

Gledališki dnevnik

Matej Bogataj

Ko z užitkom rečeš še



Simona Semenič: *to jabolko, zlato*. Režija Primož Ekart, koprodukcija Cankarjev dom, SNG Drama Ljubljana in Zavod Imaginarni. Oglad decembra 2019 v Cankarjevem domu.

Simona Semenič je – med domačimi nagrajevanimi in pogosto uprizarjanimi avtorji, velja za oba spola – naredila enega večjih premikov v dramski pisavi, pravzaprav je tista, ki je ob avtorjih, pretežno z nemškega govornega območja, kot so na primer Ulrike Syha, Ronald Schimmelpfennig ali recimo Handke v narativni, skoraj 'epski' igri *Še vedno vihar*, če omenimo samo nekaj uprizorjenih in tako tudi pri nas bolj poznanih, formalno razgradila prejšnjo prevladujočo dramsko formo. Opustila je formalne prijeme tako poetične kot eksistencialistične drame ter se odmaknila od 'žanrske' pisave po angloameriškem vzoru, ki izhaja pretežno iz čehovljanske realistične tradicije. V igrah Simone Semenič, bolj ali manj dosledno spisanih brez velikih začetnic in brez interpunkcije, brez ločil, je tako prisotna narativnost; gre za kolaže govorov in samogovorov, ki se pogosto ne zmenijo za kronologijo in postavljajo pred nas dogajanje v živo ter pri tem preskakujejo čase in dogajalne prostore. Recimo v *tisoč devetsto enainosemdeset* je takšna cezura med časom iz naslova in današnjim v prepoznavnem okolju, v Ajdovščini, sploh glavni oblikovni postopek, ki naj pokaže socialno in ekonomsko devastacijo okolja z nekdaj obetavno predelovalno industrijo,

tovarno pohištva in obvezno kasarno ter iniciacijskimi rituali v hramu armade; za trupla, ki se v igri pojavijo, kot žrtev prometne nesreče ali lastnega obupa, lahko špekuliramo, da so pravzaprav kadavri nekdanje cvetoče vraščeni gospodarstva v lokalno okolje. Če so se v začetku osemdesetih okoličani zaposlovali v tem okolju, zdaj delujejo izven, na drugi strani meje, ki je ni več – kot obiralci jagod, kot sodniki na mednarodnih sodiščih, raztepli so se po svetu ali pa obtičali doma, obupani in brezposelni – ker dela doma in v okolici ni več. Vse menda zaradi očiščevalnih zakonitosti trga in globalizacije, na katere se sklicujejo tisti, ki si obetajo finančno in naložbeno orati na tem polju brez kontrole in omejitev.

Vendar angažma Semenič ne išče (več) samo v tej smeri, temveč se predvsem v predlogah za lastne monodramske oziroma performativne solo nastope, ki so izšli v knjigi *me slišiš?*, zavzema tudi za spremembo našega odnosa do epilepsije, enostarševskih družin ali prekarnosti, torej do tistega, kar jo kot avtorico in socialno najbolj zaznamuje. V zadnjem času so tako v ospredju njenega zanimanja zagaten odnos do seksualnosti in odnosi med spoloma, kar je tudi sicer v debatah nekako v zraku, in to včasih v precej zaostrenih oblikah, in igra *to jabolko, zlato* odpira tisto, kar je morda še bolj v ospredju njenega zadnjega, zaenkrat samo provizorično, v gledališču filmsko projiciranega besedila *jerebika, štrudelj in še kaj*: tam se na veliki šmaren okoli vaške krčme zbirajo sicer polno zaposleni in malo tudi zaskrbljeni pripadniki obeh praznovalnih taborov, tisti, ki se pripravljajo na obisk visokega cerkvenega dostojanstvenika, in tisti, ki za svojo sveto dolžnost čutijo, da ponudijo vzporedno in konkurenčno proslavo, takšno ob izprstov izsesanem in nekako izsiljenem sočasnem dnevu granicarjev. Vendar v ospredju ni samo ideološka ekskluzivnost obojih, njihov strah, kako bodo izpadli pred uglednimi gosti; pri obeh, ki sta sploh iz njihove vasi in sta uspela vsak znotraj svoje hierarhije, eden znotraj cerkvene in drugi znotraj partijske, se navkljub ideološki konfrontaciji dogajajo tudi bolj vsakdanje in bolj družbeno tvorne stvari: namreč živahna erotika v vseh oblikah in navzkrižno, brez reda, nepredvidljivo. Masturbacija prekinja opravila, ki spominjajo na tista iz ljudskih iger, recimo zavijanje in peko štrudlja, vaščani se živahno obiskujejo in onegavijo, če ne ravno na ta veseli dan, pa sicer ali enkrat prej, in te retrospektive so vraščene in položene med samo dogajanje. Ne glede na to, kateremu taboru naj bi kdo pripadal, ne glede na to, na katero proslavo in praznovanje ga vabijo, vsi so podtalno in erotično prepleteni, med spoloma in znotraj istega, ali pa sami s sabo. Da vzdušje bolj potegne na tisto iz sočasnega italijanskega filma, poskrbijo nadrealne, fantastične prekinitve, na primer nuna na kolesu, ki

