

Matej Bogataj

## Včeraj in jutri



**Človek, ki je gledal svet. Režija Žiga Divjak. Slovensko mladinsko gledališče, marec 2017.**

Predstava je omnibus, je kolaž, je nabor različnih in na videz nepovezanih tem, ki jim je skupna predvsem zavest o krhkosti sveta in približevanje njegovega konca; igralci so pod vodstvom režiserja in dramaturginje Katarine Morano, sicer filmske režiserke, sami spisali prizore, ki so kar najbolj osebni, notranji, ki naj izrišejo konture nekega časa, današnjega ali pa bližnje preteklega, polpreteklega; in drugič spet takšne, ki so s temi v opoziciji, torej kar najbolj izmaknjeni in distancirani, globalni in takšni, ki se nas ne dotikajo in s katerimi nimamo nič, razen seveda v kolikor verjamemo v povezanost vsega z vsem in s trditvijo, da zamah metuljevih kril povzroči katastrofalen veter na drugem koncu sveta.

Začne se s prihodom igralske skupine na oder, kjer nam na hitro, vsak s svojim diaprojektorjem, prikažejo ključne prizore iz lastnih življenj, drug čez drugega, in potem je skoraj ponovitev, vendar v počasnem posnetku, ko svoj nabor nekaj igralcev tudi razloži: Ivo Godnič, recimo, kako so imeli edini v bloku teve in kako so sosedje že dneve prej rezervirali mesto v dnevni sobi, vse bolj pa tudi izven nje, torej v ostalih prostorih in na stopnišču, da bi si ogledali paradigmatški preskok, ki ga je konec šestdesetih pomenila neverjetna hoja človeka po Mesecu. Godnič je potem

osišče prizora upokojenca, ki se v samoti stanovanja krega z vsemi, ki bi mu lahko poočitali nekomunikativnost in eskapizem; on je vendar polno zaseden s svojo upokojenostjo in se mu fučka za svet, brani lastni prostor in se umika vsaki javni sferi; prizor, ki kaže prevladujočo atomizacijo družbe in razpad družbenosti, v kateri je ob dostopnosti sveta, ki prihaja na dom medijsko, heroična že zapustitev udobja domačega naslanjača. Ali Anja Novak, ki v vse hitrejšem in vse manj kontroliranem tempu izpoveduje, kaj vse je njena "portretiranka" že storila, da bi dobila zaposlitev, da bi ugajala pritiskom okolice, najprej seveda staršem, da bi jo imeli za pridno: preigrala je res vse družbene vloge od tabornikov do skavtov, od prostovoljnega dela do vseh mogočih izobraževanj, da je zdaj že skoraj histerična in se celo nam, ki nimamo kakšnih izkušenj s trgovino z belim blagom, se reče kadrovskim mešetarnjenjem in izbiranjem, zaradi histeričnosti zdi nezaposljiva. Gregor Prah z enako vnemo razlaga, kaj moramo strpati v nahrbtnik preživetja; nahrbtnik, ki nam bo pomagal prve dni in tedne, ko bomo morali zapustiti varnost civilizacije, zaradi kataklizme, si mislimo, in potem v maniri vojnih inštruktorjev in inštruktorjev preživetja z njim predelamo osnove, od oblačenja do kresila, od svetilke do noža.

Ob kar najbolj osebnih in včasih tudi malo travmatičnih preteklih in osebnih zgodbah pa imamo raznovrsten kolaž mednarodnih, globalnih in globalističnih tem: izpoved družine Kitajcev, kjer starša skoraj suženjsko garata v tekstilni fabriki in stanujeta v kolektivnem domu, brez intimnosti, da bi lahko enkrat na leto obiskala družino, torej svoja otroka, ki ju vzgaja stara mati. Do njih potujeta po natrpanih progah pet dni, potem pa se nimajo o čem pogovarjati, razen da starša opominjata, kako in kaj vse žrtvujeta za šolanje otrok, in pretita, da naj otroci študirajo, da ne bodo kot onadva. Ali pa imamo izpoved o (ameriških?) kmetih, ki so po generacije dolgih letih pridelave bombaža s tveganim preskokom na Monsantoova semena in z izgubo pridelka zaradi vse bolj negotovih klimatskih razmer pripeljali svoje farme v bankrot in množično delajo samomore s pesticidi; sledimo logiki pohlepa, ki pripelje kmetovanje do takšnega tveganja, da ljudje ostajajo brez vsega, zaradi obljub tistih, ki služijo na njihovih žuljih.

