

Zamiki med resničnostjo in njeno upodobitvijo

Pier Paolo Pasolini: *Ubeseđovanje*. SNG Nova Gorica, datum ogleda 24. 1. 2024.

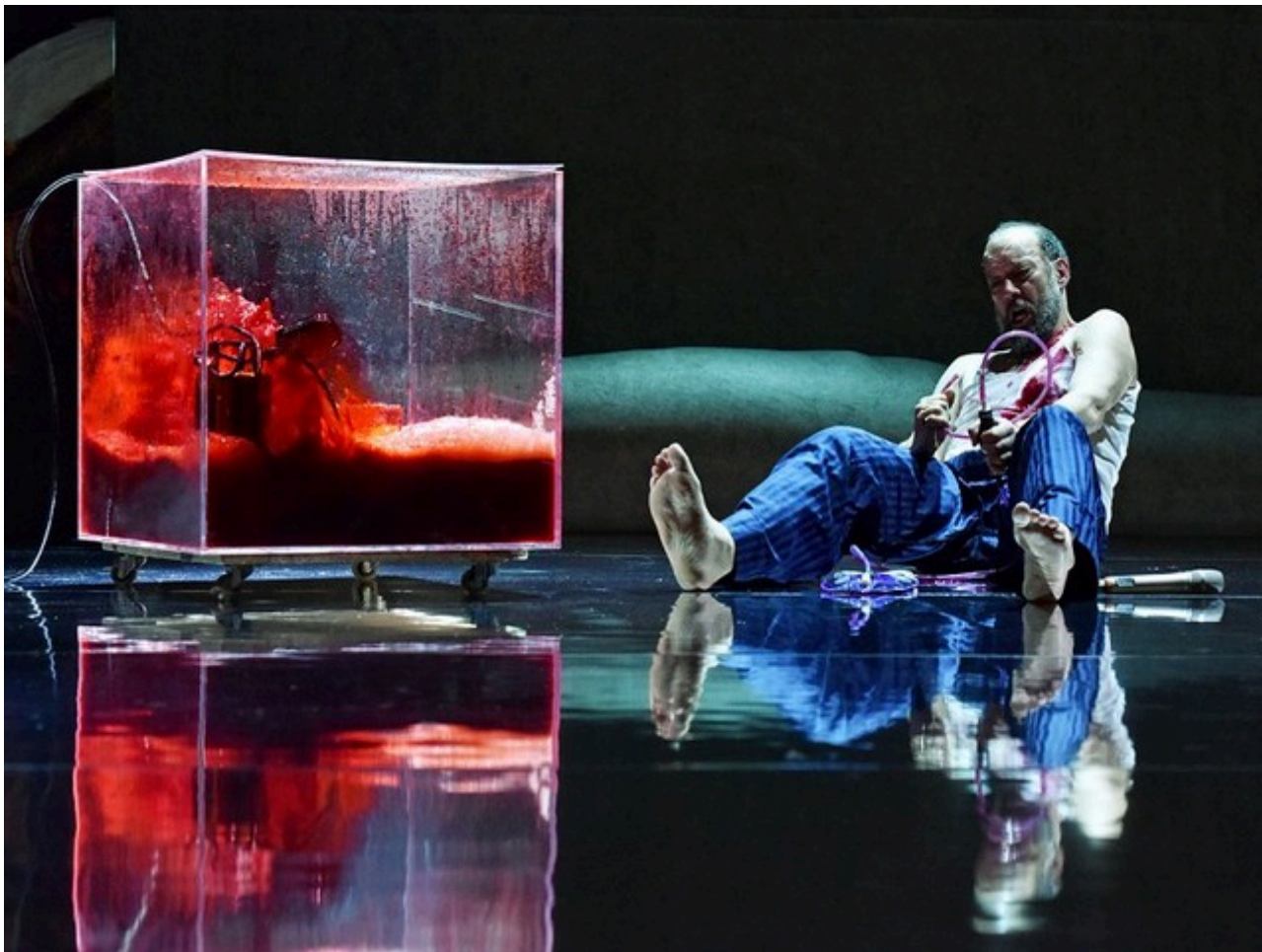


Foto: Peter Uhan / SNG Nova Gorica

Italijanski pisatelj Pier Paolo Pasolini je dramo *Ubeseđovanje* napisal kot kritičen odziv na potrošniško kulturo na zahodu, saj naj bi zanj ta rastoča množična, malomeščanska civilizacija izpodrinila italijanske predmoderne kulture in njihov občutek za sveto. Kot predstavnica žanra, ki ga je Pasolini poimenoval »buržoazno tragično gledališče«, ponuja analizo moderne subjektivnosti, njenega zloma in radikalne politike, ki bi iz tega zloma lahko nastala. Njegovo izrazito poetično, filozofsko, psihoanalitično in politično gledališče črpa iz grške tragedije in platonskih dialogov, kar se v *Ubeseđovanju* kaže kot motivno osišče besedila: potem ko se Oče prebudi iz homoerotičnih sanj, se poskusi ljubiti s sinom, četudi to povzroči njuno smrt. Njegova potlačena ljubezen do očeta ponovno privre na površje in išče združitev v sinu, ki sintetizira skrivnostno telesnost moške mladosti ter očetovsko moč in avtoriteto. Režiser **Jan Krmelj** z dramaturginjo **Živo Bizovičar** v uprizoritvi razvija zanimanje za hkratno prisotnost kamere na odru, s katero je v podobni postavitvi eksperimentiral že v letošnjih *Razpokah* (MGL), vendar mu jo tukaj uspe sleči golega esteticizma in jo še tesneje zvezati z vsebinsko in pomensko razsežnostjo uprizoritve.

Gosto, intelektualno in izobražensko zahtevno *Ubeseđovanje* se začne s prologom, kjer Sofoklejeva senca občinstvu razgrne razsežnosti avtorjevega novega gledališča. Postavitev besedilne predloge ustvarjalci uokvirjajo z dramatisacijo poslednjega predsmrtnega intervjuja s Pasolinijem (**Peter Harl**), ki z razgrnitvijo heterogenega idejnega korpusa, vrtečega se okoli vprašanj družbenega nasilja, apropiacije in soodgovornosti, vzpostavi ton igre. V skoraj nastopaški pozi, ki jo zavzema Pasolini, zaveva občutek vase zaverovane vzvišenosti in hermetične idealizacije intelektualizma, od katere se uprizoritvi uspe distancirati s prikazom očetovega propada, kljub daljnosežnosti svoje misli ujetega v karnalnost lastnih hrepenenj in duševnih ran. Dokumentaristična intervencija, ki jo prinese intervju, je začetek večplastne tematizacije razmaka med resničnostjo in njenim poustvarjanjem, poglobljen z umestitvijo trojice nastopajočih (matere, očeta in sina) na prve sedeže v parterju. V vlogi občinstva spremljajo intervju in tako reflektirajo pasivno