vsem pobere sapo in slino in presije dogajanje s fantastičnim, ali pa skoraj dobeseden filmski citat, ko se na drevesu simpatici starejši lokalni potrebež dere: “Jes čem met’ eno babo,” a ga potem z visoke preže ne reši nuna, temveč telebne na (trdna) tla in se polomi.

Igra *to jabolko, zlato* je nastala pred *jerebiko, študljem in še čem*, obe pa kažeta isti premik avtoričinega zanimanja. To je napol politično razumevanje spola in vloge spolnosti, ki je tokrat družbeno konstitutivna, saj se vaščani pri izbiri partnerjev – in nekateri teh so kar precej prepovedani ali vsaj javno nesprejemljivi, recimo trije ljubimci lokalne radodajke, ki jih ta seveda veselo zlorablja za nakupe na drugi, takrat še bogatejši in bolje založeni strani meje – ne ozirajo na siceršnje zapovedane delitve (pri tem je Semenič originalna, v slovenski prozi, na primer pri Berti Bojetu Boeta v romanih *Filio ni doma* ali *Ptičja hiša* je eros vedno destruktiven, za posameznika in za celotno skupnost, privlačnost ruši obstoječe odnose, vendar sta tam družbena represija in nadzor tako prisotna in popolna, da kaznujeta ali celo izločita kršilce).

to jabolko, zlato že z naslovom cika na pravljico o zlatem jabolku, pa tudi na izvorni greh, ko je bil prvi par v raju podvržen preizkusu, zaradi katerega smo menda zdaj vsi grešni in zato še prav posebej nagovorjeni, da bi se tega izvornega prekrška rešili s pomočjo institucij, ki imajo odgovore na vse.

to jabolko, zlato je že na prvi pogled avtorsko prepoznavno besedilo; najprej opazimo različne govore, v prvem planu je govorjenje treh žensk, z malo spekulativne drznosti lahko rečemo, da gre za žensko, za slehernico, v treh različnih obdobjih, v dvajsetih, nekje okoli štiridesetih in pri petdesetih, posameznice predstavljajo pravzaprav tri spolno aktivne reprezentativne generacije. Vse imajo iste sanje: da bi bile kraljice v gradu in da bi imele možnost izbire partnerja med postrojenimi mladeniči, ki bi si jih lahko vzele. To je pomemben prelom znotraj opusa, v avtoričini igri *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti* je razmerje med tiranom in njegovimi podrejenimi bolj problematično in zaostreno, ob oblasti pripada vladarju tudi razpolaganje z žensko in sploh vsem, na kar je usmerjena tudi prikrita kritičnost besedila. Zdaj kot da je ta patriarhalnost zmehčana, pred nami so ženske, ki se enkrat pogovarjajo o strategijah zapeljevanja ob partiji namiznega tenisa ali ob nakupovalnih načrtih ali se spovedujejo župniku o svojih erotičnih dilemah in zraven razkrivajo svoje želje, nekje zraven so prezaposleni možje, ki jim služba pobere vso energijo, ki bi jo morali vložiti v družino, tudi seksualno; ali pa ovdovela okleva, ali naj se dobi s svakom, pokojnikovim dvojčkom, s katerim sta ga pred poroko nekaj lomila in jima obema nastane cmok v grlu, še vedno