Katarina Stegnar nas sooči z grozo ob neuspehu štiridesetletne humanistične doktorice, ki je brez otrok tudi zato, ker že vrsto let čaka na obljubljeni stalni zaposlitev. Katarina Stegnar zastavi glas za generacijo, ki so ji zakoni o uspešnem varčevanju in posledično manjši proračunski porabi ob zmanjševanju zaposlovanja v javnem sektorju ob grožnjah s krizo iz ust tistih, ki so si krizo izmislili za obubožanje prejšnjega srednjega sloja, vzeli prihodnost. Predvsem iskalcem prve zaposlitve; z izgubo stalnih

delovnih mest so cele generacije izpostavili negotovosti in finančnim pritiskom; človek brez redne zaposlitve je brez vrednosti, kolikor to lahko merimo po njegovi kreditni sposobnosti. Brez kredita je seveda obsojen na životarjenje brez prihodnosti, obsojen na finančno prekladanje fičnikov iz dneva v dan, neambiciozno, brez preboja, v samo napol domovih, najetih ali pri starših, brez obljubljenega ali vsaj zamišljenega lepšega jutri.

V uprizoritvi in torej tudi kot avtorja besedil nastopita še Sara Dirnbek in Matija Vastl, učinkovita predvsem v "kitajskem" prizoru.

Temeljni postopek uprizoritve *Človek, ki je gledal svet* je dokumentarizem; na eni strani osebne, čeprav včasih ponarejene zgodovine, vendar preverljive in skoraj tipične za ta prostor in ta zdaj, na drugi pa mozaik globalnih podob, ki jih lahko srečamo v filmskih dokumentarcih, kadar si ti upajo biti kritični in polemični. Nasploh se predstave drži nekaj filmskega; najprej čim bolj prepričljiva in mestoma minimalistična igra, ki tudi posneta ne bi delovala preveč ekspresivno, pa uvodna menjava diasov, ki je potem nadgrajena s hitro montažo prizorov, ki sledi filmski naraciji. S tem seveda umanjka spektakelskost, kolikor je je, recimo v enem zadnjih prizorov, ko astronaut v skafandru gleda na modro Zemljo, pa je skoraj nepotrebna ponovitev tistega prej. Kot je nekako tipično, da poskuša predstava zakoličiti kaotično stanje sveta s posameznimi zgodbami, iz katerih naj si celoto ustvari gledalec, kar je ponazorjeno tudi v gledališkem listu: namesto velikih razlag in besed so tiste uganke, pri katerih mora bralec ustvariti podobo z vlečenjem potez od številke do številke.

Tudi globalni prizori so močni in skrbno preiščeni, recimo sirska epizoda; študent si misli, da je njegovo objavljjanje na Facebooku prispevek k zrušenju Asada, da je z njim potem, ko začnejo na demonstracijah padati žrtve med civili, že dovolj sprovciral Zahod in mogočnike, da ga bodo umaknili. Če na začetku štejemo žrtve, torej demonstrante, po parih in po pol ducata, se po intervenciji Zahoda te merijo v polmilijonskih številkah, pa o tistih razseljenih in za vedno zaznamovanih zaradi krvi sploh ne razmišljamo.

