

## Gledališki dnevnik

Matej Bogataj

### Kam je sreča šla



**Nejc Gazvoda: *Tih vdih*. Mestno gledališče ljubljansko. Režija Nejc Gazvoda. Ogled predstave v okviru spremljevalnega programa Tedna slovenske drame v organizaciji PG Kranj, april.**

Sinoči ob prihodu z gostovanja belgijske plesne skupine Rosas in njihove s Coltrainovo ploščo navdihnjene in, enako kot glasba, delno improvizirane predstave *A Love Supreme* v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma sem občutil nekakšno olajšanje, ko sem prebral, da je letošnji Grumov nagrajenec Gazvoda s *Tihim vdihom*.

Ne zato, ker bi poznal vsa na natečaj prispela besedila ali tiho navijal – z gojenjem pričakovanj in tihimi stavami s sabo sem ob nagradah že zdavnaj nehal, vsaka odločitev ima dovolj lastne sence in je včasih presenečenje celo za tiste, ki jo sprejmejo –, recimo ravno za Gazvodovo, ali ker bi prepoznal *Tih vdih* kot takšno dramsko besedilo, ki bi predstavljalo nujno modernizacijo ali aktualizacijo domače dramatike ali ker bi mislil, da se je domača dramatika končno pobrala ... Ne, nič od tega, prej me je zbudel nabor nominirancev, med katerimi se je *Tih vdih* znašel. Festival Teden slovenske drame ima v naslovu dramo, torej dramatiko; zadolžil se je za izvedbo izbire Grumovih nagrajencev, nagrada je podvojena, ob 'veliki Grumovi' podeljujejo še nagrado za mladega dramatika, da je vsaj videti, da koga še briga in zanima tako dramatika kot mladi, ki bi se z njo ukvarjali.

Med nominiranci so bila od petih besedil tri takšna, ki ne zadoščajo kriterijem dramskega besedila – ali pa jim zadoščajo vsaj slabše –, in s tem širijo razumevanje dramatike na področja, ki so bila do zdaj v domeni preddramskega nabiranja gradiva in njegove montaže za uprizoritev. Nekaj podobnega so uprizarjali včasih na malih odrih; izbor Kosovelovih pesmi, izbor Cankarjeve korespondence, korespondenca taboriščnikov, vojakov s fronte, zakoncev Vuk z ulice Rossetti in podobno.

Dve od nominiranih besedil sta pripadli predlogam za angažirano in udarno dokumentarno gledališče; *Hlapec Jernej in njegova pravica* in *6* sta nastali z zbiranjem gradiva na terenu (natančneje sem o obeh predstavah v režiji Žige Divjaka pisal, zato samo nekaj dejstev), prvi med prekarnimi delavci v Luki in snažilkah in šoferjih, ki morajo goljufati predpise o vožnji brez počitka, če hočejo obdržati službo, se pri tem prilizovati luškim šerifom in jih podmazovati, oziroma uporabljati jedka čistila, da dosegaajo normo; druga predstava predstavi reakcije vpletenih na odločitev vodstva dijaškega doma, da sprejme šest (zato naslov predstave *6*) mladoletnih migrantov brez spremstva. To gradivo je seveda dramaturško urejeno, pri *Hlapcu* poteka po panogah, pri uslužbencih dijaškega doma in ljudi iz njihove okolice pa v valovih s stopnjevanjem (dvoma in pritiskov), kjer je vsak obrat samo zaostrovanje retorike, in z opravičevanjem zavrnitve nastanitve poteka dodatno kopičenje demagogije. Ker je *Hlapec* nastal med študijskim procesom, je njegovo avtorstvo večglavo, verjetno bi morali biti podpisani še mentorji, pri *6* pa besedilo avtorsko podpisuje celotna ekipa. Ne samo disperzno avtorstvo, tudi naštevanje mentorjev (vsaj za režijo in dramaturgijo) ob podelitvi Grumove ne bi zvenelo najbolje – morebitna dodelitev nagrade bi nujno povzročila premislek o avtorstvu in kondiciji dramatike. Sprožila pa bi seveda tudi vprašanja, zakaj je iz pritrjevanja takšnemu načinu montaže, zdaj prepoznanemu kot dramatika, izpadlo besedilo za Divjakovo uprizoritev *Ob zori*, pri katerem gre za kompilacijo izvlečkov iz Cankarjeve kratke proze – ali dejstvo, da gre za *ready mades* (za najdenčke iz sveta literature, način lepljenja in združevanja pa je isti), res zmanjšuje dramatičnost ali domet takšne lepljenke nasproti nizanju brutalnih dejstev o izkoriščanju in zavračanju Drugega?

