

Naslov: **PODČRTANO Z DISCIPLINO**

Avtor: **ZALA DOBOVŠEK**

Rubrika/Oddaja: **ZVON**

Žanr: **POROČILO**

Površina/Trajanje: **626,17**

Naklada: **36.000,00**

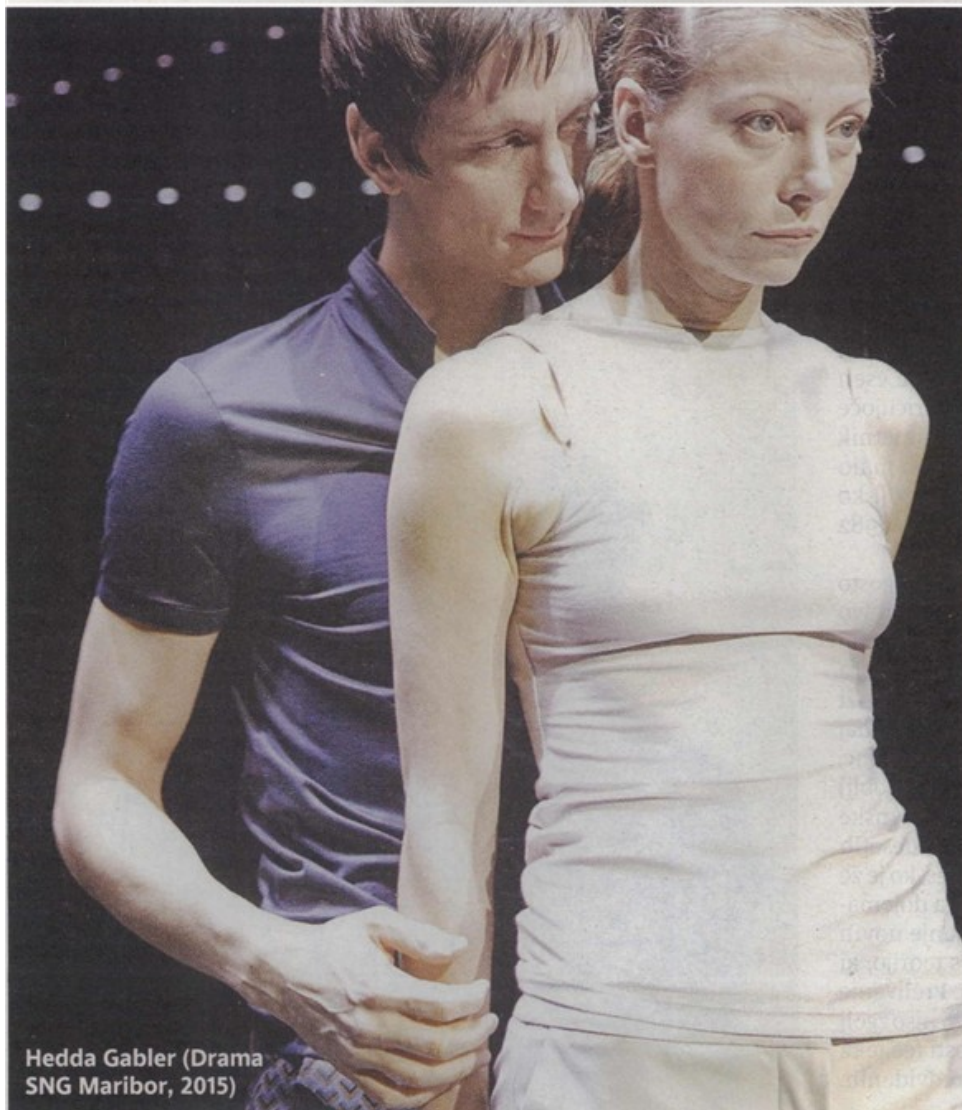
Gesla: **SNG MARIBOR**



PODČRTANO Z DISCIPLINO

Aktualna postavitev Ibsenove *Hedde Gabler* v [Drami SNG Maribor](#) poleg samostojne specifikke v uprizarjanju nakazuje tudi očiten zavoje znotraj režijske poetike Mateje Kolečnik.

