



KATERI SVET JE SLOVENSKI ODER?

Ves svet je oder – in če smo v obdobju preizpraševanja bistvenih premis družbe in če so ljudje iz dneva v dan soočeni z nekaterimi temeljnimi vprašanji, potem najbrž ni pretirano pričakovati, da se bo to poznalo tudi v otvoritvi sezone v slovenskih gledališčih. Pa je res tako?

VESNA JURCA TADEL

Iz zbirke *Namišljenega bolnika* za uvodno predstavo v režiji doajena slovenskih režiserjev Mileta Koruna se zdi idealna z vidika dejstva, da Mestno gledališče ljubljansko s tem odpira svojo jubilejno šestdeseto sezono; s tem se pokloni tako režiserju, ki je v tem gledališču postavil nekaj svojih najpomembnejših predstav, kot spominu na enega njegovih igralskih stebrov Zlatku Šugmanu, ki je namišljeno bolnega Argana leta 1982 pod Korunovim vodstvom prežl z njemu lastno melanholično komiko.

BOLNIK ODLIČEN, O ZDRAVNIKIH PA NIČ

Korun pri tokratni postavitvi izhaja iz bistveno drugačnega branja glavnega junaka, to pa je, se zdi, tudi njegovo osnovno izhodišče: namreč osredotočenje na natančno psihološko analizo Argana. Argan, kakor ga danes vidi Korun, in kakor ga briljantno, natančno, z dovršeno mimiko upodobi Boris Ostan, je duhovita podoba skoraj otroško nedolžne egoističnosti, ki v svojem osnovnem gonu po potešitvi izključno lastnih potreb sploh ne dojame, da drugim s tem morda dela zlo. Njegov Argan je zato pravzaprav zelo simpatično, ubogo bitje, željno ljubezni in sočutja, ki globoko v sebi morda sluti, kako malo avtoritete ima tako v svetu (zdravnikov, lekarnarjev) kot v lastnem domu (do žene in služkinje) – in ravno zato po eni strani tako divje vztraja pri lastnih odločitvah, po drugi strani pa si zatiska oči pred resničnostjo. Korun s tem predstavo tudi začne – z nebogljenim spoznanjem Argana, da je sam in da pozornost svoje okolice vzbudi in obdrži edinole s svojimi namišljenimi simptomi.

A tak Argan generira tudi čisto drugačne silnice, in od tu izvirata dve bistveni Korunovi intervenciji v besedilo: služkinjo Toaneto igra moški (Primož Pirnat), Arganov brat pa je spremenjen v sestro Beraldo (Jette Ostan Vejrup konsekventno izigra blagost, skoraj nadzemski mir in razumevanje, ki jo kot budistko prevevajo), kar je dodatna ilustracija Arganove imanentne nebogljenosti in skritega iskanja zavetja bodisi pri možati služkinji bodisi pri mehki, razumevajoči sestri. Obe spremembi sta tako igralsko kot vsebinsko več kot plodni, saj pripeljeta do vrhunca predstave.

Ko namreč Argana zapusti njegov siceršnji zdravnik, Toaneta, ki celotno dogajanje nenehno opazuje iz ozadja, ugotovi, da je to, kar Argan potrebuje, pravzaprav pozornost: in tako ga, pretvarjajoč se, da je novi zdravnik, v mizanscensko spretno zasnovanem prizoru, ki poudarja dvojnost in dvoumnost, povsem potolaži – nežno mu prigovarja kot kakemu otroku, mu postavi novo diagnozo in navidezno verjame v njegovo bolezen. Tu sta oba vrhunska: tako Ostan, ki zlagoma srečno vedno bolj drsi v mehki občutek varnosti in razumljenosti, po obrazu pa se mu razliva prava blaženost, kot Pirnat, ki premeteno in zanésljivo igra svojo dvojno igro.

