



Matej Bogataj

Godec pred peklom, pisatelj v gostilni

Ivo Prijatelj: *Totenbirt*. Režija Mile Korun. SNG Drama Ljubljana, 2. in 20. oktober 2010.

Totenbirt je eno od treh besedil, ki so lani osvojila Grumovo nagrado za najboljše dramsko besedilo, tako je del triumvirata, ki naj bi – tudi vsem morebitnim skeptikom – pokazal, da je bila lanska dramatična bera izredna, do te mere, da si zasluži tri zmagovalce; za razliko od let, ko je bil nagrajenec eden, sta bila dva ali nagrajenca sploh ni bilo – iz tistega ničnega (glede šampionov) nabora je bilo uprizorjenih dvanajst za nagrado nominiranih gledaliških del. Samo v premislek, kaj si o takšnih deklarativnih gestah žirij oziroma teorije misli praksa, torej sprotna gledališka produkcija.

Totenbirt se dogaja na današnjem slovenskem podeželju, v regiji, kateere oprijemališča predstavljajo Vuzenica, Slovenske Konjice, Podvelka, Dravograd; vemo, ker je glavni, Štef, nekoč muskontar in zdaj priženjen gostilničar, v kraj očitno prišel od tam, njegov najboljši prijatelj in mentor, ki je ostal muskontar in se pri tem dodobra zapil, Ivek, je očitno na kartah priigraval hišo in vanjo naselil še ostarelo, tečno mater z nagnito nogo; hiša je čisto blizu mrtvaške oštarije, kaka dva kilometra skozi gozd. Vidimo potem v uvodnem prizoru Štefa, ki ga že osem let ne nagiba in je črnim luknjam, totalkam in podobnemu pobegnil v zakon in delo, v delovno ekspanzijo; nekje zadaj prizidavajo in ves čas se pogovarjajo o obrtniških storitvah, predvsem o venecijanerju z dilatacijo ali pa brez, to je najprej takšno prav delovno vzdušje. Ivek, ki so mu očitno nekaj dolžni, Štef in njegovi, ga pa veselo naliva, tudi na njihov račun. Preveč. V tem stopi v lokal ženska, Sandra, ki na Ivekovo željo pokaže joške, sicer varno spravljene v modrcu, a vseeno, in ga nakuri, da je nekaj najlepšega zaspati v snegu – kar Iveku na poti domov res uspe, še malo snega naplužijo čezenj. Sandra dobi službo kelnarice, prejšnjo je zaradi prostočasne radoživosti napodila Štefanova žena, ko jo je zalotila z ljubimcem.

Potem smo priče raznim prevratom, dribljanjem okoli lastnine, več generacij tekmuje v nečednostih, tamladi hočejo in nekateri uspejo poflodrati kelnerco, tastari se jebejo bolj okoli lastnine in tega, kdo je komu kaj dolžan in kaj je čigavo, vmeša se tudi policaj, ki odigra šerifa, torej tudi etični imperativ, in prepreči Štefov poskus, da bi se nehal širiti, zidati, se ukvarjati z obrtniki; izkaže se, da je Štef poročil nosečo domačo hči, ki zdaj totalno pada na gurudžija in hodi v Indijo, to je en tak bolj kmečki newage, njena sestra in svak in njun tamali pa medtem Štefa ustrahujejo in na koncu tudi uspejo prignati čez rob obupa. Že enkrat vmes vidimo njegove sanje, ko sedi s tremi (mrtvimi) pajdaši in ugotovi, da je ob tem globoko v recidivu, konec je takšen, da se mu ta recidiv zares zgodi. Vsi mu govorijo, da ni z njim nič, in ga nagovarjajo, naj se raje zapije, tudi njegov pastorek, kateremu je menda vsa leta treznosti stal ob strani in skrbel, da se ne bi počutil kot pankrt.