*Realisti* Jureta Karasa – in ekipe – so predloga za kabaret. Gre za niz skečev, ki se začnejo z ohlapnim priklicevanjem *Hamleta* kot občega, če ne celo stereotipiziranega gledališkega mesta, kakor se kaže ne preveč brihtnemu študentu igre, sledi pa slej ko prej rinfuzen, kabaretu primerno slabše fokusiran in včasih ohlapno spet niz sicer mestoma duhovitih zafrkancij na temo nacionalnega značaja in (med)generacijskih zagat.

Vsi, ki smo se kdaj vsaj na hitro sprehodili po zakulisnem delu gledališča, verjetno poznamo dva pregovora. Prvi je običajen zagovor režiserjev, da je njih obisk predstav drugih analogen početju strojevodje, ki hodi po službi gledat, kako predstavljajo vagone na ranžirni predstavi – kar dobro zadene avtorski narcisizem in vzvišenost, ki sta pogosto naglavni hibi ustvarjalcev, režiserjev prvih. Drugi se nanaša na vlogo dramskega besedila: v trenutku, ko se je gledališče izvilo literarnosti, ko je nehalo sloneti na besedilu – Venó Taufer, takrat eden redkih, ki je bil seznanjen s svetovnimi trendi, z ‘londonskega gledališkega poldnevniká’ je pisal ob svojem službovanju na slovenskem dopisništvu BBC in na podlagi ogledanih *off* predstav, je ta trenutek v slovenski gledališki zgodovini prepoznal kot zakol kure v predstavi *Papa Pupilo in Pupilčki* gledališke skupine Pupilije Ferkewerk v režiji Dušana Jovanovića –, se je pojavila krilatice, da lahko predstava nastane tudi po telefonskem imeniku. Da je torej nekaj tako monotonega in nedramatičnega, nepoetičnega kot niz imen in števil lahko osnova za uprizoritev, saj kvaliteta te ni več odvisna od (literarnosti) predloge, temveč od režijske imaginacije, igralske transformacije, prepričljivosti in očarljivosti odrske iluzije, kakor jo čarajo luč in scenografija, projekcije ... Če lahko polno uprizorimo telefonski imenik – ali to tudi že pomeni, da je telefonski imenik dramsko besedilo? Nikakor, je moj provizorični odgovor.

Verjetno so se tu nekje ujeli žiranti. Bolj stavili na praktično uporabnost besedil in manj preverili njihovo pripadnost dramatikí. Z izborom nominancev je žirija sicer morda res opozorila, da najprovokativnejše in najjudarnejše predstave nastajajo na podlagi raziskav stanja na terenu in da se razumevanje dramskega besedila zaradi takšnih praks širi – vendar na račun dramske pisave, katere varuhi so, kolikor so izvajalci vsebine festivala, ki si je za nalogo zadal promocijo dramske pisave. S takšnimi stališči žirij bi festival lahko postopno izgubljal dosedanje identiteto in postajal zatočišče vsega, kar se ni izgubilo s prevodom, torej nekakšen nacionalni festival tipa Borštnikovo srečanje, samo zožen glede na pripadnost avtorjev uprizoritvenih predlog. Z izgubljanjem fokusa na dramatikí (kot posebni literarni vrsti), sem prepričan, kranjski festival izgublja prepoznavnost – ali vsaj svoj dolgoletni naboj pri spodbujanju izvirne dramske pisave.