In prav tu – v neizpolnjenih potrebah pacientov nekoč in danes in privlačnosti alternativne medicine – se hkrati pokaže ena od premalo izkoriščenih osti, ki bi lahko Molièrov kritični prikaz takratnih zdravnikov povežale z današnjimi časi; druga taka ost pa je interpretacija nesojenega Arganovega zeta in

njegovega očeta, Tomaža in gospoda Diafoirusa, ki sta oba zdravnika. Korun ju namreč postavi kot navzven groteskni, staroveški, hudobni figuri, povsem pa zanemari priložnost, da bi zaradi svoje brezsrčne pohlepnosti izpadla količjak nevarna. Zato sta videti, kot da sta ušla iz starih slik (sicer zelo minuciozno izdelana vloga Milana Štefeta, ki pa spominja na kak lik iz Dickensa, medtem ko Jurij Drevenšek kot Tomaž ne izkoristi komičnih možnosti, ki jih ponuja topoglavost tega lika). Tudi sicer se zdi, da je imel režiser manj srečno roko tako pri izboru kot pri vodenju mlajšega dele ekipe; Tina Potočnik, k. g. je kot Angelika skupaj z medlim in dikcijsko šibkim Kleantom (Žiga Udir, k. g.) predstavljala nekam šibko protiutež svetu odraslih (očetu in karikirano pogoltni Tanji Ribič kot mačehi), nerazumljiv pa je bil tudi nastop male Luizone (Enya Belak, k. g.) z lupo.

Korun se ni spraševal, kako bi bilo, če bi zdravnike danes, tako kot nekoč Molière, prikazal izrazito kritično – kako drug drugemu krijejo hrbet, se ne menijo za napačne diagnoze itn. – in se je zato toliko bolj posvetil izdelavi komičnih detajlov, ki jih zadnje čase na odrih skorajda ne vidimo več; tak je npr. gag, ko se Tomažu na prst zatakne steklenica ali epizoda s klistirjem, ki omogoči briljantno (pijansko) miniaturo Gabra K. Trseglava. Nasploh je predstava – tudi likovno, saj se opira na barvitost impresionizma – živopisna in živahna, začinjena z nekaj anahronizmi (v rumeno oblečena budistka Beralda je z rukzačkom očitno prišla naravnost s Čopove) in nekaj tipičnimi korunovskimi domislicami.

Takšne so medigre s petjem in plesom, s katerimi današnje postavitve Molièrovih besedil večinoma ne vedo prav dobro, kaj početi, Korun pa jih je spremenil v svojevrstne vdore realnega v Arganovo stokanje (trije z ulice pridejo iskat žogico za bejzbol, slepec – pomenljivi Janez Starina – prav počasi pride do rampe, si sname sončna očala in enako počasi odide z odra itd.). A ti vdori izvenijo bolj kot režiserjeva idiosinkrazija, namerno prvi hip smešna, potem enigmatična, nazadnje pa bolj ko ne sama sebi zadostna. Podobno nerazumljiv se zdi zaključek, ritual, v katerem Argan sam postane zdravnik: Korun ga pusti pred železno zaveso, ki jo potem s stetoskopom preiskuje in prisluškuje, kaj se dogaja za njo, a ko se dvigne, se vsi nastopajoči zavrtijo kot mehanizirane lutke ob ritmu sodobne glasbe ...

Novi *Namišljeni bolnik* torej prinaša predvsem nekaj odličnih igralskih kreacij, kot celota pa ne predstavlja kaj več kot zelo spodobno in mestoma tudi zabavno otvoritveno predstavo jubilejne sezone v Mestnem gledališču ljubljanskem.

MOJSTRSKO ZAOSTRENA UTVA, UIGRANA DO ZADNJEGA STRANSKEGA LIKA

Da je Čehov eden najpogosteje uprizarjanih dramatikov pri nas, je najbrž tudi posledica dejstva, da njegovo tenkočutno poznavanje človeške psihe ponuja dovolj trdno podlago za zanesljivo repertoarno odločitev; in po uspešni uprizoritvi njegovih enodejank na malem odru celjskega gledališča v lanski sezoni se zdi zato odločitev za *Utvu* v režiji hišnega režiserja **Janeza Pipana**, ki je v zadnjih letih poskrbel za nekaj pomembnih presežkov v tem gledališču, kot porok za močno otvoritveno predstavo sezone.