Besedilo ima dve ravni; ena je bolj ali manj oštarijska govorica, gre za ljudi s podeželja, ki se na sedmini popolnoma sprostijo, zavore popustijo in tamladi se šlatajo, no, šlatajo prijateljevo punco, ženske ob kartah držijo skupaj in besno opravljajo ter se zaklinjajo na večno prijateljstvo in sestrstvo, moškimi se sukajo pogovori bolj okoli gradnje in rokov in mraza in takšnih stvari. Pri tem je ta govor nekoliko tudi prirejen, ni mimetičen, zaznamujejo ga premolki in izpusti, psovke, vendar so bolj kot ta vulgarnost pomembni zamolčevanje, neko negotovo približevanje neizrekljivemu, ki je lahko tudi balast, ki prikriva vsem poznano in skrivnostno; gre za sprenevedavi in včasih gostobesedni jezikovni juriš na obča mesta, vsem poznana, vendar zamolčana; kot bi grozili in naskakovali nekaj, kar vsaj na začetku ne more in ne sme biti izrečeno, čeprav gre za javne in vsem poznane skrivnosti. O pravem Markovem očetu, ki ni nikoli izvedel, da je oče; o neopaženi nosečnosti njegove matere, ki je potem pač poročila prvega, ki je bil na voljo; ki bi lahko poročil tudi njeno sestro, če ne bi špil kart določil drugače; in neki čuden medsebojni dolg in sumljivi posli, tudi do Iveka, to je prav takšen tavčarjevski gon po teritoriju in mračnih kupčijah v preteklosti, ki se tudi zdaj, pred nami ne razkrijejo, ker ni potrebno, vpleteni zanje itak vejo in jih bolj nakažejo, z njimi kvečjemu zagrozijo.

Potem imajo osebe še vsaka svoj monolog; Štef o tem, kako je ob praznjenju greznice, prispodobi njegovega lastnega življenja, videl note in ga je zagrabilo igrati, torej v eksistenco, živost, kurbarijo, flodr in žlampanje, žena o tem, kako ga je s pomočjo duhovnosti, gledanja v svečo in pretoka prane ozdravila in naredila iz njega človeka; predvsem pa ima dvignjene monološke dele nova natarica, ti delujejo fatalno, usodno; Ivek zaradi

njenih priporočil zmrzne, Štef si poželi mladega mesa, pitja in igranja, dovolj mu je dozidave in tega, da ga na njegovem jebe cela žlahta. Na koncu se izkaže, da gre za delinkventko in notorično lažnivko, ki je prignala do samomora svojega učitelja, ko mu je trinajstletna obesila posilstvo in so ga skoraj linčali, da je zastrupila starša in ima njena mater zdaj samo pol želodca, da je dvakrat pobegnila iz psihiatrije v Vojniku. Ona je tista, ki manipulira, očitno s svojimi nameni, in tako razumemo tudi njene izpovedi o tem, kako jo je mačka po mucu pri petih, pa tisto o famozni veselici v Vuzenici, ko naj bi jo od zadaj stoje nabrisal Štef, kot mnoge, ne da bi se spomnil, tako ali tako se ničesar ne spomni iz tistega obdobja in drugi z veselice tudi ne, in naj bi imela potem z njim otroka, ki pa je že umrl – vse te zgodbe kažejo močan preživetveni gon, neko splošno zapeljivost, ki pa ni demonična, bolj je delinkventske proveniencie, to je taktika preživetja na socialnem robu, pa v ustanovah med sebi enakimi zvitimi in grobimi puncami, to je poboljševalniška in prisilna psihiatrična hiša Marije Pomočnice, kjer je namesto hrepenenja ključalni red, hierarhija, golo preživetje, zvičajnost, kjer je resnica pogubna v socialnem smislu, pa še odpre te ranljivosti.

