



Katastrofa ni možna

Premislek k dramskemu diptihu *Komedija z ženskami polna utopij in složnosti*, *Črna žival žalost nasičena s tesnobo*

Dramski diptih, sicer izjemno redek pojav na domačih gledaliških tleh, so v Mestnem gledališču ljubljanskem zastavili in argumentirali kot programsko gesto, ki bo ob bok, v kontrast in navsezadnje tudi komplementarnost postavila dve nemški drami – *Komedijo z ženskami* (1969, Heiner Müller) in *Črna žival žalost* (2007, Anja Hilling).

ZALA DOBOVŠEK

Prva polna utopij, složnosti, hrabrih vizij skupnosti in optimizma; druga nasičena s tesnobo, osamljenostjo, površnim življenjem in moralno otopelostjo. Njuno sopostavitev je režiser Ivica Buljan zastavil kot popolnoma samostojni enoti, s skrajno raznoliko izvedbeno estetiko, ki z vzporednicami ne komunicirata skozi uprizoritvene, režijske stopke (tu se prej odločno razločita), temveč prek posameznih vsebinskih motivov družbene in zasebne solidarnosti, ki se v prvi razcvetijo v vsem sijaju in temperamentnosti, zato da se lahko v drugi nepovratno sesujejo v apokaliptične ruševine.

Pri *Komediji z ženskami* se je Buljan strogo držal načel socialističnega okolja in vedenjskih pravil, naj bo to skozi barvno pusto kostumografsko podobo (Ana Savič Gecan) ali elementarne, rustikalne scenske konstrukte (Slaven Tolj), pri katerih ni sledi odvečnega simbolnega okrasja, pač pa se skupnost komunističnega kombinata vzpostavlja v pristni, skromni obliki najnujnejšega. S to krovno distanco, ki se trudi čim manj neposredno (politično) navezovati na današnji čas, se učinek nostalgije in kolektivnih memoarov še dodatno napne. Občutek utopije se tako ne utrne le znotraj (povojne) dramske vsebine, razleže se tudi v gledalca, v tok njegovega sprejemanja odrske iluzije, ki jo sprejme v vsej »nedoslednosti«, tu imamo v mislih Müllerjevo strukturo vnosa parol in songov, ki jih je v odmerjenem stilu narodne prebudnosti uglasbil Mitja Vrhovnik Smrekar. Müller je s to komedijo, zanj sicer neznatno dramsko formo, zajel

rojstvo upora žensk proti moški dominaciji, v njemu lastni komično zajedljivi maniri, ki pa vendarle rezultira kot ostra resničnost.

Kolektivnost v izhodišču

Pod povrhnjico spolnih in delavskih družbenih prestrukturiranj je vstavil tudi moment ustanovitve družbe, ki tolerantno sprejema individuuma v vsej njegovi totaliteti (kar ponazori z likom samohranilke in transvestita). Kolektivnost, ki je navsezadnje vpisana v izhodišče dogajanja, je nepogrešljiva tudi v igralskem angažmaju (kar, tako se zdi, postaja izvrstna vrlina ansambla MGL in politike gledališča); zvrsti se niz izpiljenih vlog (izpostavimo Gašperja Tiča, Jožico Avbelj, Mateja Puca, Ivo Krajnc in Jureta Henigmana), ki ujamejo resnobni duh izvirnega časa dogajanja (1951) in mentalne ostanke vojnih pogromov, a so sočasno prepojeni s čvrstostjo navzven, z zlahtno komiko, po potrebi strupeno zajedljivostjo in (pozabljenim) narodnim ponosom, ki še posebej v sekvencah songov nalezljivo poseže do avditorija. Nalezljivost tesnobe, duhovne praznine in strahu, ki naj bi se – v sicer popolnoma drugačni različici – vzpostavila tudi v uprizoritvi *Črna žival žalost*, pa se izkaže za precej bolj problematično.

Morda tudi zato, ker je razmeroma svež dramski tekst Anje Hilling skrajno specifičen in »samovoljen«, v njem se mešajo obilne didaskalije, neposredni dialogi, dokumentarne slike in centralni »prozni« segment, ki opisuje agonijo v požaru in kot bralni akt učinkuje v vsej srhljivosti, medtem ko se v odrski interpretaciji pokaže kot trd oreh. V *Črna žival žalost* Buljan vstopi tako rekoč diametralno nasprotno *Komediji*, postavitev je v skladu s predlogo sestavljena trodelno, pri čemer vsako enoto izrisuje drugačna izvajalsko-režijska metodika. Prvi prizor na vitez brezskrbnega piknika družbe prijateljev je v celoti še najbolj realističen (a hkrati daleč od dobesednega naturalizma), pod neonskimi lučmi in na plastični travnatni površini (scenska zasnova Numen in Ivana Radenović) si odnosi med udeleženci sledijo po utečenem komunikacij-

skem modelu, njihovi resnični karakterji pa so v skladu s sodobnim časom pretvarjanja precej zabrisani, najbolj se izdajajo v stranskih momentih privoščljive porogljivosti, odsotnosti in razdraženosti.

Rampe in eksplozije

Ta mizanscenska večdimenzionalnost se v drugem – dramsko najzapletenejšem – delu (prikazu požara) globinsko skrči, prostorsko splošči na sam rob rampe, a pri tem eksplodira v ekstremnih govornih in fizičnih akcijah, v potiskanju notranjega nemira in strahu navzven, da se utelesi v vsej živalski primordijalnosti, neznanosti pripovedovanja o opečenih in pohabljenih telesih, verbalne erozije kot da resnično potekajo v primežu težkega dima, povsod prisotnega pepela, vročine in rezke ognjene svetlobe. A prav pretirana agresija telesne, glasovne in tekstovne linije zmore blokirati pot vizualizaciji in sočutju, ki naj bi bila prihranjena intimnemu pogledu sprejemnika. Tretji del, ki ga zaznamujeta časovna distanca in preklon lokacije, je vstavljen v poljubno skico sodobne apokalipse, ki se ne kaže ali pa nas ne gane toliko v okoljskem smislu, pač pa v popolni kontaminaciji človekovega duha, do katerega (zaradi siceršnje plitkosti) travmatične izkušnje sploh ne sežejo več ali pa se teh otrsa otročje, nepoglabljeno in neučinkovito.

Tukaj se Sebastijan Cavazza, Tina Potočnik, Jana Zupančič, Jure Henigman, Lotos Vincenc Šparovec, Domen Valič, Jette Ostan Vejrup in Milan Štefe iz predhodnih konkretnih likov nekateri skrajno, drugi zgolj v obrisih spreobrnejo v otopele, ekscentrične, psihološko razdejane podobe, kot figurativni ostanki slabe vesti neodgovornosti pri nastanku požara, kratka, kot odsev popolne nepovezanosti z življenjem in moreče zagrenjenim pogledom v njegovo prihodnost. Če je v *Komediji* katastrofo predstavljal zunanji dejavnik – druga svetovna vojna, ki jim jo je skozi naknadno katarzo še morda uspelo psihično preseči, nam Hillingova in Buljan brez ovinkov sporočata, da katastrofa ni mogoča, ker receptorjev zanj očitno ni več.