Pipan bere Čehova natančno, premišljeno, duhovito, skrbno, s poslušom za vzpostavljane izrazite atmosfere, za

Stran / Page: 8

Doseg / Reach: 0

Država / Country: SLOVENIA

Površina prispevka / Size: 1755 cm2

2 / 4

izrisovanje odnosov med posameznimi liki in za profilirano pripovedovanje množice zgodb, ki jih Čehov postopoma, z njemu lastno mešanico nostalgije, ironije in hrepenenja, razprostira pred gledalčevimi očmi. To pride najbolj do izraza v prvem dejanju, kjer se ves svet, ki ga Čehov v *Utvi* opisuje,

še le počasi vzpostavlja in se žarišče tako režiserjevega kot gledalčevega pogleda počasi sprehaja od ene do druge epizode, kar nam jasno razkrije osnovne odnose med osebami in začrta glavne linije ljubezenskih zgodb, ki se pozneje le še vedno bolj usodno zapletajo: krhko ljubezen med glavnima junakoma Trepljevom in Nino Zarečno; formalno ljubezen med slavnim pisateljem Trigorinom in igralko Arkadino, mamó Trepljeva; brezupno ljubezen učitelja Medvedenka do Maše in Maše do Trepljeva; neuresničljivo ljubezen oskrbnice Poline Andrejevine do zdravnika Dorna.

Najprej se zdi, da poskuša Pipan uravnoteženo prikazati usodni preplet vseh teh bolj ali manj nesrečnih življenjskih zgodb (vztrajanje Sorina, bolehnega Arkadininega brata, pri pravici do življenjske izpolnitve ob izteku več kot povprečne življenjske poti ali resignirana odločitev Maše za poroko s prozaičnim učiteljem Medvedenkó) in natančno izpeljati prav vse motive (tako so odlični prizori nesporazumov med robotim, a stvarnim oskrbnikom Šamrajevim in njegovimi v drugem svetu živečimi gospodarji, v čemer tiči seveda tudi družbenokritična ost) ter izpostaviti tudi komične elemente (zlasti povezane z obema služabnikoma ali v nekaterih mizanscenskih domislicah, kot je prizor sieste na začetku drugega dejanja).

Vendar pa se njegov fokus počasi usmeri na vprašanje Trepljeva, na njegovo mladostno iskanje novih form v umetnosti, na upor proti konformizmu in sprjaznjenjem s povprečjem. S tem ko je dal Pipan dramski izdelek Trepljeva brati najprej njegovemu poznejšemu tekmeču Trigorinu (kar je že vnaprej miniralo njegov uspeh) in ko je potem to dramo uprizoril čisto zares, pač kot gledališče v gledališču, s skoraj historičnim prikazom iskanja nove forme (s konstruktivističnim scenskim elementom v ozadju in malevičevskim križem na Trepljevi majici), je dejansko zaostril in učinkovito v ospredje prinesel dve osrednji temi: ljubezenski trikotnik med Trepljevim, Nino in Trigorinom ter vprašanje nove umetnosti nasproti etablirane. Enako učinkovita je Pipanova intervencija na koncu: dialog med Trepljevim in Nino spremeni praktično v Ninin monolog, saj jo Trepljev le vedno bolj zgrožen posluša, in ko Nina odide, lahko le še strne svoje življenje v ugotovitev: »Sam sem, nikogaršnja pripadnost me ne ogreva.« V to njegovo grozo pa kot v morastih sanjah pripleše pijana družbica (matere, Trigorina idr.), Trepljev pa trga svoje rokopise; in prav v hipu, ko Trepljev v ozadju že pritiska na sprožilec puške, njegova mama družbici prostodušno prizna, da še ni imela časa brati njegove proze; v kotu pa medtem neopazno umre še Sorin. Pri tem je Pipan potencial sicer znameniti in nadvse učinkoviti Čehovov dramski prijem – dejstvo, da skoraj nikoli nihče ne izreka intimnosti v varnosti dvojine, ampak je vedno nekdo zraven: in tako je nema priča zadnjemu prizoru med Trepljevim in Nino v kotu speči/umirajoči Sorin.