Občutek imamo, da je Prijatelj hotel ujeti čudno, iracionalno atmosfero slovenskega severovzhodnega podeželja, ki zdaj to ni več, to niso več kmetje, čeprav v njih poje ista stara kri, prekopavanje mejnikov, obiski mrtvih, pritisk skupnosti na izstopajočega posameznika, mobing, vsiljevanje vrednot, ki jih potem vsi kršijo, mafijski, preddenarni način poslovanja, ki zdaj razpada; Prijatelja zanima vse tisto skrito pod potovanji na Vzhod, pod slabo opravljenimi obrtniškimi deli, pogovori o študiju na višji ravni in kupovanju diplom, pod vsem tem pridobitništvom in potrošništvom vrejo skrivnosti, vezane na duhove, kri in kupčije, mejnike in izsiljene pogodbe, pridobitne in prisilne ženitve. Večno zagamano kmečko, če lahko tako rečemo.

Korun je zadevo postavil v prostor, ki bolj sledi Štefovemu hvaljenju, kako ima visoke strope; višina stropa je stopnja noblese in imenitnosti, kot marmor in granit in podobni materiali, ki kažejo pogospodenje te pakaže. Tako imamo šank, svetla in bela, imamo tla, po katerih nastilja Štef na začetku časopise, da ne bodo mokra zaradi snega, ki ga prinašajo gosti na podplatih svojih delovnih čevljev, zdi se, da so gumijaste škornje ravno odložili, nekje zadaj je prav mestni rdeč mobilni jašek za spuščanje odpadnega gradbenega materiala – scenografijo je zasnovala Janja Korun, tudi kostume, ki so takšni nobel delovni kombinezoni z modernimi, plastičnimi delovnimi čevlji. S tem se je tudi jezik dvignil in naenkrat postal pravilen, brez dialekta, tudi psovke ne letijo več iz ust kot mašila,

kot nekaj, kar zaznamuje prvinskost in znižanost tega okolja, temveč so naravnost usodne; nasploh je usodnost tista, ki veje iz vsake replike. Tako postanejo usodne zavrnitve in spogledovanja med mladimi, z usodnimi pomeni in skoraj kot znamenja prihajajoče apokalipse, kot priprava v srhljivki so izgovorjene dileme med dilatacijo in počenim teracom, epok-sijem in nezmožnostjo, da bi ga prekrili z rušo. Predvsem pa Sandra – sliši se imenitno, kot ime iz oglasa, čeprav izvemo, kako se pri njih reče po domače, vendar šele iz ust policista – izgubi svojo prvinskost, ki je nuja in taktika obenem, ni več gnana z golim preživetjem in pri tem spretna v vrsti strategij, za vsakogar ima svojo, ne vidimo več delinkventke, spretno v sto spremembah in poudarjajoče svoj seksepil, sposobne, da se vedno postavi na noge, temveč je skoraj Evica iz Strniševih *Žab* ali Dekelca iz Zajčeve *Jagebabe*; nosilka metafizičnega, skrivnostna, z nekim višjim načrtom, namazana po licih, kar poudarja njeno lutkastost, kot bi bila vodena od zgoraj, z rdečim trakom v laseh, ki skoraj nakazuje rožičke. Pogubna onstranska figura, ki je nad tem svetom pritlehnežev, vendar z namenom, da ga preruka in poruši, se nam zdi, in potem gibčno steguje jezik in dela občasno opolzke gibe, ko bi bila obsedena z vragom. Verjetno je ravno ta premik od verističnega in socialnega v metafizično, ki se kaže v njeni siceršnji hladnosti in skoraj odsotnosti, kot bi bila na misiji in s tem vedno tudi nepristna, glavni premik v uprizoritvi. Odmik od tistega, kar bi besedilo lahko preneslo.