pozicijo gledalca, ki je istočasno nenehno izzivan s provokativnimi režijskimi postopki. Ko stopijo na oder in postanejo liki v Pasolinijevi igri, ki jo avtor s kamero ves čas spremlja in preobraža v sprotne dokumentarec, projiciran na veliko platno v ozadju, se igra prelomi v novo igro in prepraša nivoje stvarnosti v prepletu nenehnega (samo)uprizarjanja.

Vstop v epizodno zgodbo o očetu, industrialcu na poletnih počitnicah z ženo in sinom v podeželski vili v Brianzi, sledi scenografski spremembi, ki z dvigom stene prototip studia prepusti nezajezeni globini odra. Distancirano razpostavitve igralcev ustvarja potenciran razmak med za mikrofone postavljenimi govorečimi telesi. Vzporeden elementarni občutek navidezne bližine tvori sprotna projekcija povečanih obrazov kot nosilcev ekstenzivnih emotivnih stanj. Kamera, ki ni zmožna povsem slediti hitrim premikom igralcev po odru, spodbuja odrsko stilizacijo giba, najizraziteje prisotno v prezenci **Marjute Slamič**, ki prikaže obvladano telesnih premikov: učinek je zasanjana buržoazna, izumetničena izoliranost likov, obsojenih predvsem na bivanje samih s seboj. Estetizirana odrska reprezentacija je izzvana z učinkom filmskega realizma, ko v povečavi prenaša obraze, dele teles, poglede. Režijsko nagnjenost k tvorbi pomenov s trki nasprotji udejanja tudi okrepljena zaznava tridimenzionalnosti dvorane v nasprotju z dvodimenzionalnostjo filmske podobe. Režija namreč z robom odra zamejen dogajalni prostor širi z izstopi igralcev in ga razpira v ozadje dvorane in parterja ter tako v polnosti izkorišča prostor.

Zavedanje, da je kinematografija vizualni jezik čiste umetniške abstrakcije, ki je ob odsotnosti govora predgramatična in predmorfološka, torej predjezikovna, zaznamuje tudi Krmeljevo režijo in jo sklada s Pasolinijevim razumevanjem filmskega jezika udejanja kot upor proti formalizmu kot tipični in povprečni produkciji neokapitalizma.