ZALA DOBOVŠEK



Hedda Gabler (Drama
SNG Maribor, 2015)



Pot do takšne – tako v misli kot v dejanju – izčiščene estetike se seveda ni zgodila čez noč, pravzaprav jo lahko razumemo kot logično (ne pa nujno pričakovano) potezo, ki je nasledila niz njenih nedavnih režij.

V *Heddi Gabler* se, simbolično rečeno, zgodi popolno izničenje scenskih/scenografskih pripomočkov, dekoracij, mašil, tako imenovanih rešilnih bilk pri igralčevi interpretaciji. Podatek je toliko bolj ključen, saj se je do nedavnega zdelo, da je Mateja Kolečnik izvajalce (sicer zmeraj čvrsto podprte s psihološkim profilom) praviloma umeščala v samo središče scenografskega mehanizma, v njegovo kolesje, kjer so manevri objektov mestoma diktirali dinamiko, obnašanje in značaj posameznega lika.

V uprizoritvi smo priča nekakšni prerezani popkovini z režiserkinimi predhodnimi estetikami. Toda le na vizualni ravni, še vedno je namreč prisoten pridih filmskega kadriranja, jedrnatosti v komunikaciji (ta je vpisana že v samo pisavo Ibsena), hipnih psiholoških rezov in gladkega nizanja prizorov. V podolžni in utesnjeni stekleni komori se ukorenini vzdušje univerzalnosti, zgodba je oprana ibsenovske nadrobne podatkovne »navlake«, lociranosti in zgodovinskega konteksta. V središču pozornosti so človeška razmerja, komplicirani značaji, potlačeni goni, namišljene izživetosti, vse tiste psihološke mlake, v katerih se, če zarijemo dovolj globoko, nahajajo osupljivi, s tem pa pogosto tudi ganljivi človekovi vzgibi. Liki zaradi scenografske okrnitve postanejo dobesedno in metaforično »prepuščeni samim sebi«. Razvidno je, da v to mrežo zagrenjenih,

osamljenih ali izmaličeno ambicioznih duš Mateja Kolečnik vstopa s psihoanalitičnim skalpelom. Zato je zlasti opazovanje »procsiranja« lika Hedde Gabler v interpretaciji Nataše Matjašec Rošker izjemno, saj svojo diagnozo melanholične/depresivne soproje pred nas polaga v totalnosti pojave, njena psihična razjedenost se naseljuje povsod, zaznana je v njenem gibu, tonu, pogledu, tišini, mirovanju, celo v njeni odsotnosti. Čvrsta osredotočenost na igralski izraz, na zavest o svoji odrski prisotnosti, osebnostnem (dramskem) profilu, telesu, komunikaciji z okolico in polnim razumevanjem režijske poetike, se izkaže kot nekakšna odlična prispodoba razumevanja igralskega »poslanstva«: odtegnjena (odrska) materialnost in z njo vzpostavljena čistina kot idealna pot k čim globlji identifikaciji z likom. Ta na eni strani oddaja občutek absolutne verjetnosti, hkrati pa ohranja navzočnost dobro prikrite distance – zasebnega odmika od vloge, ki samo še potrdi, da je lik psihološko izpeljan brez slehernega trenutka naključnosti.

Natančnost, disciplina in nadzorovanje večplastne odrske naracije so se v zadnjem času (ob dejstvu, da so te lastnosti tako ali tako siceršnji sinonimi za režije Mateje Kolečnik) v veliki meri razrasli v režiserkinemu uprizarjanju japonskih dram. Tako v *Prijateljih* (SNG Drama Ljubljana, 2013) kot *Modernih nô dramah* (Slovensko stalno gledališče Trst, 2014) je sodelovala s svojim stalnim sodelavcem, koreografom Matijo Ferlinom, čigar intervencije na neki simbolni ravni pogosto predstavljajo vdor abstraktnega in paralelnega, ki z vselej jasnim namenom prodirata in razrezujeta neko prej že čvrsto vzpostavljeno in konkretizirano odrsko govorico. Sistem oziroma disciplina v prikazovanju/pripovedovanju zgodbe, ki sta v izhodišču značilna za japonsko kulturo oziroma njeno personifikacijo, sta se v omenjenih uprizoritvah kazali na dveh raznolikih ravneh: pri



*Prijatelj*ih v sami strukturi in narativnem/atmosferskem podtonu, pri *Modernih nô dramah* pa pri pazljivosti prirejanja in pove-zovanju različnih izvirnih dram, da bi izbor čim bolj precizno izrisal značaje likov ter med njih vzpostavil priporočeno fabulativno (ne)koherentnost.