in po vseh teh letih. Ob treh ženskah so tako v igri poleg tistih, o katerih pripovedujejo, preobremenjeni mož, službeno podrejeni ljubimec, penetrantni profesor, zapeljevalec mladih deklet, predvsem pa župnik, in vse vloge odigra isti igralec. Kot je zaupnica in ljubimka, torej glavna sogovornica glede zadev erotike, ves čas ista oseba, ona je poganjalec spominskih vrelcev in monologov. Vendar to niso pripovedi o zavrti erotiki, ženske iz *to jabolko*, *zlato* so emancipirane, njihova spolnost pretežno osvobojena, razen morda zadržkov ob tistem, kar družba odklanja, recimo plačljivo spolnost, seks na delovnem mestu, znotraj svaštva (ki krši prepoved, da se pripadniki klana ne smejo zapletati znotraj rodu) in podobno. Opazen je tudi sicer v avtoričinih delih prisoten humor, recimo o tanki meji med plačano spolno delavko in potrebnico, ki bi dala tudi zastonj ali plačala, ampak ne more, ker se je odločila, da bo kurba, pa ko žena steriliziranega moža seznanj z dejstvom, da je zanosila in bo donosila, in on to flegma in sprijaznjeno sprejme med vsemi ostalimi dnevnimi novicami, torej predvsem tistimi o vsakdanjem razvozu otrok in hranjenju, in podobno. Tudi za to igro je značilno potujevanje, ko glas, didaskalija tako rekoč, komentira in podvaja dogajanje, same spolne prakse so popisane precej eksplicitno, enako o njih neženirano pripovedujejo druga drugi, drugič se dogajajo tako rekoč sproti in v živo, na pisarniških mizah ali ob jutranjem samozadovoljevanju, in problematičnosti uprizorljivosti se avtorica zaveda; tega, na primer, da stavka o lepoti felacije in občudujočih opisov tičev, najlepših na svetu, in najokusnejše sperme verjetno ne bodo uprizorili.

Simona Semenič je svojo igro jezikovno naslonila na živahno in živo govornico, ki se ji pozna primorščina, predvsem v sintaksi in tudi v besedišču, pogoste so ponovitve in presvetljave celotnih besednih sklopov in značilnih sintagem, ki sugerirajo, da so zadeve srca in sluznic večne in za zmeraj, nekaj je tipičnih fraz, recimo 'cuka vsak svojo delicijo', ki so v avtoričini pisavi pravzaprav stalnica. Sicer, podobno kot predhodne, tudi ta igra omogoča različne režijske pristope, zraven pa zgoščevanje dramskih oseb in podobno.

Režija Primoža Ekarta je, podobno kot v nekaterih prejšnjih predstavah, recimo pri režiji *zgodbe o slastnem truplu ali gostije ...*, ki so jo uprizarjali kar v štabu zavoda Imaginarni, torej pri režiserju in igralki doma, je prizorišče obkrožila s publiko – kar je vnaprejšnja specifika Štihove, pogovorno Okrogle dvorane Cankarjevega doma. Igralke so postavljene na barske stolčke in izpostavljene pogledom takrat, kadar se o svojih željah in sanjarjenjih pogovarjajo, vsi ostali rekviziti so omenjeni, scenografijo ustvarja govorjenje o prostoru dogajanja, pisarna kot prostor srečanj je omenjena

