

Matej Bogataj

Plejboji, takšni in drugačni

Milena Marković: Barčica za punčke. Režija Aleksandar Popovski. Mala drama, Ljubljana, 25. aprila 2009

Barčica za punčke, mlajše od srednjeletne srbske dramatičarke in pesnice – tudi poezija, kolikor je je objavljeno v gledališkem listu, je učinkovita in udarna – je pretkano napisano besedilo, tudi zato, ker je na videz preprosto. Čeprav slutimo, da je v ozadju osebna izkušnja, jo avtorica premešča, v skladu s svojo tezo, da umetnik svoje življenje vedno vidi kot mit – Jung in jungovci bi bili veseli in bi ob tem pritrjevali remitologizaciji kot enemu izmed mogočih načinov osmišljanja vsakega, tudi lastnega življenja. Tako je Barčica sestavljena iz osmih prizorov, ki se sklicujejo na pravljice, na tisto mitološko zapuščino, ki je ostala v bajeslovju, dobila bolj ali manj moderne oblike, vendar zadržala svoje bistvo, svoje folklorno in svetotvorno jedro. Gre za prizore o odraščanju, zorenju in staranju ženske (v slovenščini smo jih dobili v prevodu Zdravka Duše), ki potekajo kronološko od zgodnjih let in prizorov z materjo in sestro do ljubezenskih avantur, malo s skupino marginalcev, med katerimi so tudi džankiji in njihovi mišljenjski botri, pofukljivi poležuhi, ki bežijo v ta zapik in azil hkrati, se zapirajo pred svetom, pa starejših in dobro situiranih ljubimcev in njihovih sinov, mecenov in korifej s področja umetnosti, ki imajo svoje seksualne preference in izbrušen besednjak, in tako vse do zadnjega prizora, ki je varianta Janka in Metke; ženska, vedno ista, v različnih preobrazbah, je zdaj čarovnica, očitno uspešna umetnica, osamljena in z glasovi, ki jih povzroča čezmerno pitje, s prizadetim ali prisanjanim sinom nekje v nadstropju, in sprejme obisk dveh mladih ljudi. In si zaželi, v zadnjem songu, da bi ji oče, tako kot je v otroških letih za vse igrače, od katerih se je bilo treba posloviti, rekel, da gredo z barčico na popravilo. “Hočem se še enkrat roditi, ati moj,” je zadnji verz songa, ki z

opravljanjem redkih žalujočih preostalih na pokopališču konča to dramo, ki je na nacionalnem festivalu, na Sterijevega pozorniku, dobila nagrado za najboljše besedilo in najboljšo uprizoritev.

Vse te prigode in dogodke, od tekmovanja s sestro, kaj katera lahko pokaže, do tega, zakaj je bolj sramotno, če te dobijo nago v kleti, kot če ga zdrkaš bratrancu, pa kako je v napol džankijeovski družbi, Markovičeva cepi na prepoznavne pravljicne situacije; tako je v primeri s Sestro, ki je nekoliko bolj izkušena, sama Alica, znajde se v Čudežni deželi, v deželi spolnosti, v kateri je tako ali tako vse nejasno, vendar očitno obstajajo nekakšna pravila, hierarhija, obstaja odgovor na vprašanje, zakaj je drkanje sorodnika, posebno če te nihče ne vidi, bolj častno – še zlasti če ga opraviš z nekakšno nonšalanco; kaže, da so že v tem času čustva tabuizirana, so nekaj, zaradi česar trpiš in kar hodi za tabo, so nepotreben balast, ki na neki način skali erotično početje. Podobno surova je Markovičeva tudi v drugih prizorih, naj omenimo promiskuitetno vedenje v nekem zaklonišču, zavetišču, med marginalci, s fantom, ki ga ima rada, ki pa je palček Zaspancek, poba s posebnimi potrebami, in si jo potem jemljejo tudi njegovi frendi, ali pa prizor, v katerem si ga zdrka ostareli ali vsaj starejši strokovnjak za kompozicijo – gleda namreč njeno sliko, sliko z barčico, ki jo je sama naslikala, modro komentira: to je en tak tipičen umetnostnoteoretski bulšit. Iz vseh situacij, ki so cepljene oziroma kodirane tudi kot pravljicne in s tem arhetipske, je tako razviden položaj ženske in umetnice, ki je podrejena mentorjem in posebnemu, recimo tradicionalnemu ali pa patriarhalnemu razumevanju vloge ženske in umetnice, in izkupiček je vedno bolj ali manj nezadovoljiv. Drama je polna izostrenih replik, sicer ohranja arhetipski okvir, govor pa je sodoben in mimetičen, vsaj kolikor lahko razberemo iz prevoda.