Predstavo sem šel gledat dvakrat, tudi zato, ker po prvem ogledu nisem takoj pisal, potem pa izgubil stik in podvomil o sebi; druga je bila bistveno bolj zares, izostala, ali manj opažena, so tudi nekatera neučinkovita potujevanja, ko recimo Štef na pol leži pod šankom, ostali pa nad njim in se spomnimo potujenega pretepa med očetom in sinom v Zajčevih *Grmačah*; zdaj je bilo vse kar naenkrat bolj zares, Ivekov smrkelj, ki si ga je brisal v rokav, Sandrine solze – ki pridrejo izza skoraj praznih, izjokanih oči, kakor jo s skrivnostnim pogledom interpretira Nataša Barbara Gračner, tudi fizična bolečina ob nedoumljivosti dogodkov, kakor se kaže v igri Branka Šturbeja, ki je od blizu – deset vrst je kar razlika, se izplača enkrat preveriti – deloval bistveno bolj prizemljeno. Po drugi strani je polno prišla do izraza zoprnost mularije: Aljaž Jovanović je namesto debeluškastega cinika, ki se zateka v prežeravanje, tako je vloga napisana, odigral skrivnostnega in mehkega zapeljivca, Saša Tabaković namesto grozečega in zafrustriranega vaškega fukfehtarja neskončno in zoprno zafnanega izsiljevalca, ne samo v emocionalnem smislu, tudi bolj nasilnega; se potem zdi, da je bil blizu zmaknjenemu verizmu, po katerem kliče besedilo, recimo Janez Škof kot Ivek, s čudno mehko pijansko in

blokirano čutnostjo in pravičnostjo, ves v nekih drugih časih, ki so potem, ne ve se kdaj, stekli po grlu, pa tudi ženski sestrski trio je prepričljiv v svoji ozemljenosti, Zvezdana Mlakar pa v svojem monologu o reševanju Štefove nesmrtnosti in zapite duše, o strmenju v svečo in toku prane, o tem, da je vse že in je to zato instant duhovnost, ujame tisto čudno ironijo, ki preveva *Totenbirta*.

Konec besedila so med izidom gledališkega lista in premiero precej spremenili, pač v skladu s posttranzicijo; izkaže se, da je biznis, o katerem se prej pogovarjajo, kurbarija, v vaško oštarijo bojo naštimali separejčke in sobice z bidejčki in imeli ukrajinke, kot je oznaka poklica, tamladi, ki je vse to s prisiljeno darilno pogodbo dobil, pa se ne gre več in gre na ladjo, da bo na širnih morjih našel svojega očeta, menda pomorca. Skupnost je obnovljena, skrivnostni posli bodo tekli naprej, zmeraj več bo zamolčanega in splošno poznanega, kakšen pretep, izsiljevanje, razširjena družina bo zdaj, ko se je Štef spet in dokončno zapil, nadaljevala svoje početje. Se zdi, da je še upanje za slovensko podeželje.

Ciril Kosmač: *Pogovori, samogovori*. Izbor besedil in priredba za oder Srečko Fišer. Režija Jaša Jamnik. SNG Nova Gorica. Ogled na Borštnikovem srečanju, Maribor, 18. oktobra 2010.

Fišer se je s Kosmačem in njegovih delom že ukvarjal, za oder je priredil scenarij *Tistega lepega dne*, kar kaže očitno simpatijo do opusa, morda zaradi prav posebnih in prepoznavnih tem ali zaradi "primorskosti", regionalne zasidranosti opusa, brez dvoma tudi zaradi posebne, morda v naši zavesti ne dovolj prisotne zavesti o kvaliteti njegovega opusa. Na Kosmača, takole na prvi pogled, potegne tudi pisatelj iz Fišerjeve drame *Prihodnje, odhodnje* o življenju vasi ob meji v času "družetov", torej enkrat po drugi vojni, ko se je zamenjala oblast. Tokrat gre za dramski diptih, katerega morda ustrenejši, vendar manj učinkovit in težje izgovorljiv naslov bi bil *Samogovori, pogovori*; prvi del je namreč kompilacija nekaterih Kosmačevih premislekov – z nekaj Fišerjevega dopisovanja – o vsem mogočem, o tem, kako gleda drevo na svet okoli sebe, nekaj je prav ekstatičnih pasusov o poglobljanju v Vse, pa nekaj humornih dialoških delov o pisateljstvu, ki imitirajo in smešijo govor kritike, njeno protislovnost in provizoričnost. Sami pasusi so zgoščeni in osredinjeni okoli določenih tem, so podnaslovljeni, kot da gre za prizore, in se zdi, da Fišer tematsko obkroža in izčrpa določene mnenjske stebre, na katerih stoji Kosmačev opus; recimo pasus *Pravljica* govori o moči in dometu