Utvo oživlja odlična igralska ekipa, ki mora biti pri uspešnih uprizoritvah Čehova uigrana do zadnjega stranskega lika. V ospredju sta bila izrazita Nina Rakovec kot Nina Zarečna (na začetku očarljiva v vsej naravnosti, svetlosti in odprtosti mladosti, na koncu stvarna, suha, zadržano histerična, za vedno oropana misli na svetlo prihodnost – pravo odkritje) in Aljoša Koltak kot Trepljev, vseskozi boreč se z negotovostjo, zafrustriranostjo zaradi svoje slavne matere, pretresljiv v svoji popolni osamljenosti. Potem so tu Pia Zemljič, ki nesrečno zaljubljeno Mašo silovito zariše z ostro in trpkó vdanostjo v

usodo; Lučka Počkaj kot ustrezno vzvišena, čustveno hladna in v svoji skrajni egoističnosti že skoraj usmiljenje vzbujajoča Arkadina; Jagoda kot večinoma sprjaznjena, a v svoji ljubezni do zdravnika Dorna še vedno upajoča Polina Andrejevine; Renato Jenček kot povsem nekarizmatični Trigorin; Branko Završan kot brezupno nesentimentalni zdravnik Dorn; Vojko



Belšak kot preprosti Medvedenko, Bojan Umek kot življenja željni Sorin, Miro Podjed kot suho stvarni in neizprosni Šamrajev ter Igor Žužek in Damjan M. Trbovc kot služabnika.

Junaki Čehova, kot jih gledamo v Celju, se nam ne smilijo, pač pa jih tudi obsojamo, se jim smejemo, jih včasih tudi ne razumemo, vseeno pa se vseskozi zavedamo, da so njihovi dvomi, upanja, želje, frustracije, bojazni in hrepenenja enaki našim. Besede iz Trepljevega umetniškega poskusa (ki sicer hlepi po novih formah) o srhljivi samoti, ki bo zavladala po svetovni kataklizmi, celo zmrazijo do kosti. Nove forme pa so se na paradoksalen način prikazale že naslednji večer v ljubljanski Drami.

NESPORAZUM

Na velikem odru so namreč uprizorili besedilo *Ljubezen in država* (1985) hrvaškega dramatika Vladimira Stojšavljeviča (rojen 1950) v režiji Dragana Živadinova. Dejstvo, da je do te kombinacije sploh prišlo – besedilo + režiser + veliki oder Drame –, je bržkone posledica serije nesporazumov, katerih namen je bil z ene strani realizirati osebni retrogardistični koncept na podlagi osebne fascinacije z opusom nekega avtorja in na drugi predvidoma poskus dokazati, da je Drama sodobna institucija, ki se ne brani drznejših projektov. Nihče pa se, očitno, ni vprašal, kakšen bo rezultat. In nihče se, očitno, ni vprašal, ali bo dogodek na odru (ali kakorkoli že pač imenujemo triurno izvajanje igralcev in hkratno projiciranje računalniških vektorijalov) pomenil kaj več kot potešitev individualnih ambicij. Ali kaj več kot dokaz, da pa čisto zares »anything goes«. Da so razlike med posameznimi

produkcijskimi možnostmi povsem zabrisane, standardi povsem zamešani. Ali odsotni.

Stojsavljevićevo besedilo je gost konstrukt, napisan v času družbene tranzicije jugoslovanskega socializma, ko je avtorja »preganjal padec individualizma, to, da je bila osebna svoboda odvisna od kolektivnih teženj in da je prostor javnega nastopanja zmeraj morala odobriti politika in samo politika«, kot zunanji okvir pa so mu služila nekatera takrat nova spoznanja iz Shakespeareove biografije. Kot pove sam naslov, naj bi govoril o odnosu oblasti do posameznika, države do umetnosti. V ta namen uporabi eno od zgodovinskih dejstev, ko so v Angliji leta 1601 poskusili s pomočjo uprizoritve Shakespeareovega *Richarda II.* zrušiti oblast kraljice Elizabete. Osrednja figura naj bi bil Shakespeare kot tabula rasa, prototip nedolžnega umetnika, ki piše za prihodnost, ob njem pa nastopi plejada likov iz njegove igralske družine ter, poleg političnega kompota, tudi njihova različna erotična iskanja. Besedilo zaradi eklektičnega kvazihistoričnega pristopa velja za postmodernistično, posamezne duhovite replike pa se najbrž poskušajo zgledovati pri zaviti metaforičnosti renesančnega barda. A da bi ta konstrukt lahko gledali na odru tako, da bi od tega kaj imelo tudi navadno, v režiserjeve osebne obsesije neposvečeno občinstvo, bi se teksta moral lotiti gledališki ustvarjalec, ki bi znal iz besedila izluščiti kaj oprijemljivega.