*Tih vdih* je meščanska oziroma družinska drama. Žanr pri nas ni novost, je pa Gazvoda s svojo pisavo, ki jo poznamo tudi iz njegovih scenarijev, torej vidimo v filmih, ki jih režira, izjema znotraj generacije; z žanrom so

se v preteklosti že spopadale igre in drame, na primer Flisarjevi *Stric iz Amerike* in *Sončne pege*, tam je Vera, glava družine, v marsičem podobna Katarini iz *Vdiha* – obe rešujeta družino oziroma njeno podobo tako, da pogubita njene člane, ideja srečne družine pa zmaguje, vse dokler se nazadnje ne utopi v izbruhu zamolčanega in laži. Tak je *Smoletov vrt* Mete Hočevar ali z Grumovo ovenčana *Za naše drage dame* Drage Potočnjak ali njen *Metuljev ples*. V vseh teh dramah gre za razkrivanje družine kot patogene družbene celice: incest, četudi omiljen s svaštvom in torej ne gre za direktno, dobesedno krvoskrunstvo, spolne in sorodne zlorabe in vsakršna prekoračenja, nepredelana narodova zgodovina, zaradi vsega tega so te družine nefunkcionalne, zdaj pa po dolgih letih zamolčevanja pod preprogo pometene vsebine prihajajo na svetlo. Vendar so tam stvari razumljene v stilu, da lahko resnica osvobaja; v *Tihem vdihu* za že zagreznjene ni elegantne ali lahke rešitve.

*Tih vdih* je po žanru družinsko srečanje, prvo po smrti očeta družine, ki se mu je zamašila “vdovka”, koronarka, tako poimenovana po učinku, saj si v vsakem primeru zamašitve znova prigara svoje ime. Vemo, kako v tradiciji žanra potekajo ta masovna srečanja: Vinterbergovo *Praznovanje*, prva uspešna realizacija Dogme, je recimo film, ki je pokazal, kako hitro v takšnih primerih izbruhne potlačeno, in tam, v danski varianti, je tega kar precej. O takšnem srečanju ob prav posebni slovesnosti, ki naj mlada dva pospremi v življenje in okrona njuno odločitev, govori tudi Brechtova *Malomeščanska svatba* in ta je strukturni model za celo vrsto nadaljevalcev in variacij, gre pa večinoma za razgaljanje tiste prikrite praznosti in nizaanja predsodkov, ki se razkrivajo v medsebojni konverzaciji pripadnikov različnih generacij. Pri Gazvodi so zadeve bolj ublažene, brez kakšnih incestuoznih podtonov, in nasploh travma ni prav globoka, predvsem pa ni na površju, zato v gledališkem listu kolega piše o svojevrstnem minimalizmu; kar pa ne pomeni, da je rana zlahka ozdravljiva. Posebej še, ker osebe bolehajo zaradi duha časa.

Dobijo se v nekdanjem skupnem domu, kjer so ostali mati, vdova, z brezposelnim sinom, na dan, ko najmlajša hči odhaja na študij medicine v metropolo. Od tam jih obiščeta podzaposlena bivša pisateljica, hči Petra, ki je napisala roman *Tih vdih*, na promociji spoznala Janeza, novinarja, ki je pred kratkim nekaj bentil čez odnos do trafikantov ali se kako drugače zavzemal za več pravičnosti, pa so ga degradirali in zdaj piše horoskope, “ker je pismen in optimističen, kar je redkost”, namreč pismenost. Nekdaj je cela družina prebivala v Ljubljani, vendar so kot gradbinci v času krize finančno propadli, vlačili so jih po časopisih, njihovo dobro ime je bilo

oblateno. Tudi z nekdanjimi prijatelji si niso več blizu, morda tudi zaradi kakšnih nepopravnih zadev.