samega pisateljevanja, je avtorefleksiven, zdi se, da Kosmač verjame, da je izmišljiva, napisano, da ne rečemo poezija v kar najširšem smislu, resnična, ne sicer tako, da bi lahko svet spreminjala, vendar je drug način, na katerega iz nič nastane nekaj, je ustvarjalni akt in dej.

Drugi del je *Življenje in delo Venca Poviškaja*, dramatizacija Kosmačeve novele. Zbrana družba na sedmini obnavlja usodo lokalnega posebneža, s kilo zunanje zaznamovanega, sicer pa malce udarjenega in s tem v bližino kosmačevskih božjih otrok postavljenega poba, ki se po celi vrsti nesporazumov z okolico in drobnih zafrkancij, ki jih jemlje zares, čisto preveč zares, samoubije. Tako v vaški gostilni zbrana in zelo izbrana družčina, krčmaričin tanovi in njena hči, lokalni veseljak brez očesa in roke, predvsem pa Peter, prvi med enakimi, pisatelj, obnavljajo in preigravajo svoja srečanja z Vencem, tisto, kako si ga je proti kili šibal s koprivami, kako je dobil vzdevek, namreč ko je po njeni provokaciji potežkal joške domače tamlade, pa kako je v navalu implementirane proletarske zavesti podaril hišo sestri, se hotel ženiti in podobno. Vse skupaj se konča v precejšnji pijanosti prisotnih in z obžalovanjem, da so bili močni in zbadljivi, z občutkom krivde, da so, vsak na svoj način, prispevali k njegovi smrti. Če je prvi del kompilacija izvlečkov iz različnih Kosmačevih besedil, je drugi dialogizacija novele, ki nastaja tako rekoč sproti, pisatelju se zdi, da je gradivo dovolj zanimivo, da ga bo prelil v literaturo in s tem sebi, nekoliko pa tudi Vencu, postavil spomenik. Hkrati je besedilo prežeto s kosmačevsko nekoliko privzdignjeno literarno govorico, v njem so tudi v drugem delu ostanki proze, opisi, torej ostaja zvesto originalu, se zdi, kot da poskuša dramatizirati novelo na način, na katerega bi to verjetno storil tudi avtor.

Režiser Jaša Jamnik ob dramaturški podpori Martine Mrhar postavlja oba dela na mračen in s tremi stenami z odprtinami zamejen oder, vidimo ozadje, iz katerega prihajajo nastopajoči, hkrati pa so pregrade dovolj prepustne, da nimamo vtisa sobe, uporabljeni so tudi prehodi, ki kažejo na alogičnost, paralogičnost prostora, torej na njegovo propustnost in iracionalnost, zmaknjeno mimetičnost – scenografijo podpisuje Jože Logar. S tem je omogočeno, da so tudi prehodi iracionalni, ko osebe prehajajo med časi, ko prehajajo v retrospektive in “vstopajo” v pretekle situacije, vidimo, da uporabljajo prehode in vmesne prostore, s tem se odrski prostor izmika didaskalijam, da gre za “bržkone abstraktno gostilno, /.../ najbrž podeželsko, nemara okrog 1955–60”, in tudi rekviziti, namreč dominantni pisalni stroj v prvem in steklenice, polne in spet napolnjene v drugem, dajejo prostoru neko konkretnost; najprej je to samo pisanje, prelivanje pisateljevega neposrednega zdaj in v njem zasidranega rezoniranja v

literaturo (oziroma iz literature), v drugem dobiva Venčeva sedmina vse bolj pivski nadih.

