

Matija Ferlin: Staging a Play: Steklena menažerija

Matija Ferlin v svoji novi predstavi z naslovom *Staging a Play: Steklena menažerija* ponovno razpira vmesno področje med abstrahiranim plešočim telesom in konvencijami gledališkega jezika ter tako nadaljuje z razvijanjem odrskega jezika, ki ga je začel razvijati s predstavama *Drugi sočasno* in *Kralji smo in ne ljudje* ter s provokativno odrsko raziskavo poezije Srečka Kosovela *Sad Sam Lucky*.

Prvič v svojem opusu si je Ferlin za izhodišče predstave izbral že obstoječe dramsko besedilo, in sicer kanonsko dramsko delo *Steklena menažerija* dramatika Tennesseeja Williama. Ker izvajalci na odru ne uporabljajo glasu ali govornega aparata, je raziskovalni proces osredotočen na telesa v gibanju, ki ustvarjajo fizične spomine na besedilo in namene, zapisane v njem.

Tennessee Williams svojo igro *Steklena menažerija* opiše kot »spominsko dramo« in v napotkih za režijo zapiše: »Steklena menažerija kot 'spominska drama' dopušča pri uprizarjanju veliko svobode in kliče po pristopih, ki presegajo konvencije.« V didaskalijah pa sceno opiše z besedami: »Scena je spomin, zato je nerealistična. Spomin privzame ogromno poetičnosti: nekatere podrobnosti izpusti, druge napihne glede na čustveno vrednost posameznosti, ki se jih dotika, kajti sedež spomina je v srcu. Notranjost je zato zatemnjena in poetična.«

Odrski napotki v *Stekleni menažeriji* so bistvenega pomena za razumevanje igre, saj poudarijo nerealistični dogodkovni prostor, nakažejo in podčrtajo dogodke ter ustvarjajo like. Podrobna navodila za odrska dejanja so za razvoj likov veliko bolj pomembna kot dialogi med njimi, zato lahko rečemo, da je telo besedila v Williamsovi igri strukturirano skozi natančne odrske napotke, ki jih – v tem primeru – lahko dobesedno beremo kot napotke za plesalčevo telo.

Režisersko-dramaturška raziskava nove Ferlinove predstave izhaja iz preizpraševanja pojma in postopka inscenacije, ki ga predstava konceptualno obravnava kot osnovno formalno nalogo in izhodiščno točko za delo na izbrani predlogi. V predstavi postopek odrskega uprizarjanja predhodi tistemu, kar se uprizarja, in tako določa vse preostale pogoje, med katerimi je najpomembnejši tisti o ukinitvi jezika.

V dramskem besedilu kot predlogi je govorno dejanje običajno razumljeno kot dominantni označevalec uprizoritvenega koda. V pričujoči raziskavi je telo, ki na odru ne govori, osredotočeno na gib kot na edini možni in dovoljeni označevalec. Naloga telesa je, da najde formo za izvedbo v iskanju koreografskih principov, ki niso prevzeti ne iz govora ne v konfliktu z njim, temveč najdejo svojo označevalsko logiko in register tam, kjer je govorno dejanje konceptualno odpravljeno in usmerjeno h koreografskemu dejanju.

Naloga je torej jasna. Sedemdelno strukturo drame, ki je posredovana skozi štiri dramaturške funkcije, je treba zgraditi kot koreografsko celoto, scenske situacije, vpisane v gib, pa se dotikajo le roba dramske zgodbe. Zgodba ne predstavlja več materiala za koreografsko dekonstrukcijo, pomembna je le toliko, kolikor jo je ples sposoben obvladati oziroma jo na novo vzpostaviti, ne da bi pri tem v kateremkoli trenutku zapadel v to ali ono obliko mimetičnosti ali ilustrativnosti.

Edina dobesednost v koreografskem prevajanju besedila se ohranja v odnosu do odrskih napotkov, ki predstavljajo skoraj četrtno Williamsovega dramskega besedila. Odrski napotek je obravnavan kot konkretna koreografska naloga, razgaljena v svoji scenski nameri.

Dramsko delo, vpisano v situacije, izjave in odnose med dramskimi liki, tukaj presega okvir dramskega sinopsisa kot nosilca dramske dinamike in se dogaja v nezaznamovanem in abstraktnem prostoru transponiranja govornega dejanja v koreografsko. Konflikt je iz prostora dramskega premeščen v prostor scenskega, v široko polje pogajanja med govorom in gibom.

Liki, zgodba, dramatičnost in izraznost se na novo vzpostavijo skozi predanost in globoko zaupanje v brezmejnost telesa.