Na trenutke se sicer zdi, da je Živadinov celo poskusil narediti predstavo, v kateri bi prispevek igralcev presegel običajne biomehantične geste, ki smo jih vajeni iz dosedanjega režiserjevega opusa, in bi pomen besed celo prodril z odra, tako da je skoraj zajadral v nekakšen realizem, kar pa je osnovni nesporazum seveda le še potenciralo. Besedilo je namreč, kar ni seveda prav nič presenetljivega, zakodiral v svoj omejeni likovni jezik, ki je sicer morda teoretično močno podprt, vendar nima prav nobene zveze s pomenom besed, ki jih igralci na odru izgovarjajo. Ikonografija, ki izhaja iz konstruktivizma in je prežeta z ambicijo »kulturalizacije veselja«, ne seže dlje od *Zvezdnih stez* (sicer zelo všečni kostumi – Dunja Zupančič – suprematistično trokromatsko kontrastiranih barv in scenografija, ki ob nenehni bleščavi v živo projiciranih digitalnih podob raznih vektorijalov poskuša zapolniti shematičnost vesoljske ladje – ali kaj?), nekaj poskusov mehaničnih repetacij pa nostalgичno spomni na *Krst pod Triglavom*.

Nepreglednost besedila, iz katerega tu pa tam zaštrli kaka duhovita replika (v stilu: »Kakšen je danes svet?« »Brezvladen, počasi razpada.«), medtem ko gredo drobci, ki so pomembni za razumevanje osnovnega zapleta in poteka fabule, neopaženi mimo, postane skozi potek predstave popolna. Edini omembe vreden je tako prizor, v katerem Igor Samobor

briljantno odigra kraljico Elizabeto I. in ki bi lahko služil kot izhodišče za celotno predstavo, saj edini vsebuje zametek pravega konflikta.

V času, ko si svet iz dneva v dan zastavlja vprašanja, kako naprej, ko se zdi, da smo na pragu velikih preobratov, se torej na odru *nacionalke* mirno pojavi projekt, ki na nobenem nivoju ne seže dlje od dovtipa.

Predvidoma pa se seveda ne bo zgodilo prav nič. Ena premiera je mimo. Avtor bo v svojo biografijo lahko zapisal, da je bil njegov tekst uprizorjen na odru *nacionalke* sosednje države. Režiser bo v svojo biografijo lahko zapisal, da je režiral predstavo na odru *nacionalke*. Vodstvo gledališča bo odključalo eno od postavk na repertoarju. Igralci bodo večer za večerom izpolnjevali svojo delovno obveznost. Abonenti bodo pokorno odsedeli svoje tri ure (pavza sicer omogoča priložnost za osip, ki je bil že na premieri kar znaten). Režiserjevi prijatelji bodo izdelek povelečevali. Tisti, ki ga bodo slučajno problematizirali, pa bodo veljali za konservativne in zadržte.

Paradoks je, da je bilo v času Shakespeara, ki je rabil kot navdih za to besedilo, gledališče prostor, kjer so se dejansko odigravale relevantne stvari, prostor, kjer so se zastavljala družbeno provokativna vprašanja. Kaj pa danes? ■

PIPAN BERE ČEHOVA NATANČNO, PREMIŠLJENO, DUHOVITO, SKRBNNO, S POSLUHOM ZA VZPOSTAVLJANJE IZRAZITE ATMOSFERE, ZA IZRISOVANJE ODNOSOV MED POSAMEZNI MI LIKI IN ZA PROFILIRANO PRIPOVEDOVANJE MNOŽICE ZGODB. KORUN SE NI SPRAŠEVAL, KAKO BI BILO, ČE BI ZDRAVNIKE DANES, TAKO KOT MOLIÈRE, PRIKAZAL IZRAZITO KRITIČNO – KAKO DRUG DRUGEMU KRIJEJO HRBET, SE NE MENIJO ZA NAPAČNE DIAGNOZE ITN. – IN SE JE ZATO TOLIKO BOLJ POSVETIL IZDELAVI KOMIČNIH DETAJLOV.