Temu primerna je tudi igra vseh štirih nastopajočih; Branko Ličen kot Moj Jezus, namreč po najpogosteje uporabljeni besedni zvezi, vzkliku in mašilu, na koncu omaga; pisatelja Petra, igra ga Iztok Mlakar, vse bolj ponese njegova pisateljska poklicanost; tudi Helena Peršuh kot natakara in domača hči je vse bolj razčustvovana, vse bolj se ji tisto, kar se je kazalo kot igra in poigravanje z Venčevim gonom, kaže kot napaka in pokaže pristno čustvo, usmiljenje, nekje spodaj zasluti tudi lastno izgubljeno priložnost, čeprav provizorično, za ta večer; Kristijan Guček kot Izidor, očitno stalni gost in že skoraj inventar gostilne, je vse bolj trd v hoji, vse bolj je opazna njegova okornost, invalidnost, nekje v otroštvu je našel granato ter bil ob roko in ob oko. Toda pred tem finalom je vse polno nians, ki jih je ekipa dobro detektirala in tudi brezhibno izpeljala; v prvem delu so vsi trije moški nastopajoči trije aspekti samega pisatelja, dialoškost njegovih premišljevanj, esejizma in opisov so podani skozi živahen notranji pogovor, ki kaže na polifonost samega gradiva, pogosto pa poudarja tudi njegovo zlepljenost iz različnih virov, parafraze in citate, enkrat iz esejev in premišljevanj, drugič iz proze, recimo iz *Tantadruja* ali *Balade o trobenti in oblaku*. Helena Peršuh je Muza; pravzaprav v svojem govoru ne bistveno drugačna, ne neka na samo pisavo dvignjena in nad njo bdeča podoba, bolj čuten in občutljiv del. Seveda je sama uprizoritvena praksa tisto, kar imenujemo postdramsko; gre za vrsto potujevanj in izstopov iz ene in prehodov v drugo vlogo, najbolj tipično je to pri Petru, pisatelju, ki ga tudi takrat, ko ni bil zraven, prepričajo, da prevzame Venčevo vlogo, v njej original odigra in ga pri sedmini primerno karikira, hibo in način govora, skozi njega na odru vidimo tisto, kar je sicer zapisano, pisava je tako polno prenesena na oder, pa še komentirana, potujena; Iztok Mlakar v tej dvojni in vseh vmesnih vlogah kaže svoj smisel za komedijsko pretiravanje, vendar je njegova igra – enako tudi igra njegovih soigralcev – ves čas disciplinirana, umirjena, primerna in skladna s siceršnjim uprizoritvenim minimalizmom.

Ob tem je – nisem videl vseh tekmovalnih predstav – ravno takšen odnos med igralcem in vlogo, med predlogo in njeno uprizoritvijo, temeljna rdeča nit letošnjega Borštnikovega srečanja, ki je bila predvsem dramatizacija literarnih del; najdemo jo recimo tudi pri poodrenju Pasolinijevih dnevnikov in romana v *Amado Mio* Ivana Peternelja, pa v *Zasebnem življenju* Ulrihe Syha, kjer pripovedna instanca vznikne iz lastnega nezavestnega telesa in rekonstruira ljubezensko zgodbo v času vsesplošne osamljenosti, kjer je seksa dovolj in več, sama ljubezen pa umanjka; ne nazadnje tudi v

Metamorfozah po Ovidu, ki so jih kot pripoved in prehajanje skozi vloge, nekatere tudi čisto privatne in na ta način izstopljene, z veliko entuziazma odigrali mlajši člani Jugoslovenskog dramskog pozorišta iz Beograda, sama zgodba vznikne iz režiserjevih zapiskov in navodil, tako rekoč kot vaja, tudi v *Personi* Ingmarja Bergmana v režiji Janeza Pipana. Dejstvo je, da je takšna postdramskost po mnenju selektorja Gregorja Butale najbolj odrsko učinkovita, da omogoča najvišje gledališke dosežke v času, ki se je očitno spet obrnil navznoter, v formo in preiskavo odnosov, manj pa očitno v samo družbeno delovanje.