in ne stilizirana, igranje namiznega tenisa je markirano s tleskanjem s prsti in daje dialogom ritem in jih s komentiranjem rezultatov razbremenjuje in razbremeni zaresnosti. Erotično bolj eksplicitni prizori so besedno posredovani, seveda, kaj vse bi se sicer usulo na avtorico, če so jo že zaradi performansa v času nosečnosti, ko je iz ruske zastave izrezala grb s Triglavom in zvezdami nemške plemiške rodbine, ki jo poznamo kot grofe Celjske, ob podelitvi nagrade Prešernovega sklada skoraj razpeli. Ekart je dvorano izkoristil kot ring oziroma kot starodavni amfiteater; igralke in igralec so ves čas izpostavljeni pogledom z vseh strani, kar seveda zahteva nekoliko spremenjen način igre. Opazni so izstopajoči kostumi Jelene Proković, ki nastopajoče obleče izrazito stilsko in sodobno, to je svet mode in noblese, kostumi razkrivajo, kaj naj bi ženske v določenem življenjskem obdobju želele pokazati in izpostaviti; vse je erotično izzivalno, to so oblačila za posebne, svečane priložnosti (kakršna je na primer obet kopulacije, srečanje z ljubeznijo svojega življenja, kot se reče, in podobno). Kostumografija poudari njihove spolne atribute, noge, dekolteje ... Seveda so v sami igri razlike; Mirjam Korbar, Barbara Cerar in Mia Skrbinac uprizarjajo žensko v treh obdobjih, vdovo, prešušnico na delovnem mestu in erotično zla-kotnjeno doma, ter študentko, katere glavna dilema je, ali naj kljub svojim siceršnjim dovolj odprtim pogledom na spolnost dovoli, da se bo profesor, ki se je slinil med njenim (neuspešnim, zato želja po maščevanju in prijavi) opravljanjem ustnega dela izpita in jo tapkal po kolenih, izmazal brez kazni. Njihovo zaupnico, ki je enkrat pravnica in s tem seznanjena, drugič svetovalka za erotično perilo in tehnike zapeljevanja, na vsak način pa instanca, ki zna poslušati in svetovati, odigra Nika Rozman. V teh vlogah je predvsem katalizator, ona lastne zgodbe ne zaupa, njej, podobno kot Župniku, pa prijateljice vse, hvalijo se ji s svojimi ljubezenskimi uspehi; Nika Rozman jo odigra s skrivnostnim razumevanjem stanja stvari na področju erotike in skoraj nevtralnno, pač primerno različnim starostim in izkušnjam sogovornic in vrstnic, torej tudi starostno neopredeljeno. Primož Vrhovec opravi kot nezainteresirani mož, pisarniški ljubimec in župnik isto za vse moške vloge, seveda spovedno razumevajoče, osmešeno sprjaznjeno z novico o ženini izvenzakonski nosečnosti, dovolj abstraktno in minimalistično, da se prilagodi vsakokratni situaciji. Vendar glavnino uprizoritve predstavlja tisto, s čimer se ukvarjajo pripadnice treh generacij žensk: Mia Skrbinac gradi svojo vlogo na mešanici eteričnosti, ki jo prekinjajo etične dileme in občutek za pravičnost takrat, ko je treba premisliti o načinih, ki naj zaustavijo profesorja s predolgimi rokami; Barbara Cerar pri oblikovanju svoje vloge uporabi šarm in samozavest, njena igra

je prelita s čudežnim in malo tudi skrivnostnim nasmehom, ki nakazuje, da ji je vse jasno in da vse tudi še zmore, hkrati pa se od ostalih odmakne s stilizacijo, slast pripovedovanja se morda pri njej najbolj zlije s slastjo in poželenjem nasploh, tudi koreografsko je bolj izrazita – koreografijo podpisuje Rosanda Hribar; Mirjam Korbar vdovo zastavi kot morda bolj zaupljivo in vodljivo, kot nekoga, ki se svoje želje zaveda, vendar ima pri realizaciji določene zadržke in je vidna nespontanost, tako v gestikulaciji kot v skoraj podrejeni zaupljivosti.

Iztok Mlakar: *Tutošomato*. Režija Vito Taufer. Gledališče Koper in SNG Nova Gorica, ogled januarja 2020 v Novi Gorici.