Žiga Divjak prizore z devastirane Zemlje režira z nekakšno samoumevno hladnostjo. Pusti, da spregovarjajo sami od sebe, da se v dialogu med preteklim in sedanjim izrišejo razlike, ki jih prinese čas in se kažejo kot opustitev utopij (izkrcanje na Luni je obetal, medtem smo nasmetili še vesolje in s programi za preselitev na Mars se ukvarjajo samo tisti, ki molzejo najbogatejše); ekološka katastrofa ob socialni, ki jo prinašajo sterilna gensko spremenjena semena in agroindustrijski artikli, ki uničujejo rodnost zemlje in starih kultur; govori o intervencionizmu, najbolj zadolženi

državi na svetu se zdijo vojne in spopadi in podpiranje ene milice proti drugim dober trik, da preusmerja pozornost navzven, stran od dejanske bede stvari, vojne pa puščajo za sabo slej ko prej samo opustošenje in poskrbijo, da tleči ognji sovraštva ne ugasnejo. Predstava o stanju sveta spregovori z dobro preračunano intimnostjo in včasih tudi s prostodušno naivnostjo, bolj kot spektakel jo zanima izpoved, vendar uspe ustvariti kar nekaj vizualno učinkovitih prizorov, recimo tistega z drevesom, ki ga oprašujejo ljudje v skafandrih; scenografijo podpisuje Tina Mohorovič, kostumografijo Tina Pavlovič. Predstavi uspe združiti dokumentarnost in znižano dramatičnost, torej skoraj epskost, z angažmajem, ki ni direkten; skrit je v izboru sličic in krhkih prizorov, ki sestavljajo celoto tistega, kar naj bi človek videl. In mogoče s pomočjo predstave končno tudi ugledal, kje je njegovo mesto in kaj njegova naloga.

**Gerhart Hauptman: *Rose Bernd*. Režija Mateja Koležnik. SLG Celje, gostovanje v Cankarjevem domu v Ljubljani, april 2017.**

*Rose Bernd*, ki smo jo dobili v znižanem in pogovornem prevodu Mojce Kranjc, ki ga je celjska uprizoritev vseeno malo zvišala in na vaškost opozorila na drugačen, bolj spektakelnski način, je zgodba o dekletu, ki umori svojega dojenčka. Z resničnim in razvpitim primerom se je Hauptman v začetku 20. stoletja srečal kot član porote, ki je sodila detomorilki, in dekle je bilo oproščeno, preberemo v gledališkem listu, s tem pa je problem prenesen na drugo raven: v raziskavo, kaj je (nedolžno) dekle pognalo v skrajno dejanje.

Vse, odgovarja drama, ki se seveda naslanja na naturalistično doktrino, v kateri imajo determinante ključno vlogo pri ravnanju posameznika, in ena od njih, dednost, je v *Rosi Bernd* zastopana v obliki brata, ki je v razvoju zaostal in v ključnih trenutkih drame nastopa s svojimi tiki in ponavljanji (David Čeh).

Drugi, še močnejši faktor je okolje. Rosin ljubimec je župan, ki mu je umrl sin enake starosti, kot izvemo, eden tistih, ki se je mimo njene volje polaščajo, pa nekakšen delovodja Streckmann, glede na ravnanje vaške srenje samo izpostavljen, potencirano opravljen in manipulantski, pripada skrajnemu robu družbe, vendar je kljub značaju njen del in gonilo, nekaj, kar vsi vejo, da ni čisto res, samo verjamejo, ker opravljanega do konca prizadene; s svojimi dejanji je za mlado Rose tudi do konca poguben. In potem je široka paleta opravljenj, ki se sprenevedajo, da se samo šalijo,

vendar s svojimi besedami in poskusi ukalupljenja predstavljajo svarilo vsakršnim odstopanjem, tudi tistim Rose in njenih; oče Bernd, vaški zaupnik in varuh misijonskega sklada takšnih svaril sploh ne potrebuje, on sam je v pravila zazrt bogaboječnej in verski gorečnej, ki mu Bog in stoletja stari zapisi dajejo jasne smernice, kako in kaj početi v življenju. In kot sam, bi morali tudi vsi ostali, in paralizirana gospa Flamm vmes omeni, da bi bilo bolje, če bi stari Bernd sprejemal ljudi z vsemi njihovimi napakami, kot da poskuša iz njih narediti angele. V takšnem okolju je Rose kot v primežu, kot med dvema mlinskima kamnoma, ki jo počasi drobita in krhata.