Stran / Page: 8

Doseg / Reach: 0

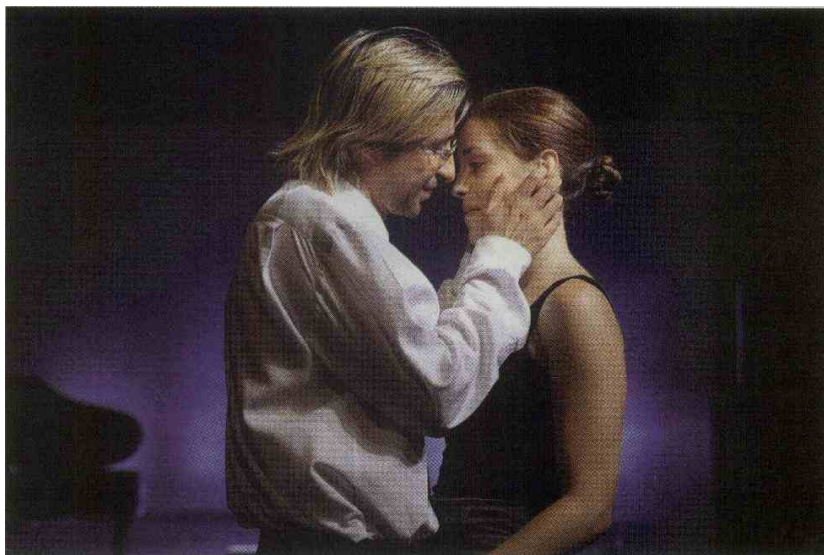
Država / Country: SLOVENIA

Površina prispevka / Size: 1755 cm²

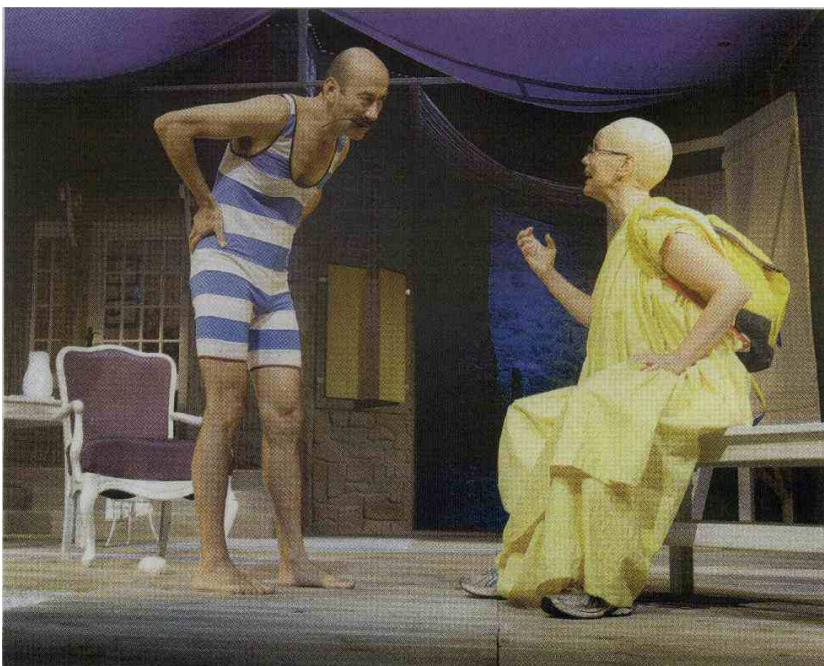
4 / 4



Ljubezen in država, SNG Drama Ljubljana – Saša Pavček, Veronika Drok, Lotos Vincenc Šparovec, Klemen Slakonja, Tom Ban, Alja, Matjaž Tribušon, Jurij Zrnec, Janez Škof, Bojan Emeršič in Barbara Cerar



Utva, SLG Celje – Aljoša Koltak kot Treppljev in Nina Rakovec v naslovni vlogi



Namišljeni bolnik, MGL – Boris Ostan v naslovni vlogi Argana in Jette Ostan Vejrup kot njegova sestra Beralda