Tandem Mlakar – Taufer je skoraj blagovna znamka za narečno komedijo. Mlakar je do zdaj s predelavo pridelal *Sljehrnika*, *Pašjon* in *Duohtarja pod mus*, to pa tako, da se je komik in šansonjer lotil nadgrajevanja in aktualizacije srednjeveške moralitete, svetopisemske legende in predelave molièrovske komedije o hipohondriji in strahu pred zdravniki. Vse je bilo uspešno v vseh pogledih, predvsem seveda glede obiska, saj primorska publika bardu jé iz roke, tako kot Štajerci na primer Partljiču. Mlakar je sicer glede komedije precej študiozen, njegovo izhodišče je *commedia dell'arte*, kar pomeni, da na osnovni skelet, ki je pogosto prevzet iz burkaške, folklorne ali obredne tradicije, na primer križev pot, naniza svojo žmohtno primorščino in omogoči dobršno mero igralskih improvizacij. Predvsem se navezava na komedijske začetke pozna po vodilni vlogi, ki jo zasede kar sam, po vlogi vodje gledališke družine, ki je hkrati pisec, igralec in komentator, tisti, ki publiko servira poante, če jih ni sposobna izluščiti in použiti sama, in tej centralni figuri je potem podrejeno vse in se okoli nje tudi vse vrti in zapleta.

Naslov *Tutošomato* je nastal med dopisovanjem med režiserjem in avtorjem besedila, pomeni pa nekaj takega kot konec koncev. Samo besedilo se je v začetku naslanjalo predvsem na Shakespearovo surovo komedijo *Ukročena trmoglavka*, vendar se je med študijskim procesom z dopisovanjem tistega, kar so v uprizoritvi potrebovali, širilo še v druge žanre in se bogatilo z drugimi zapleti. *Ukročena trmoglavka* je danes, podobno kot *Beneški trgovec*, sporno besedilo, predvsem zaradi vloge ženske: Katarina, ki je trmasta in zavrača snubce, s tem pa odlaga tudi poroko svoje mlajše sestre, ki je ne morejo dati v zakon, dokler ne odpravijo in ne umestijo starejše – evo, že ta dikcija kaže na vpetost v tradicionalno vlogo ženske –,

ga najde, ki jo je vreden. In ji je kos. Petruccio je divjak, ki se ne zmeni za Katarinine zadržke in jo prav možato lomi in kroti, to je cela vrsta ponižanj in prekoračenj, ki naj pokažejo, da se norost samovoljnosti kroti s še več norosti in z močjo. Nekatero novejšo uprizoritve besedila so se tega gospodarstva nad žensko v besedilu zavedale in so besedilo poskušale presvetliti in razširiti z interpretacijo: Janusz Kica je v celjski uprizoritvi (1996/97), kjer je Petruccio napol kavboj, surov krotilec in brezbrizen ženin, naredil pomenljiv obrat – Katarina na koncu na videz pristane na podrejenost, vendar Milada Kalezić zadnji monolog izpelje monotono, z glasom izmučene in zlomljene ženska, ki je poskušala vse, vendar se svoji podrejeni družbeni vlogi ni mogla izogniti in je izročena očetovim ženitnim nameram in še bolj noremu brezskrupuloznemu možu; Anja Suša je svojo režijo te komedije v Mestnem gledališču ljubljanskem (2012/13) nadgradila z monologi in komentarji treh uveljavljenih mlajših dramskih avtoric, Simone Semenič, Ivane Sajko in Maje Pelević, da bi zmehčala trdo sporočilo. Mlakar kot da gre v obratno smer, kot da neproblematično reproducira skoraj romanvodebovsko prepričanje, da so konflikti v moško-ženskem obračunu pač posledica tega, da ženska, če rečemo freudovsko, ne ve dobro, kaj hoče. Zato pa o ženski želji toliko bolj ve moški.