Scenografija, ki ne deluje toliko v podporo odrskemu dogajanju, temveč predvsem kot skoraj avtonomna, večreferenčna, instalacijska, vizualno nepoenotena prvina, skupaj s kompleksnostjo besedila in atraktivnostjo videa sledi konceptu senzorične preobloženosti (scenograf in oblikovalec videa **Dorian Šilec Petek**). Posamezne uprizoritvene enote zaživijo kot samostojni kodi, ki se od učinka enotne, do gledalca prijazne in jasno razumljive pripovedne linije preusmerjajo v grajenje navzkrižji. Vsaka na svoj način, s specifično simbolno in pomensko napetostjo vabijo gledalčevo pozornost. Rezultat je odrska neharmoničnost, ki se z johncageevsko kvaliteto disonance poigrava z gledalčevo zaznavo in nanj prelaga odločitev za to, čemu bo posvetil svoje premišljevanje. Tako odraža sodobno razpršitev fokusa in preživetost strnjene, mitološke upodobitve razdrobljenega življenjskega izkustva. A ključno vlogo nenehnega trganja gledalca iz pozicije udobja prevzema dominantno besedilo, ki se zaradi zahtevnosti udejanja kot nenehno lomljenje stičnih točk med zvočnostjo besede in njenim pomenom. Tako postaja govorna ploskev, ki ne omogoča popolnega razumevanja in v gledalčevem sledenju pripovedni vsebini pušča prazne prostore, ki jih mora zapolniti sam. Ko v spominu obnavlja dogajanje, se nadvse približa memorizaciji kot filmski sekvenci, hkrati pa ji zaradi montažne narave in izpuščenih delov ne more povsem verjeti. Ponotranjena izkušnja dvoma reprezentativnega poustvarjanja resničnosti postane pomenljivo emancipatorno orodje s potencialom številnih političnih in družbenih implikacij.

Videoprenos vključuje natančno mizanscensko orkestracijo odrskih premikov igralcev, jih z zamikom projicira z različnih zornih kotov in izrezov in tako percepciji neposrednega odrskega dogajanja dodaja nem in z rahlim časovnim zamikom projiciran pogled. Učinek, ki ga ustvarja povečana projekcija filma na zadnjo steno, je pogost prevzem gledalčeve pozornosti, kar indirektno tematizira sodobno obremenjenost z medijsko reprezentacijo resničnosti – tovrstna intervencija medijske hibridizacije razpira vprašanje, kaj je na živosti telesa v prostoru tisto, kar je inherentno lastno gledališču. Tako gledališče stopa v dialog s samim seboj, svojo potentnostjo in dometom, saj se pogosto zdi, da je v uprizoritvi odrska podoba tista, ki postaja komplementarna filmski: vsaj na trenutke, ko jo ta v veliki povečavi nadvlada in z bližnjimi plani posrka gledalčevo pozornost. K temu vprašanju svoje dodaja tudi igra, ki s premiki v monologih uprizarja zamike med resničnostjo in njeno upodobitvijo. Če se gledališče po večini opira na moč besede, kamera, osredotočena na oči, poglede in telesno govorico, poudarja druge načine komuniciranja. Zavedanje, da je kinematografija vizualni jezik čiste umetniške abstrakcije, ki je ob odsotnosti govora predgramatična in predmorfološka, torej predjezikovna, zaznamuje tudi Krmeljevo režijo in jo sklada s Pasolinijevim razumevanjem filmskega jezika udejanja kot upor proti formalizmu kot tipični in povprečni produkciji neokapitalizma.

Igralci artikulirano podajajo gosto pripovedno tkivo in zgledno realizirajo zahtevno nalogo igranja s celotnim telesom, ki v povečavi zaživi na projekciji. Igralska sinteza Pasolinijevih razcepljenih osebnosti je izvrstna

pri **Mihi Nemcu** kot očetu, ki gostobesednost neozaveščenega malomeščanskega posameznika spaja s pesniško ozaveščeno dušo. Zaznavna je potencirana mučnost skoraj mističnega navzkrižja nežnosti, tesnobe in silovitosti njegovega poželenja. To učinkovito pleše z jezikovno polemičnostjo in obrambno plastjo ironije, ki vedno znova trči v konflikt s sinovo obvladanostjo (**Žiga Udir**). Odlično jima z večplastno nasičenostjo notranjih stanj parira **Marjuta Slamič**, odlični so tudi **Lara Fortuna** (Dekle) in **Željko Hrs** kot Sofoklejeva senca.

Buržoaznost *Ubeseđovanja*, napisanega prav za ta družbeni razred, nekoliko izključuje druge manj privilegirane, istočasno pa s tretiranjem intelektualizma kot sredstva, ki a priori ne vključuje družbene akcije, uvaja kritiko buržoazije, njene nemoči, vzvišenosti in ideološke zasanjanosti.

Vir: <http://veza.sigledal.org/kritika/zamiki-med-resnicnostjo-in-njeno-upodobitvijo-r>