*Prijatelj*i so učinkovali kot absurden, nadrealističen komentar k sodobni osamljenosti in so v tej kritiki zmogli korespondirati ne glede na geografske, časovne in kulturne prepade. K temu je pripomogla prav močna stilizacija odrske govornice, ki se je gibala med grobo stvarnostjo in stalnimi dolivi nadrealnega, sanjskega in popačenega. Šlo je za zlitje prečiščenih značajskih potez in hkratnih metaforičnih sestopov v stran, ki so skozi (kolektivni) gib reflektirali in pre-risovali notranja občutja ali pritisk zunanje oblasti.

Koncept *Modernih nô dram* je ubral smer, ki je gledalcu popolnoma premaknila linijo zavesti, pred nas je razgrnila šop nepozna-nih kodov in eksotiko, ki jo vzbudi vstop v neraziskano. A vendar ni šlo le za surovo oddaljenost vzhodne kulture, ki si svet, ži-vljenje, umetnost, ljubezen in smrt razlaga drugače, včasih celo nasprotujoče si našemu mišljenju. Postavitev *Modernih nô dram* je v slovenskem gledališkem prostoru v zadnjih nekaj letih brez dvoma obveljala kot gleda-liški ekskurz, ki je do potankosti in nepriča-kovano spreobrnila gledalčeve receptorje in ustaljene vzorce procesiranja ob vstopu in potapljanju v iluzijo. Šlo je za vitalen spoj rotirajočega trisa – režije, scenografije in koreografije. Čitljivo se je odvijala vzročno-posledična zgodba, toda z nenehnimi preli-vanji utvare in resničnosti ter s tehnološkimi vrivki, ki so pripoved nenadoma že lahko opredelili kot zvočno/slikovno kuliso, a se že v naslednjem prizoru prelevili v ikone japonske ritualnosti, se globoko potopili v minimalizem podob in premikov.

Fenomenologija telesa je bila razcepljena na dve na videz nasprotujoči si sili; ponekod kot zgolj operativni (zvočni) izvršilec, pov-sem ločen, izmaknjen svoji osebnosti/intimnosti, drugje ranljivo, transformirano telo, uigrano s tradicijo ter z gestikulacijo prežeto kompozicijo. Uprizoritev je bila svojevrstna kolektivna raziskava japonskega melosa, in prav s tem, ker je izvrstno prikazala njegov domet, globino in kompleksnost, je hkrati priznala, kako daleč, neznana in nedostopna nam pravzaprav je.

Seveda bi bilo povsem zgrešeno oprede-liti režijske tendence Mateje Koležnik v en sam trenutni tok in ga strogo zamejevati med posameznimi uprizoritvami. Če v ozir vzamemo obdobje zadnjih petih let, vidimo, da se njeni osrednji uprizoritveni prijemi ves čas prepletajo, variira le intenziteta posame-znih prioritet, kar je glede na izbor različnih dramskih predlog povsem logično. Mateja Koležnik namreč v slovenski gledališki pro-stor vstopa s poslušom za raznolike uprizo-ritvene žanre, v katerih pa vendarle zmeraj pusti svoj prepoznavni, osebni pečat. Naj bo to drama, komedija, mladinska igra, muzikal, surrealne ali socialne zgodbe, njen prestop v gledališki medij ostaja dosleden, metodi-čen in odgovoren. Povsod je raziskovanje dogodkovnih nitih sistematično, razdelava psiholoških profilov utrjena, mizanscena strogo predpisana, uporaba učinkov glasbe pozorno dozirana.

