Ljubezen za smrt

V svoji knjigi Drama hrepenenja iz srede sedemdesetih let filozof Tine Hribar obnavlja po Platonu povzeto zgodbo o prvotni dvojnosti prvih bitij, ki so imeli vsega po dvoje, le hermafroditi, dvospolniki od vsega po eno, če govorimo o genitalijah, vendar so jih zaradi njihove objestnosti in nebrzdanosti bogovi kaznovali in jih obsodili na smrtnost, še prej pa so jih ločili, razdelili na dvoje, - in jim obrnili glave in roke in noge na drugo stran in je zdaj popek spomin na prvotno delitev - in zdaj ta bitja, torej mi, iščejo svojo izvorno polovico, pravi mitologija. Če – in ker – je ne najdejo, je potem v vsakem približevanju, v vsakem poskusu premoščanja te prvotne delitve, v vsakem ljubezenskem in erotičnem aktu, prisotna razlika, nek manko oziroma preostanek, mesto stika, ki se ne sprime povsem, in tja, pravi Hribar, se potem umešča hrepenenje. To je vedno hrepenenje po nečem, kar je že za vedno izgubljeno – namreč celost, polnost, tudi življenje brez občutka zapadanja smrti, brez zavesti o curljanju in iztekanju časa.

Zgodbe o manku, ki ga vsakič znova, vedno znova neuspešno, poskušamo zapolniti in zaceliti, se ustvarjalna ekipa v novogoriškem gledališču loteva skozi priredbo in dramatizacijo proze Marguerite Duras in pravljice Oskarja Wilda, naslova Bolezen smrti in Ribič in njegova duša sta dala naslov uprizoritvi Bolezen duše. Gre za eno tipičnih tem Durasove, spomnimo se popularnega filma Hirošima, ljubezen moja, v katerem gre po njenem scenariju in v režiji Alaina Resnaisa za zaljubljenost japonsko-francoskih ljubimcev, za še eno varianto nemogoče ljubezni. Podobno zdaj; On in Ona, z enakima imenoma kot v filmu, ki sta se spustila v plačljiv spolni in vse bolj čustven odnos – ker Ona misli, da jima je s tem kaj olajšano, bolj formalizirano, očitno, On pa je vmes presenečen, zakaj je vmes denar, če Ona pravzaprav ni prostitutka – preživljata čas v sobi, On poskuša preizkusiti meje nemogočega in (se za)ljubiti. Ona mu vmes diagnosticira bolezen duše, nezmožnost ljubiti, čeprav to poskuša na vse načine, s počivanjem na njenem spolovilu, tudi z dominacijo in preizkušanjem njene submisivnosti, tudi z iskrenim priznanjem, da bi jo raje posilil in da si želi njeno smrt, kot da ga preizkuša in mu obeta stvari, ki so zanj nedosegljive – torej obet ljubezni : zadaj, za steno šumi morje, ocean, to je živa črna gmota, o kateri se pogovarjata, ki mami in odbija s svojo skrivnostnostjo, predvsem pa daje intonacijo, ritem in tempo njuni ljubezni in ljubljenju, kolikor sta ga – oziroma ga je on, ki je šibkejši člen v verigi – sploh sposobna. Vse do njegove smrti, ko se očitno zlije v ocean, ko se mu odpre srce in vanj vstopi ona, ki je tudi njegova duša; v mitskih časih izgubljena enost se bolj kot v ljubezni dopolni in dovrši v smrti, ta je očitno ves čas na drugi strani (iluzije o ljubezni).