Tutošomato je zgodba o ostarelem mafijcu Batisti, ki ima trmasto hčer, ki se namesto pospravljanja, pometanja in podobnih ženskih del, ki jih prepoveduje tudi sestrama, ukvarja z deli, ki naj bi bila pretežno moška. Preureja hišo s poudarkom na plinski instalaciji, in to prav živahno in bučno, malo tudi maniakalno, da ni doma nobenega miru. Njeni sestri bi se poročili, ena zaradi denarja in ena zato, ker je pač blondinka in jo samskost tišči, vendar stari mafijski boter in nasilnež, ki opleta s pištolo in se repenči, tega ne dovoli, dokler ne pospravi (v zakon) starejše; ker je stari bolešno ljubosumen na snubce, se morajo ti preoblačiti v služabnice, da bi se lahko približali svojim izvoljenkam. Vendar je največji problem najti takšnega, ki bi vzel Katarino, in Petruccio je tokrat biker, ki mu po očetovi smrti manjka denarja in ženske ter je za oboje pripravljen marsikaj potrpeti. Ker je oborožen z očetovim nasvetom, da ženska itak vedno govori obratno od tistega, kar misli, in da je *ne* torej *ja*, *ja* pa seveda *ne* (ne mislim tokrat moralizirati o tem, da smo v času, ki si, včasih tudi pretirano in preveč za nazaj, prizadeva, da bi ženski *ne* moški res razumeli kot *ne*). Petruccio torej vasezaverovano ve, da je Katarinin *ne ja* in ona mu vrača z živahnim udarjanjem po njegovi motoristični čeladi in vizirju. Vendar se sklicevanje na *Ukročeno trmoglavko* s tem tudi neha; najvidnejšo vlogo pridobi stari kriminallec, ki se kobaca in moli nogice iz svojega električ-

nega invalidskega vozička, v hiši, kjer je že itak kažin zaradi Katarininega gospodinjskega čuta, v imenu katerega vrta in brusi in sploh kravalira, pa vse bolj smrdi, dokler ne ugotovijo, da pušča plin, in potem gre vse k vragu, torej v zrak; hiter, prehiter in nepremišljen konec, kot nekakšen novoveški 'plin iz stroja'.

Vendar Petruccio s svojo vinarsko starševsko vzgojo, ki jo jemlje kot samoumevno, ni edini teleban in surovina, ni edini nedovzeten za občutljivost ženske duše: predstavo uvede moderator, konferansje, Mlakar sam, ki rimano spregovori o zagatah z ženskami in nam ponuja tudi rešitve: "Za žensku manj je več an več je manj. / Če je mlč slaba, je še narbl fajn." ali pa "Ma duo zastuopi žensku, duo tuo vje, / kej bi rjes rada, kej u resnici če? / Ne, ženske so rjes ena čudna rječ. / Ne muorš zastuopit jeh, ni pomoči, / saj vidijo vse obratno, ku pej mi, / an tisti, ka tuo zastuopi ... nej zastuopu neč!"

S tem pridobi predstava polarnost, na eni strani so tiste, ki jih ne moremo – in morda tudi ne smemo, če hočemo ohraniti 'normalnost', 'naravnost' reda – razumeti, na drugi pa mi. Se potem nujno vprašamo, kdo smo to mi, mali tradicionalisti, mafijci in alfa prasci kot Baptista? Ta identifikacija z neženskim, zapletenim in nerazumljivim je malo podobna tisti šankistični, ki se potem včasih preseli na kakšne napise na majicah v stilu, zakaj je pivo boljše od žene in podobno, drugič pač v bajaranja alkoholikov, ki so jim za življenjske reve itak drugi krivi in je potem žen(sk)a kot večni krivec najbliže, in v razkladanja tistih šankističnih kameradov, ki so se po izgubljenih bitkah doma zatekli med poražene luzerje; je pač najbolj sprejemljiv izgovor.