Na začetku igre je v veliki hiši mati Katarina s hčerjo, Tamalo, ki gre študirat, doma pa bo ostal njen brat Marjan, ki mu je očitno zmanjkalo trave in se zdaj opoldne tolaži s pivom. Se zraven malo važi, da je zgodaj vstal, že dopoldne, in da je gledal serije, zato ga ni bilo na spregled. Pride sestra, prej plesalka hiphopa, z Janezom, ki je našel zadovoljstvo v hišnih popravilih, ki se jih loteva po guglu, kasneje prileti še Marjanova bivša, Maja, in vse, še najbolj presenečeno Katarino, obvesti, da se bodo preselili v majhno vas v Švici, ker da je Slovenija itak neperspektivna in slabo okolje za napredovanje: tudi njenega novega so nekaj vlačili po časopisih, podjetje so prenesli v Švico, ker so se šli doma "neke igrice", in si mislimo, da si njen novi in njegovi takšno pisanje bolj zaslužijo kot nekdo, ki ga bremeni neplačilo podizvajalcem, kar slutimo kot glavno krivdo pokojnega Katarininega moža.

Kot se za takšno igro spodobi, pride na dan vse mogoče: recimo, da Marjanov mali, s katerim Maja izsiljuje celo družino, noče priti k babi in svojemu očetu, ker da ima novega očija. Da Petra in Janez ne moreta imeti otrok. Da bi šla Tamala rada gledat film o van Goghu in da riše v beležnico, to pa taji pred drugimi, ker je pri praktični materi to očitno nezaželeno; gre študirat medicino, saj bodo bolni vedno, bere in kulturen pa je še malokdo, kot to neizprosno rezonira Katarina.

Vendar se zdi, da Gazvoda, za razliko od dramatikov prejšnjih generacij, za splošni neuspeh družinskih članov ne krivi preteklih odločitev in napak ali patologije, razen seveda prav posebne naperjenosti same Katarine in njenega razumevanja uspeha; nahajajo se v svetu, ki hoče in zahteva zmagovalce, kar pa ne moremo biti vsi. Nobene katarze ne more biti in nič odrešujočega se ne more zgoditi, ker ne gre za potlačitev posameznika ali za njegovo tragiško zмотo, hamartio: enostavno se je spremenil svet, človek toliko velja, kot zasluži in kot plača, in Katarinini so luzerji, vsaj v njenih očeh. Marjan je do sina nekako brezbrizen, vendar vidimo, da je obupal, saj njegovo očetovsko vlogo ves čas dajejo v nič, stvari, ki jih kupuje tamalemu, ne odpakirajo, mali ga noče videti. Petra in Janez si nista mislila, da bosta pristala v nekakšnih zasilnih zaposlitvah, kot si verjetno Katarina ni nikoli mislila, da bo tako kmalu začela propadati hiša ali da se bo pogovarjala s pokojnikom, pri čemer jo zalotimo na začetku igre; da bo, zaradi čudnega ponosa, ostala brez prijateljev, obsojena na življenje z nezaposljivim sinom, odsotnostjo stikov z vnukom in postopno tudi s hčerama.

Gazvoda problematizira pričakovanja starejših, ki so zaradi nekdanj ustavno zapisanih pravic do dela in iz dela lahko vsaj delali, če že niso ravno bogateli. Delali tisto, za kar so se izsolali, večinoma. Zato je Katarina tragična, čeprav pogubna za celo družino: ona in njeni so delali in imeli vedno več in napredek se je kazal v vedno boljših avtih, se spominja, zdaj pa otroci, ki so šolani – in so po njenem zato sami krivi, če nimajo ustreznih služb –, vozijo deset let stare kripe, kar se ne sklada z njenim razumevanjem napredka. Vsem po vrsti očita, da so pili ali da še pijejo, tudi možu očitno ni bilo lahko, pod to ploho očitkov, pa tudi sicer je polna dobrih nasvetov, predvsem neuresničljivih.