Režija Mateje Kolečnik je aktualizirana in časom primerno zaostrena. Dogajanje je postavljeno na podobno stisnjeno in odrezano prizorišče kot recimo kranjska uprizoritev Bernhardove igre *Pred upokojitvijo*, scenografija je delo Marka Japlja, ki celotno dogajanje postavlja v utesnjeno "škatlo" na odru, ki omogoča nadrealne osvetlitve in presvetlitve. Ob tem gre za izsek, po diagonali izrezan trikotnik prostora z vhodom in izhodom, okoli katerih se drenja potem opravljiva vaška množica, vendar je zdaj iz kmečkega vse skupaj postavljeno v delavsko okolje, zato je vaški vodnjak, ki je originalno osišče dogajanja, kar prostor okoli umivalnika in vodovodne pipe v nekakšni kadilnici oziroma prostoru za malicanje in obrekovanje ob proizvodni hali ali delavnici. Ob osrednji drami Rose, ki si prizadeva za razumevanje, ki ga pri pobožnjakarskemu očetu ali pri ljubimcu Flammu, razpetem med željo in ženino boleznijo, še manj pri posiljevalcu Streckmannu ne dobi, dobijo poseben pomen skupinski prizori; koreografinja je Magdalena Reiter. Kot že v *Prijateljih* Kobo Abeja, ki so jih v režiji Mateje Kolečnik uprizorili v ljubljanski Drami, kjer vsiljivci pritiskajo na nič hudega hotečega posameznika v koreografiranih prizorih v skupinah nagnjenih in zmaknjenih teles, kot iz več posameznih sestavljeno kolektivno telo, tudi v *Rosi Bernd* v sprevrženem ritualu množica naplavlja posameznike na začetku prizorov; množica, spodbujena z nabožnimi pesmimi ali ljudskimi poplesavanji in tolčenjem po stopalih, odlaga na prizorišče pasivne žrtve svojega skupinskega izločevanja. S tem uprizoritev še zaostri pritisk opravljive skupnosti; ne samo prizori, v katerih posamezniki pogledujejo proti akterjem, še bolj se njihov pritisk in poskus, da bi posameznika priličili svojim vrednotam, stopnjujeta pri njihovih orkestriranih prihodih, vse pa se dogaja ob lučnih spremembah, ki so čiste, odrezane, hladne, kar poudarja njihovo neobčutljivost in pritiske.

Učinek, ki ga s tem uprizoritev doseže, je dvojen; na eni strani vidimo predstavnike srenje, spremenjene v množico z enotno voljo v njihovi mehaničnosti. Ponavljanje folklornih in nabožnih koreografij in popevanj –

glasbeni opremljevalec je Simon Dvoršak – je seveda skozi daljša obdobja preživel in torej učinkovit model uniformnosti množice; v tej ponovitvi folklornih gest in obredja je morda nakazano tudi sklicevanje na preteklost, torej gre za izpostavljenost konservatizma. Množica je v svojih nastopih kar najbolj mehanična, tudi njeni predstavniki so groteskni, tako z masko, kjer se vsi malo približujejo zombijevstvu in mehničnosti, togosti, pa z drobnimi tiki, ki razkrivajo, da jim ni samo do heca in da se pod njihovo fasado skriva marsikaj in je to uspešno potlačeno. Pomočnica gospe Flamm, kakor jo zastavi Tanja Potočnik, je nadaljevanje tiste grozljivke in skoraj avtomatizirane hišne iz mariborske uprizoritve *Johna Gabriela Borkmana*, nema, zlovoljna in malo tudi uporna kreature, ki ukaze izpolnjuje z nenehnimi komentarji, kako odveč ji je vse skupaj. Na drugi strani režija poveže rituale, ki obnavljajo in ohranjajo skupnost, s težnjami te iste skupnosti, da bi si izstopajočega posameznika podredila in ga disciplinirala, ukalupila. Kar pri *Prijateljih* deluje na ravni duhovito sprevrženih pregovorov, ki ravno s svojo vsesplošnostjo in univerzalnostjo prikrojijo nekoga, ki ostalih noče in ne potrebuje, kar tam deluje kot tisto naloženo v jeziku, je zdaj izrazito folklorno, koreografirano, ubrano na ljudske pesmi in plese s Koroškega (vsaj meni se zdijo od tam, pa nisem najbolj ustrezen za prepoznavanje).