Uprizoritev je našla neko vmesno pot med obojima; režiser Aleksandar Popovski (ob dramaturški podpori Darje Dominkuš) se je odločil za dovolj abstraktno uprizoritev, scenografija, Numenovo delo, je sestavljena iz različno velikih stolic, ki so potem uporabljene kot različni scenski elementi, mize in stoli, kostumografija Jelene Proković pa je nekje med abstraktnostjo in subkulturo; pri tem so seveda izvzeti vsi nosilci tradicionalnega – tako so recimo medvedki, družina, ki zavrne protagonistko, oblečeni v rahlo okorna, podložena, skoraj sibirski oblačila; vsekakor je predstava vizualno precej asketska, izščiščena, dovolj dobro sugerira pravljicne atmosfere, ki so položene že v samo besedilo, in je razgibana s songi, ki ga komentirajo in potujejo.

Takšna postavitve omogoči polno igralsko prezenco Barbare Cerar; ta je ves čas v ospredju, njena nadzorovana igra, ki je lahko hladna in

distancirana, pa tudi presenetljivo živahna in prizadeta ob vsakokratnem trpinčenju, je tisto, kar veže in osredišči to uprizoritev – seveda ob popolni asistenci vseh preostalih nastopajočih, izmed katerih vsakdo igra po nekaj vlog: Katje Levstik kot matere in Mame medvedove, zadržane, trpne in represivne bolj zaradi svojega položaja kot zaradi prikazane agresije (ta je potlačena in izhaja iz dodeljene družbene vloge), Igorja Samoborja, ki igra po večini priletne plejboje, enkrat bolj marginalizirane in lumpenproletarizirane, drugič skoraj dekadentnega frajerja iz umetniške elite, pa Valterja Dragana, ki je v svojih vlogah značilen primer patriarhalnega možaka, ki ne zna poslušati, z zavedanjem svoje moči in pozunanjeno agresijo pa je tudi tipičen steber družbe, ki se dovolj dobro zrcali v tej drami. Tina Vrbnjak in mlajši del igralske ekipe tem prekaljenim mačkom dovolj dobro parirata – včasih z naivnostjo in milino, drugič s še neobte-sano mladostno vihnavostjo.

Dušan Jovanović: Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tuje hočemo – svojega ne damo. Režija Jaka Andrej Vojevec. Mala Drama, Ljubljana, 7. junija.

Jovanovićevo besedilo je značilen primer dramskega ludizma na shemo *commedia dell' arte* – tudi sama igra je podnaslovljena *commedia dell'arte* in se nič kaj sprenevedavo sklicuje na Tri rogonosce neznanega avtorja, čeprav je uporaba modela dovolj ohlapna, da bi lahko šlo tudi za kakšno drugo podobno zadevo – in z njenimi protagonisti, Lucindo, Ubaldo, Valerijem, Oktavom, Ardelijo, Colombino in dvema obveznima služabnikoma za povrhu, je cepljena situacija slovenskega plejbojstva in navzkrižnega prešustva, prešustva kot uveljavljenega stanja takratnega slovenskega vedenja, kot nas opozarja naslov; celo nekakšna podeželska in povojna različica, torej točno časovno in krajevno zamejena varianta. To danes, petintrideset let po nastanku te po naročilu tržaškega gledališča napisane igre, ne bi bilo pomembno, če ne bi nastala v zelo specifičnem času – v času, ko sta seksualna revolucija in razmeroma blago oblastno, ideološko in podobno omejevanje seksualnosti povzročila liberalizacijo, sprostitve le-te, ko sta spolnost in nagota prodrli v središče zanimanja občestva in nista več bili izrinjeni in pohujšljivi; morda je ena boljših ilustracij tega hrvaška revija *Start*, ki je bila opremljena z duplericami, hkrati pa je prinašala relevantna besedila o političnem, estradnem in širše kulturnem dogajanju. Če beremo besedila Jovanovićevis sodobnikov, recimo prozaistov, je erotika, sproščena, včasih pa tudi še rahlo zakrčena, prodrla v samo jedro zanimanja literature; besedila Vitomila