Vendar ima ta družinska drama časovno zanko in epilog: glavna ni Katarina, temveč Tamala, ki jo vidimo dvajset let pozneje, na otvoritvi razstave družinskih portretov, po materini smrti, po tem, ko sta šla Janez in Petra narazen, na razstavo pa priden njen nečak, Majin sin, ki ne zna več slovensko. In je enako bolj tih: Tamala je pasivna in molčeča, vmes je sicer prizor s pripravljanjem kovčka za na študij in slišimo, da je notri tudi gel za intenziviranje spolnih užitkov, njena prihodnja emancipacija se znotraj družine še ne kaže. Tamala je glas tistih, pred katerimi je še vse, pri čemer ta vse ne pomeni več celote, temveč skupek kompromisov, med slednjimi je tudi njena trenutna poklicna odločitev za medicino. Vendar zna Tamala včasih, ali pa tokrat prvič, odločno reči *ne* in se ubraniti materinega emocionalnega izsiljevanja: hoče, da bi ta spregledala in se spoprijela z lastnim stanjem in manj skrbela za druge, ki jih vedno slabše razume, kot vedno slabše razume tudi ustroj in gibalo sveta.

Gazvoda svojo igro uprizarja veristično in pridušeno: scenografija Darjana Mihajlovića Cerarja je na oder postavljena kar najbolj izdelana gledališka škatla, opremljena z vsem, kar gre k interjerju, od kavča do pogrnjene mize in okna na vrt. Tudi kostumi Andreja Vrhovnika so mimetični, točno se vidi, koliko kdo (še) da nase; Marjan je v domači halji in pošvedranih šlapah na bose noge, drugi so prišli na obisk in predvsem Maja je grozno urejena, je le nekam prilezla v življenju, namreč z drugo poroko, in se mora to tudi videti. Umirjena in na detajlih gradeča je tudi režija; nekaj je pomenljivih podrobnosti, recimo družinsko fotografiranje, morda celo za družinski album, kakor ga bodo dali na Facebook, kamor po Katarinino takšna stvar sodi, vidimo samo Majo na stolu, ki jih dolgo cilja, njih pa ni. Ni družine, ni fotke, ni albuma, je samo nekdo, ki jih ne uspe ujeti skupaj v zadovoljivi pozi. Od prepričljivosti verizma odstopajo samo Tamaline slike; njen zaključni govor na otvoritvi razstave nam pojasni marsikaj, kar se zgodi v naslednjih dvajsetih letih, in potem vidimo, kaj je na razstavi: groba,

karikirana in stilizirana slikarija z elementi infantilnosti, nekaj podobnega ilustracijam in portretom Iztoka Osojnika, morebiti nova varianta naivne umetnosti, očitno bo po Gazvodovo to trend prevladoval čez dvajset let. S premikom fokusa v prihodnost ne dobimo prav veliko, le informacijo, da se je Tamala osvobodila pritiska in postala, kar je očitno vedno hotela, umetnica. Da torej nadaljuje tam, kjer je njena sestra iz pragmatičnosti obupala, in da je njena preokupacija družina, kot je bila v Petrinem pisanju (kakor ga lahko dojame Maja). Da je najmlajša generacija ugotovila, da če si že brez denarja in če te ves čas dajejo v nič, je bolje, če te kot umetnika, kakor pa kot falirano pisateljico na knjigarniškem delu, neubogljivega novinarja, premeščenega med razvedrilneže; če že nimamo, je bolje, da nimamo kot umetniki, kot da nimamo kot poslušen prekariat, ki leze v rit lastnikom vsega.