V tako zastavljenem klavstrofobičnem odnosu se potem dogodi drama Rose Bernd; zaletavi in vidno vznemirjeni Flamm, kakor ga zastavi Andrej Murenc, tip modernega župana v kavbojkah in semiš škornjih, deluje izrazito pragmatično, vendar ne brez ostankov sentimenta. Streckmann Igorja Žužka je vaški frajer in malo tudi provokator, on je tisti brezsrčni rob družbe, ki ga tolerirajo, čeprav je lažnivec in malo tudi surov, on je motor opravljalcev in njihova udarna pest (ali kaj pesti podobnega, kadar gre za nepisane pravice skupnosti do žensk kot podrejenih in na voljo vsem, v nasprotju z njihovo siceršnjo zapovedano monogamnostjo in z zakonom regulirano spolnostjo). Ata Bernd, na premieri sem v vlogi gledal Bojana Umeka, zdaj je vskočil Brane Završan, je starosvetna figura, tudi on, kot ostali, že kostumografsko in z lasuljo nekako okoren in tog, prispevek Alana Hranitelja, v odtenkih, ki kot da nam ob pridušeni in minimalistični igri sugerirajo, da se mora posameznik umakniti in biti čim bolj neopazen, da bi bil vreden skupnosti in tistega, ki bdi nad njo – Boga. Če je bil v Bernhardovi igri *Pred upokojitvijo* glavni moški lik tog in perverzen, je zdaj sprevrženost ata Bernda ravno njegovo sklicevanje na tisto nad njim in nad vsemi; preveč zares vzame zapovedi in prepovedi, pozabi pa na ljubezen.

Aljoša Koltak kot zaročenec August je dopuščajoča, pa vendar tudi malo štorasta figura, sicer v sklepnih delih tudi razumevajoč, vendar kot da poudarjeno nemožat, neprivlačen za mlado dekle, ki se je erotično izobraževalo pri Flammu kot iniciatorju očitno že katere pred njo. Tudi Flammova žena, paralizirana, kot jo z mučnimi odhodi, pri katerih vleče noge za seboj in z nekoliko proti falzetu dvignjenim glasom odigra Pia Zemljič, je prijateljska in zaupna samo, dokler si obeta, da bo po sinovi prezgodnji smrti posvojila Rosinega otroka.

Med vsemi temi pa pretežno pasivna in že v držji in dikciji nekako nemočna Rose Bernd Liza Marija Grašič. Z drobnim glaskom, ki ne zahteva nič, napreduje od začetne zaljubljenosti in zavesti, da bo zveze s Flammom s poroko moralo biti konec in zato poroko odlaga, potem pa s postopnim prikrivanjem nosečnosti napreduje proti norosti, ki je enako zablokirana, to ni eksces, kolikor je, je usmerjen nase – in na otroka. S pokrčenimi rameni in izpostavljena vsem, od žlehtnih sovaščanov do sodišča, ujeta v past, ki ji jo nastavljajo s specifičnim in zadrtim razumevanjem časti, je dobro zadela žensko, ki se je znašla pred nerazrešljivo dilemo med čustvi in dolžnostjo, med častjo in samostojnostjo. Pri čemer edino uteho dobi pri zaročencu Augustu.

*Rose Bernd* je predstava, ki govori o svetu izpred dobrega stoletja. Žal pa z vse pogostejšimi intervencijami množic in njihovih izpostavljenih govorcev, ki zelo natančno vejo, kaj je prav in kaj ne, malo tudi predstava jutrišnjega dne. Vsaj regresivnost našega časa v nekaterih segmentih družbenega ji daje precejšnjo aktualnost. Toliko slabše za čase.