Zupanova o igrah s hudičevim repom in podobnimi trikotniki pa njegove in podobne študije različnih seksualnih leg, dominacije in submisivnosti so odprla vrata tudi mlajši generaciji prozaistov, recimo Matetu Dolencu in njegovemu raziskovanju hipijade, kakor se uresničuje na vseh treh izpostavljenih področjih – pri seksu, drogah in rokenrolu. To je bila tista eksplozivna mešanica, ki je nastala v obdobju študentske revolucije in se ohranila tudi po njej. Vse te revolucije, naj si o njih in o njihovem morebitnem nadaljevanju mislimo kar koli, so zmagale – to je tako ali tako usoda vseh avantgard; danes imamo v literaturi bolj kot s propagiranjem idej seksualne revolucije opraviti z reakcijo, namesto o radosti (z besedo Radost je svoje besedilo ob Plejbojih naslovil tudi akter takratnega dogajanja, avtor konkretne in vizualne poezije Matjaž Hanžek) ob ničemur zavezanem in varnem seksu – ki ga je prinesla tabletko, spodnesel pa aids v poznih osemdesetih – beremo o erektilnih disfunkcijah, o čudni, včasih prav hiengovski ali kovačičevski eksistencialni tesnobi, ki pride kot tista “anima triste” post koitem. Čeprav se je seksualnost ali erotika hkrati virtualizirala – komercialke vrtijo po koncu programa striptize, posnete v ceneni garažni formi, forumi so polni želja po pošiljanju tekstov in slikovnih sporočil, ki vzbujajo; vendar pa že ta umik v sfero intime, ki je zdaj početje enega samega proti vsem, kaže, da je s celo zadevo nekakšna zadrega.

Tudi pri interpretaciji in poskusih uvrstitve besedila v takratni in zdajšnji tukaj in zdaj; tako recimo dramaturginja uprizoritve Marina Gumzi od vseh dopisovalcev v gledališki list najbolj dvomi o učinkovitosti Jovanovičevega besedila, njen “mozaik preigravanj z domislicami, pomisleki in dilemami” je – takšna odkritost glede skeptičnosti do besedila mi je ljuba, neposredna je in se noče pretvarjati – bogato opremljen z dvomi o komični učinkovitosti, še bolj pa o kakršnem koli družbenem delovanju tega igrivega in komedijskega stroja; sprašuje se celo, kako bi delovala potujitev, ki je seveda že vnaprej, zaradi pripadnosti razrahljane improvizacijske podlage, ki se spodobi za commedio, skoraj vpisana v samo besedilo, namreč prekinitev predstave, v kateri bi občinstvo nekje na sredi čez rampo vprašali, ali se mu vse to zdi zares smešno in zakaj. Nič manj dvopomenski niso preostali prispevki v gledališkem listu, Svetlana Slapšak postavi drzno trditev, da je bil tekst v obdobju nastanka v sedemdesetih benignen, danes pa je bolj učinkovit, da je bil torej že takrat napisan za danes; Mate Dolenc obuja spomine na Šumijevece in Šumija ter dvomi, da se je dogajalo kaj takega kot seksualna revolucija, če pa že, se je zgodilo hkrati s socialno in levičarsko med vojno in takoj po njej, in sam je rezultat takšne revolucije z vsemi evolucijskimi elementi, saj je bil rojen tik po vojni. In tako naprej.

Nesporno dejstvo: uprizoritev Jovanovičevih Plejbojev je bila nagrajena kot najboljša komedija na celjskih Dnevih komedije; to je igra, ki jo od vseh avtorjevih največkrat in najraje igrajo amaterska gledališča širom po deželi.