V uprizoritvah z izjemno močnim, cen-tralnim in funkcionalno nepogrešljivim scenografskim donosom (scenograf Henrik Ahr) opazimo, da je njen režijski sistem skrajno matematičen, pogosto gre za fluidno kombinatoriko nekaj scenografskih obratov, ki skozi kompozicije hipno predstavljajo čas, prostor in atmosfero (na primer v uprizo-ritvah *John Gabriel Borkman*, *Lizistrata*, *Čarobna gora*, *Skrivnosti*). Ibsenovoga *Johna Gabriela Borkmana* (Drama SNG Maribor)



je »ožela« na dobro uro dogajanja, pospešenost pa se ni kazala le v črtanju replik, hitrostno menjavanje prizorov je pogojevalo tudi vehementno vrtinčenje osrednjega scenskega elementa, in že smo pri enem od tistih primerov, kjer je scenografija zavzela tako rekoč enakovredno semiotično, pa tudi psihološko vlogo pri zapletu in razpletu dogajanja. Ob bok že tako napetim, histeričnim in popadljivim likom, je spoj sprožil visoko dinamiko menjave »slik« in dialogov, kar sicer lahko vzbudi dobrodošlo hitrost dogajanja, a ob tem lahko iztrga ali povozi trenutke stagnacije, ki so ponekod nujni za vzpostavitev kontrasta, s tem pa tudi morda končnega vrhunca. Toda glede na to, da je postavitve želela na prvem mestu podčrtati predvsem aktualne vzporednice nekdanjega bankirja z današnjimi in je – v primerjavi z izvirnikom – manj pozornosti posvečala tenzijam ostalih družinskih članov, je v tem dosegla namen.

Vsebinsko grandiozne, a v nihajih in premisah tako rekoč minimalne scenografske krivulje, Kolečnikova prav tako vnese kot središčni objektivni aparat v uprizoritvi dramtizacije *Čarobne gore* Thomasa Manna. Zgodba, v obsegu orjaškega romana (priredba Katarina Pejović), se v postavitvi zvede na nekaj nihalnih kontur, ki nihajo, se odbijajo, izvajalce zibajo, skrivajo, prinašajo in jim spodmikajo tla. V skladu z obravnavano tematiko je uprizoritev zastavljena klinično, likovno sterilno, gre za svet na drugi strani povprečnosti, za »vzvišeno« mesto na gori, ki v svoji politiki preživljanja življenja nima dosti zveze z realno (večinsko) podobo sveta. Postavitvi je odvzeta ambientalna

globina, gre že skoraj za nekakšen dvodimenzionalni format, posledično s tem pa so tudi značaji likov skoncentrirani po principu »kratko, a jedrnato«. Spet smo priča nekakšni komplementarni zasnovi likovnega in psihološkega donosa, ki rezultirata tako, da spoj razmeroma minimalistične (a pomensko bogate) scenografije in jasno izrisanih karakterjev (ki ne pretiravajo v svoji izraznosti), ustvari in utrdi veličastnost zgodbe, čeprav se navzven tej veličastnosti nekako ves čas izogiba.

Tu je še serija nedavnih uprizoritev, ki bi jim lahko pripisali scenografsko »statiko« (*Malomeščani*, *Malomeščanska svatba*), ponekod tudi že precej izpraznjen odrski prostor (*Hudič babji*). Pri teh uprizoritvah gre zaradi spodrezanih vizualnih atrakcij predvsem za uvid v natančno razdelane psihološke nastavke, ki se v vedenjskem vzorcu zasadijo v zadnji detajl na telesu, tako rekoč vsak trzljaj je zavestno začrtan, drobni kompulzivni signali posameznika nastopajo kot esencialna pot k razumevanju njegovega psihičnega »drobovja«.

Nekakšen paradoks je morda, da se kljub pogosto vztrajajoči želji po eksaktnih in markantnih scenografskih idejah srž bistva režij Mateje Kolečnik trdno drži načela, da se ključ do poantiranja, ostrenja ali kritike določene zgodbe vselej nahaja v dialogu, odnosih, psihološki (ne)uravnovešenosti, v besedi in izreki, skratka, v igralski artikulaciji kot stebru in akumulatorju predstave. Uprizoritve, ki jih praviloma označuje čvrsta odrska usklajenost in tehnična perfekcija, lahko s svojo »brezhibno tehnološko metodičnostjo« posrkajo spontanost in ranljivost igralca, ali bolje rečeno, postavijo mu izziv, da preseže mehanski sistem in prevzame vlogo zagotavljanja odrskega doživetja, ki naj ga – kljub vsemu – plemeniti izvajalec, njegova živa, izčiščena beseda, popolna nadzorovanost nastopa in okrestirana dinamika telesa ter značaja. ■