Pozna se, da je besedilo *Tutošomato* nastajalo sproti, od predhodnih Mlakarjevih je slabše strukturirano, zapleti so bolj hitre in manj verjetne narave, seveda ne manjka travestije, preoblačenja, to je način, na katerega Taufer sploh 'rešuje' svoje zadnje uprizoritve, tudi *Baala* v 'prepesnitvi' Andreja Rozmana Roze, in tako sta Žiga Udir in Matija Rupel snubca, preoblečena v služkinji in tako na doseg roke starega pohotnega Batiste, njegove hčere so tipična blondinka – Tjaša Hrovat s songom o blondinkah, ki naj potrdi stereotipe –, povzpetnica – odigra jo Urška Taufer –, in Katarina – odigra jo Patrizia Jurinčič Finžgar –, ki ves čas vrta in kriči in jo očitno razen tega, da postane glavni hišnik, ne zanima prav nič. Ker je zadeva malce nepregledna in kaotična, kot stanje v hiši, vmes poseže Mlakar in nam da nekaj dramaturških pojasnil ali razloži kronologijo, kar kaže, da se besedilo zaveda svoje naključnosti in nedodelanosti, svoje improvizacijske narave.

Tutošomato bo, podobno kot prej *Barufe* ali druga uprizorjena Mlakarjeva besedila, uspešnica. Nič ni narobe, če gledališča v repertoar uvrščajo pred-

stave, ki vlečejo in privabijo morda tudi koga, ki ga sicer tja ne bi bilo, pa bo morda zato prišel še kdaj. Zadrega nastane, ko se takšen špateatrski model zabave, čeprav izveden z živahno pomlajeno igralsko ekipo – in Mlakarjem preveč v ospredju z rahlo starčevskimi modrostmi o redu stvari in odnosih med spoloma – v gledališču, ki živi od proračuna, ponuja kot zdrava alternativa, še več, če poskuša tekmovati s tistim, kar sploh opravičuje obstoj takšne vrste gledališča. “Ne vem, zakaj se je /komedije, op. p./ tako bojijo, zakaj imajo v naših gledališčih ‘domicilno pravico’ samo stvari, ki so hermetične, nekomunikativne, da ne rečem nepotrebno zatežene. Očitno naši kulturni politiki polprazne dvorane ustrezajo. In ko ‘kulturen’ Slovenec gre gledat kulturo, da se bo kasneje s tem hvalil, že kar pričakuje, da bo ob tem malce trpel. Če ne trpi, je že v skrbeh ... /.../ Vseeno potreba po smehu vedno obstaja v ljudeh, in če ni profesionalne ponudbe zanj, se bodo zatekli k diletantski. In tudi se! Veselje do gledališča je treba vrniti. Sicer mi profesionalci (kar tudi pomeni pojem *dell’arte*) ne bomo prišli daleč,” pravi Mlakar v gledališkem listu. Profesionalci na plači ali s. p., je to ta dilema? Zdaj smo pa tam: pri diletantizmu in (v?) SNG-jih. Pri spuščanju kriterijev v imenu obiska, pri izpostavah financerja, ki to omogoča in morda tiho podpira. Takšna naperjenost na preostanek repertoarja s stališča tistega, ki je najbolj tržno zanimiv, je seveda vprašljiva in poraja vrsto vprašanj – in morda ponuja nekaj manj trdnih odgovorov od Mlakarjevih. Mogoče se pa od gledališč s posebnim, državnim, statusom pričakuje, da ob začetku študija vedo, kaj bodo uprizorila? Mlakar malo hitro, v maniri superministra na takrat začasno – in morda kmalu spet – ukinjenem ministrstvu za kulturo, ki je od umetnosti zahteval preverjanje pred široko publiko na stadionu v Stožicah, navija za popularnost in všečnost in okrca tisto, zaradi česar so gledališča pri nas – za razliko od italijanskih, tam je takšnih malo, v celi državi sedem, med njimi tudi SSG Trst – sploh državno podprta. In še: kaj naj bi v tej sprevrženi gledališki politiki storili z nami, ki načeloma radi gledamo hermetične in zatežene predstave in ki nam polprofesionalna izvedba *Tutošomata* od besedila naprej ni bila v poseben užitek, še več, ki smo včasih ob izvedbi trpeli tako, kot naj bi gledalec siceršnjih gledaliških zateženosti?