana), v osnovi pa je enako izumetničena, nenaravna in nekako čudno odmaknjena kot tekst. Namesto da bi liki zaživeli pred nami v vsej realnosti, so spakljivi, nenaravni in moteče izumetničeni. K temu po svoje prispevajo tudi kostumi (Alenka Bartl), ki se jim spet na daleč vidi, da so "gledališki kostumi", ne pa vsakdanja oblačila vsakdanjih ljudi. Namesto da bi videli prepričljivo in relativno zanimivo življenjsko situacijo oseb, ki bi jih prepoznali iz vsakdana, gledamo slab preplet odmaknjene realnosti z Lymanovimi blodnjami in spomini. Vsi ti irealni prizori so zrežirani precej nerodno (zlasti npr. zgoraj citirani, kjer vse tri ženske in Tom blodijo po odru in se poskušajo drug drugega dotakniti ...) in ne izpadejo kot naravno dopolnilo osnovni liniji zgodbe, ampak kot vsiljen efekt.

Igralci so šli znotraj te interpretacije vsak v svojo smer. Janez Hočevar je do konca ostal zvest Millerjevi neodločenosti glede Lymanovega lika in tako deluje kot na trenutke zmedena in nebolgljena, čeprav v osnovi hudičevo samozavestna in do konca egoistična figura tipičnega ameriškega uspešneža. Jožica Avbelj je v lik Tee (ki je po vsej verjetnosti pastorjeva in ne ministrova hči, kot je bilo to napačno prevedeno, zaradi česar je njen lik, pa tudi Lymanova averzija do vsega, kar ona predstavlja, precej manj jasen, kot je sicer v tekstu) poskušala vnesti čimveč plastičnih razlogov, zaradi katerih si je Lyman omislil še eno ženo. Zdi se, da je pri tem najbolj zadela tanko mejo med psihološkim realizmom in cinično distanco, ki bi morala biti prisotna v vseh drugih elementih predstave. Karin Komljanec pa je z vihravostjo in prekipevanjem energije Leo prikazala kot preveč površno.

Da povzamem. Tekst, tak kot je, kliče po režiserjevi avtorski interpretaciji. Uprizorjen od črke do črke pa je ena sama gledališka in idejna zmeda. Če zapišem to, kar me ob takem kapitalnem nesporazumu vedno večkrat prešine: včasih imam pri (tudi naših, ne samo tujih!) avtorjih tovrstne fame, kot obdaja Millerja, hecen občutek, da se morda kdaj nalašč poigrajo in napišejo za spremembo en slaboumen tekst, potem pa uživajo in čakajo, da bi videli, ali jih bo kdo spregledal ...