Tisto, kar se kaže ob njeni današnji poglobljeni recepciji, je, da so mlajši, torej krog ustvarjalcev predstave in morda vsa generacija, ki ji pripadajo, očitno privrženci večje radikalnosti; kot kaže, so časi takšni, da zahtevajo bolj angažirano komedijo, v nasprotju z otopelimi sedemdesetimi, ko so se ustvarjalci lahko prepuščali igrivosti in se s tem izmikali ostanku železobetonskega in težkoindustrijskega ideološkega vokabularja, ki je še malo strašil s svojim razdrapanim, škrbastim in rahlo tudi grozečim, če ne tudi še nevarnim obrazom. To so tisti provizorični sklepi, do katerih sem se dokopal tudi sam ob ponovnem branju Jovanovičevih Znamk, potem pa še Emilije, predstave, ki jo je pod režijskim vodstvom Jake Ivanca pripravilo Gledališče Koper in si jo bom jeseni na enem izmed gostovanj zagotovo ogledal; da so časi na videz ničemur zavezane igre minili, da je današnja realnost čisto preveč problematična v vseh pogledih, tako glede retradicionalizacije, ponovnega vnašanja nekaterih moralnih normativov, za katere smo mislili, da so že za vedno preživeti – večino teh pregonov, ki smo jim priča na področju umetnosti (recimo ovadba umetniškega dua Eclipse zaradi parazitiranja ikonografije Marije s Ptujске gore ali pa uvodna zasliševanja Gorana Vojnovića zaradi zapisanih izjav njegovih delinkventskih junakov o policajih v romanu Čefurji raus! sta že dva takšna indikatorja spremenjenega stanja) – kot seveda tudi glede distribucije denarja in medijske pozornosti na področju kulture. V teh letih po prvi uprizoritvi Plejbojev smo doživeli in preživeli burna hipijevska sedemdeseta, osamosvojitvena osemdeseta – kadar koli gledam ponovitve televizijskih poročil iz tistega časa, s katerimi nas zasipavajo osamosvojitelji, navijam, da ne bi bilo vojne – potem pa so šle stvari, kar zadeva kulturo, precej v maloro, predvsem glede refleksije, ki ji je namenjena, in prostora, ki ji ga posvečajo mediji – in kadar gledam ta osemnajst let stara poročila, mi je žal, da nimamo danes vsaj toliko minutaže za prispevke o kulturi in takšnega načina poročanja, čeprav se mi je to takrat verjetno zdelo neživljenjsko in preveč kulturno, preveč kultivirano; prav tako se mi seveda milo stori, ko vidim, da je čas medtem zarezal v obraze in marsikoga tudi izločil na vzporedni tir. Medtem se je vse rumeniziralo in na videz demokratiziralo in ja, očitno je prešuštni model iz Plejbojev postal nekako benign; kar je takrat veljalo vsaj za upiranje nekemu drugemu modelu gledališča, je zdaj zmagalo, ampak otopelo, nekritično, vse je samo še material za reciklažo.

Pri tem pa se pozablja, da je ludizem tudi odgovor, dovolj provokativen in svež, gibčen, na vzvišen način govora, ki je takrat dominiral v slovenski

literaturi, in nič ni bolj groznega kot gledati predstave iz tistega časa; statične, z dikcijo, ki je neživljenjska in malo spominja na tisto maniro francoskega gledališča, po kateri skoraj patetično izgovarjajo Molièra, kot da bi šlo za sveto besedilo. Ne me jebat! je rekel ludizem in temu postavil nasproti kopico postopkov in pretežno osmešenih konvencij, razplastil jezik, nekako v skladu s takratnim strukturalizmom, hkrati pa pokazal, da subjektiviteta ni nekaj enovitega, temveč je napokana, razkril je nezmožnost stalne in negibljive identitete.

V Jovanovičevi igri gre res za manjši kraj, v katerem se vsi med seboj poznajo, v katerem so mogoči navzkrižna kopulacija in seksualni apetiti, v katerem nekdanji mož hujska novega proti svoji ženi, očitno malo tudi zaradi nevoščljivosti; gre za kraj, v katerem so bolj kmečki in preprosti modeli pomešani s štacunarji in njihovimi priležnicami, predvsem pa ima najmlajši, ki se hoče pridružiti vrsti seksualno in emocionalno aktivnih, za seboj dominantno mater, ki mu preprečuje vsak resen stik, na vse možne načine, od odsvetovanja takšnega početja in svarjenja pred njim do tega, da mu pred odločilno paritvijo da čudežno tabletko, ki mu prepreči uspešen odnos. Sin jo seveda brez pomisleka vzame in se vrne k materi; kljub izmikanju, češ da res nima ojdipovega kompleksa, dobi presenetljiv odgovor, da kompleks ni potreben, očitno je dovolj komplet, ki ga že ima. Slovensko, zelo slovensko, vsekakor pa parodija na cankarjanstvo in v njem endemno cankarjansko mater.

Režiser in ekipa sta se uprizoritve lotila presenetljivo zvesto duhu besedila, s tistimi razlikami, ki so nekako vpisane vanj; če gre za *com-medio dell'arte*, to seveda pomeni, da je dramska predloga samo tisto, kar omogoča precejšnjo količino improvizacije. Vse skupaj je postavljeno na skoraj prazen oder, ki ga zamejuje samo zavesa na horizontu, tik pred zadnjo steno; zavesa je tisti element, ki najbolj označuje skrivanje, prikrivanje, omogoča, da dramske osebe prisluškujejo, oprezujejo, se tudi malo vživljajo ali počnejo tisto, za kar bi želele, da bi ostalo skrito pred javnostjo; zavesa je v tem primeru tisto, kar nadomešča grumovska okna – le kaj vse se dogaja za temi stenami, si lahko mislimo, ko gledamo tisto, kar se nam kaže na nekakšnem stiliziranem javnem mestu, ki pa je razširjeno s prihodi skozi dvorano in med občinstvo od strani, da se nam zazdi, da smo tudi mi nekako udeleženi pri tem forumu, na tem trgu, na katerem odpadajo vse maske. Pomembna obogatitev tega sicer sivega in skoraj brezbarvnega prostora so tudi usnjeni tabureji, iz katerih potem pri zadnjem obračunu, kdo je koga in komu navkljub, sestavijo velik falus – ali je mogoče penis, tega res nisem nikoli čisto razločeval – in se njihove mahinacije in manipulacije kažejo tudi na samih protagonistih obračuna;