Besedili sta združili in adaptirali režiserka Yulia Roschina in dramaturginja uprizoritve Ana Kržišnik Blažica, to pa tako, da je že v replikah čutiti distanco; ko On in Ona govorita o ljubezni in o lastnem odnosu, da bolj kot v dramatičnem zdaj povzemata, citirata : rečeta, recimo, in takrat si ti hotel to, ti si potem naredila ono, to so besede namesto akcije, epska distanca tam, kjer bi lahko bili ali vsaj morali biti poskusi prebijanja in približevanja. Hkrati je besedilo o nepremostljivi razliki, ki je med njima, primerno prekinjano s premolki. Resnici o ljubezni, za katero je smrt, se ovija in približuje svojemu neizrekljivemu središču s skoraj terapevtsko vztrajnostjo, s postopnim kroženjem v srčiko problema, ki ga potem v prehitrem povzemanju lahko razumemo kot Njegovo nesposobnost, da bi videl in čutil onstran in čez telo in seksualnost, torej kot njegovo nesposobnost za vse tisto, kar predstavlja duša. In seveda, Ona je njegova duša, je vodnica, anima, kot je ženski del v (pretežno) moški psihiki poimenoval psihiater in psihoterapevt Carl Gustav Jung v prvi tretjini prejšnjega stoletja, to je z razširjanjem Durasove z Wildom še bolj poudarjeno in podčrtano.

Režiserka postavlja to vnaprej reflektivno in manj dramatično besedilo na veliki oder novogoriškega gledališča, kar je nekoliko tvegana poteza, predvsem zato, ker morata oba igralca igrati pravzaprav distanco; celo uprizoritev se ne dotakneta, On, igra ga Gorazd Jakomini, je bos in v obleki nagovarja enkrat njo, drugič se ukvarja s poskusi premikanja in mehčanja stene do morja, ki je protipožarna zavesa, potem spet je nekako zakrčen, nezmožen akcije, nezmožen prehoda (koreografinja je Ana Pandur), drugič je pristno začuden nad lastno nezmožnostjo, ki je od nekdaj in je tudi nekaj plačanih dni na rjuhah seveda ne more odpraviti; na tem zožanem, vendar še vedno dolgem prostoru se tako odvija ta učna ura o duši in njenem dvojniku. Ona, Helena Peršuh, je pri tem pedagoško trpna, nekako vsevedno zasanjana in eterična, tudi kadar govori o bližini je njen pogled usmerjen nekam čez telesnost in čustvovanje, v svoji drži je bolj eterična vodnica kot ljubica, tudi njen kostum, ki spominja na pogubno in nerazumljivo bleščavo morskih deklic poudarja njeno nezemeljskost, iz katere izhaja tudi vsa vednost o ljubezni.

Vendar pa tisto, česar jima ne uspe v prvem planu, potem spremljamo projicirano na ozadje, na zaveso, in tam se – avtorica črno-belega videa je Neli Maraž – dogaja nekakšno zračno, breztelesno spajanje, tam se v nasnetem in obdelanem videu njuni telesi približujeta in 'potegneta' eno proti in eno v drugega, plešeta in se erotično prelivata, tam je dotikanje mogoče, čeprav je prelitje, izničenje prehod individualnega v novo celoto mogoče šele ob smrti : takrat se zavesa odpre in zadaj je godalni kvartet in težke, monolitne črne bazaltne skale morske obale, onstran je harmonija in glasba in kamni, ki so kot naplavine iz vesolja, kot ožgani delci zvezd.

Uprizoritev Bolezen duše je izrazno minimalistična, njena sredstva so črno pred črnim - kostumografija in scenografija sta delo Vasilije Fišer - pri čemer je intenzivnost mimike še dodatno zmanjšana zaradi velikosti prostora, glavna napetost se ustvarja pravzaprav med likoma pred zaveso in njunimi projiciranimi in obdelanimi filmskimi plani, ki mestoma prehajajo v abstrakcijo in simetrijo, ki je značilna na primer za Rorschachove packe, za podobe, s pomočjo kateri izzovejo projekcije testiranega pri psihološkem testu. Na koncu, po jalovih poskusih približevanja, po smrtnem zlitju z oceanom in hkratnim vdorom duše v srce ob smrti se zavesa odpre in takrat ugledamo godalni kvartet, ki ga sestavljajo Mojca Batič, Matija Udovič, Barbara Grahor in Petra Tavčar, in ta pomirljivo poudari, da je mogoča polnost le v glasbi, v umetnosti; skladatelj eterične, diskretno, z morjem spogledujoče se glasbe je Vasko Atanasovski.

Matej Bogataj