Ravno minimalizem in iskanje drobnih sugestij naredita igro nastopajočih prepričljivo. Jure Henigman je Marjan, nekdanji pretepač in zdaj velik športnik, resda pasiven, torej foteljaški navijač, kot je bil že oče. Z jasno izraženim cinizmom in nostalgijo po svetu, ki izginja, če mu že vsega tistega, koliko jih je premlatil in kako je treba izzivati pretepe, skoraj ne verjamemo, zdaj ko ga zaradi neuspešnosti in življenja na slepem tiru napadajo psihosomatske bolečine, vsaj kadar ne kadi trave. Ajda Smrekar in Matej Puc sta Petra in Janez, ona nekako ubita, kar najbolj pride do izraza, ko poskuša ponoviti svojo hiphop koreografijo in je slabše razgibana, štorasta, zakrčena, tudi telesno nesamozavestna; Petri se zdi, da mora koordinirati in amortizirati sprte strani v družini, da mora blažiti Janezove izpade navdušenja in slapove komplimentov, ki delujejo naivno in neosnovano, artifično; Janez zraven vse poplavlja s svojo srečo navzven in leporečnostjo, tipičen poba z dobro vzgojo, ki jo izkazuje predvsem takrat, ko to ni potrebno. "Tako tako" je njegova najpogostejša pritrjevalna replika, on je prisilni srečnež, ker je sreča nekaj, kar moraš kazati predvsem navzven; zdi se mu, da se mora sprenevedati, da je vse prav, kot je, zna deliti komplimente, ker se mu zdi, da s tem olepšuje svet, pa še naphan je z modrostmi in spretnostmi za vsak dan, ni ga področja, na katerem ne bi blestel, od ekologije do vodovodnih tesnil.

Precej drugače kot vloge do zdaj zastavi Majo Tjaša Železnik; kot afektirano, ne preveč brihtno, zato pa navzven samozadovoljno in ponosno blondinko, ki je bila že enkrat na Baliu in se s tem noče hvaliti, vendar to rada pove, ki svoje bližnje in vrstnice naslavlja s "pička", kakor očitno njo kličejo pravi moški, uspešni čisto drugače kot luzer Marjan, hkrati pa vidimo njeno pomanjkanje občutka za kar koli: kot da sočutnega

komentiranja smrti družinskega očeta se loti nekajkrat, vsakič enako šablonsko. Ona že z nastopom sodi med današnje plitveže in uspešneže, ki nas z rumenih strani nagovarjajo, kako naj živimo, in nam dopovedujemo, da smo si sami krivi, če živimo slabše. Maša ni glas uspešnega in socialno utirjenega, ni glas zdravega razuma, temveč je glas pragmatizma in konformizma, nesvobode, za katero celo izvemo vzrok – je iz družine, ki je bolj poškodovana kot Katarinina, zaznamovana z incestom, pri njej in njenih se ukvarjanje s travmami še ni začelo, raje se je zatekla v privid obilja in blaginje.

Prava in razrešljiva napetost v *Tihem vdihu* je pravzaprav med najstarejšo in najmlajšo: Katarina, kot jo poda Mirjam Korbar, deluje izgubljeno, sploh na začetku, ko vidimo, da se pogovarja s pokojnim, malo pa seveda starčevsko razmišlja na glas, vendar se ji, ne glede na lastno ne ravno zavidljivo družbeno, finančno in psihično stanje, zdi, da mora priganjati sebe in svoje najbližje, da mora dajati svetu pokončnost in upanje. Nekoliko tragična je v svojih prizadevanjih, vsiljiva, ko deli svojim otrokom kontakte tistih, ki bi jim lahko pomagali, naivna pri iskanju službe, s katero naj bi pokrpalala luknje v proračunu, ki nastajajo zaradi nezaposlenosti njenih otrok. Na koncu jo Tamala razkrinka kot nezmerno jedko, očitno s hrano (krofi) kompenzira vse tisto, kar ji manjka, njeno delovanje pa je nekako krčevito, saj deluje v skladu s podobo sveta, ki ga ni več. Njen glavni razkrinkovalec, molčeči angel resnice, je Tamala; na videz je povsem pasivna, pred zagatno družinsko zavozlanostjo se zateka v molk in nedejavnost, čeprav poudarja, da ima kino, ki jo živo zanima, je nihče ne sliši, z njo imajo velike načrte in od nje zahtevajo perfekcionizem (recimo pri maturi); Lara Wolf ji da nekaj skrivnostnosti in – tudi vizualno – malo potegne na držo in zamrznjene grimase Fride Kahlo, ki je tokrat asociacija za model pokončne in emancipirane umetnice.

*Tih vdih* je nedvomen vrh in glede problematiziranja družbenih razmerij zaostritev Gazvodovega gledališkega delovanja.