njihova prizadetost zaradi prešuštva se tako kaže na njihovih telesih, prej ali slej se vrne vse, kar so počeli sami, le da zdaj kot samousmiljenje, bolečina, bes, jeza, saj vemo, kaj sledi ljubezenskemu opoju, kaj so sestavni deli ljubezenskega mačka. Scenografka je Ana Rahela Klopčič, kostumografka pa Jasna Vastl, ki je predstavo odela v črno-belo. Sicer pa se kostumi trudijo kazati erotiziranost, so pretežno prosojni, to je oblačilni slog novega razreda, nefunkcionalen in izzivalen. Režiser upošteva navodila v besedilu, ga obogati z nekaj sodobnimi presvetlitvami, predvsem za zaveso večkrat vidimo možake med sabo, splošna erotiziranost je medtem postala biseksualna in očitno tisti namigi na morebitno prikrito homoseksualnost enega izmed protagonistov niso več zadosti, da bi prikazali današnjo seksualno kondicijo slovenstva; aktualizacija je tudi kokain, ki ga kateri občasno potegne, pa "prizor iz drvarnice", ki zdaj poteka kot spletna seksualna avantura, kot elektronsko posredovano čvekanje o seksu. Sama predstava je tudi nadgrajena z improvizacijskimi vložki, z nekaj aktualizacijami, ki delujejo kot interni štoski in napol privatno podjebavanje – in nekateri so čisto učinkoviti, vsaj kar zadeva nesramežljivi smeh samih izvajalcev, le na koncu predstave vsi skoraj obupano obsedijo in bolj kot ne verbalizirajo krivice, ki so jih v tem seksualnem vrtiljaku doletele; za kakšno zmerjanje in divjo gestikulacijo, kaj šele za ravs, ni več prave moči.

Brez dvoma je sama optika uprizoritve prenesena na Pandolfa, tudi zato, ker si Uroš Fürst vzame največ igralske svobode in jo popolnoma izkoristi, tako pri svojih nonšalantnih prehodih in nagovarjanju občinstva kot tudi s poudarjenimi samovšečnimi kretnjami in skoraj opravičujočimi replikami o svojem prešuštnem značaju; videti je kot blago primitiven, vendar še kako poskočen alfa samec, ki mu nihče nič ne more, namiguje na vse strani in osvaja, podobno kot Lucinda v izvedbi Barbare Cerar – zvijačen ženski lik, ki mu nič človeškega ni tuje, ki ima svojo ostro logiko potešitve in tudi vedno pripravljen odgovor v kočljivih situacijah; Cerarjeva jo odigra malce robato, pač podeželju ustrezno, in tudi nekoliko spogledljivo, malce distancirano. Zelo učinkovit je tudi Gašper Jarni kot Cola; on je tisti služabnik, ki sodeluje in malo tudi pomaga pri vseh teh spletkah svojih gospodarjev in širše, hkrati pa zavzema, ne vedoč, da se nekaj podobnega dogaja tudi pri njem doma, moralčno in vzvišeno pozicijo, zato ostane nekako zunaj igre, do konca razočaran in tako rekoč edini, ki mu na dnu hierarhične lestvice preostane le nekaj drobnih užitek, ki mu jih namenja njegova Colombina, predvsem pa, skladno z uvodno predstavitevijo ("moški, ki ni vreden, da se mu reče moški"), samotešenje; Jarni ga odigra kot rahlo omejenega, predvsem pa samokarikirajočega in

samoironičnega potrčka, ki se mu distanca do svojega lastnega početja ves čas pozna na obrazu, in ta je prav zgovoren, v prav komedijski maniri komentira celotno dogajanje.

In tako naprej. Na splošno ekipa, ki se je tokrat močno razživila, poskrbi za del tiste radosti, o kateri je govoril tudi tekst Matjaža Hanžka v gledališkem listu, radosti, ki jo ob ničemur zavezanem preigravanju in poigravanju priskrbijo Plejboji, in tiste radosti, ki je v gledališču očitno ne sme več biti, če naj komedija v teh zajebanih časih, kolikor razumem, sploh učinkuje.