**Rok Vilčnik, rokgre: *Ljudski demokratični cirkus Sakešvili*. Režija Luka Martin Škof. SNG Drama Ljubljana, Mala drama, marec 2017.**

Sakešvili iz z lansko Grumovo nagrado nagrajenega besedila je prazni in drseči označevalec, je vse in nič, Prvi in Zadnji, najnižji in vsevišnje, je ime vseh akterjev in seveda tudi nacionalna pripadnost in državnost, pa veliki vodja in sploh vse. Seveda je to strašna parodija, morda celo na totalitarizem, saj se pripadniki cirkusa pogosto sprašujejo, ali je mogoče, da jih publika prihaja gledat po lastni in svobodni volji in se jim zdi vse skupaj nemogoče. Niso vajeni. Ga pa ves čas lomijo in se spominjajo časov, ko so šli na prevzgojo in nam je hitro jasno, da je Sakešvili nekako v sorodu z Džugašvilijem, strašnim gruzijskim in sovjetskim vodjem, in da se v današnjem času norčuje iz totalitarizma, ki se je v teh šestdesetih letih do



te mere preobrazil, da z njim nimamo kaj početi in se kakršni koli aktualizaciji besedilo niti ne poskuša približati. Totalitarizem je sicer predmet posmeha besedila v ludistični maniri in res na koncu ugotovimo, kdo je Veliki vodja in gonilo vsega skupaj, namreč Režiser, ki se nam s klovnovskim nosom razkrije na koncu, še bolj nor kot vsi ostali, vendar je vse to smešenje tudi malo brcanje v mrtvega konja. Morda je največja vrednost predstave, da nam ponudi model dramatike, ki je imela svoje zlato obdobje v sedemdesetih, ko se norčuje iz enega znamenitih totalitarnih sistemov iz tridesetih. Ob tem, pa morda drugič, bi morali seveda še enkrat premisliti pridobitve ludizma in trditve vseh tistih, ki v njem vidijo neproblematično in neideološko poigravanje z obstoječim materialom: se vprašamo, ali je bilo v času nastanka domačega dramskega ludizma mogoče kakršno koli neideološko početje in ali ni smešenje vseh visokoletečih fraz in izraba obstoječih govoric že tudi stališče do relevantnosti in sporočilnosti teh govorov. Če bi bil ludizem res do te mere neproblematičen, če ne bi v svoji znotrajliterarni varianti problematiziral vsaj žanrskosti in privzemanja obstoječih govornih leg, si že takrat ne bi zaslužil kaj več kot obsodbo na zgolj zabavo in zabavišča. Če prevedemo; njegovo mesto bi moralo biti in ostati na estradi.

Ustvarjalna ekipa z režiserjem Luko Martinom Škofom je zastavila resno, torej kar najbolj burkaško in cirkusantsko. Oblekla akterje v stilizirane kombinezone in jih opremila z rdečimi noski, kostumografinja je Urška Recer, in uprizoritvi priskrbela konstruktivističen, na abstraktno cirkuško prerivališče spominjajoč prostor, ki je predvsem prepričljiv v sugeriranju, da je izpeljan iz scenografij historičnih avantgard, kar je prispevek Mihe Horvata oziroma sonde<sup>4</sup>. Vse do prihoda vrhovnega Sakešvilija, norega Režiserja, ki ga odigra seveda kar režiser sam, se potem štirje Sakešviliji z različnimi postopki in v mešanih tehnikah trudijo, da bi mi razumeli smisel njihovega početja, ki izhaja iz besedila; Boris Mihalj kot cirkuški silak in Klemen Slakonja z mobilnostjo in neugnano in včasih tudi slabše artikularano neizmerno noro energijo, s katero divja po odru in okolici, Gregor Baković in Maša Derganc z bolj izbrušenima vlogama, ki s spremenjenimi glasovnimi legami, s pretirano masko in širokim naborom komedijskih trikov poskušajo oživiti sakešvilijevstvo. Uspejo pa bolj napol, predvsem je presenetljivo, kako hitro izčrpa besedilo svoj potencial in kako nedvomno heroičnim gledališkim in komedijskim poskusom, čeprav prignanim do roba, ne uspe nasmejati, če je že satirična konica malo abstraktno nenabrušena in postarana.