



*Matej Bogataj*

## Ubij svojega dvojnika (kakor samega sebe)

**Nejc Gazvoda: *Striček Vanja*. Po motivih A. P. Čehova. Režija Ivica Buljan. SSG Trst, premiera 12. marec 2014.**

Se spomnim, ko me je kar precej starejši in toliko bolj spoštovani kolega nekoč, ko smo ravno v tišini zapuščali gledališko dvorano (in si zraven očitno mislili vsak svoje), močno stisnil za roko nad komolcem in zraven prepričano vzkliknil, mogoče še bolj za tiste ostale naokrog kot zame, da on "tako neskončno ljubi Čehova". Nisem mogel razumeti te ljubezni, predvsem po izkupičku predstav, nastalih po njegovih besedilih; veliko ogledanih, malo zares uspešnih in prebojnih, malo takšnih, ki bi ostale v spominu, kaj šele dobrem.

Nejca Gazvoda piše čez *Strička Vanjo*; piše po motivih, kar pomeni, da ohrani nekaj oseb, prevzame nekaj sentimenta in nekaj replik, čeprav jih nekaj – se nam zdi – nabere tudi pri nekaterih drugih 'komedijah', kakšno o razmerju med delom in lenobo ali pa o tem, kako bo čez nekaj sto let, čeprav je te ekologije v prazno in prehitro manj kot v originalu. Ohrani pa tisti temeljni občutek nemoči, pred nas postavlja ljudi, ki se jim zdi, da je šlo življenje mimo njih, oni pa so obtičali na slepem tiru. Striček Vanja, recimo, on je pri Čehovu zaljubljen v mlado ženo, ki jo je po smrti Vanjeve sestre poročil njegov ovdoveli svak, ta mlada žena pa je očitno malo zaljubljena v zdravnika Astrova, vendar ne dovolj, da bi imela 'romanček' in beg s konji in valjanje po kakem seniku (ali opuščeni kolibi; slabo poznam specifične zgradbe ruskega podeželja izpred kakih sto dvajsetih let). Tega istega zdravnika ljubi tudi Sonja, nečakinja, torej hči iz prvega zakona, in sploh vsi ves čas nekam pogledujejo in tisti gledani medtem gledajo kam drugam. Verjetno je ravno zato oznaka teh del pogosto 'komedija', ker gre za prizanesljivo hahljanje ob vrtiljaku želje in nesposobnosti čehovljanskih junakov, da bi naredili kak korak; cikel je uvrstan sam vase, uvid

imajo, vendar ta ne sproži delovanja, ampak govorjenje, veliko govorjenja in patetične načrte in zraven malo samoobtoževanja.

Gazvoda se tega zaveda, dopiše pa Čehova z novim likom, z Vanjevo alteregovsko pojavo, ki je izmodrena, ki je onstran iluzije in želje. Kuhar, praktičen in pragmatičen tip, je Vanjevo povnanjenje, njegova zrcalna podoba, hkrati pa tudi avtorjev alter ego, ki komentira dogajanje na isti način, kot komentira sam avtor pisanje Čehova. Ali malo bolj direktno: Kuhar nam govori tisto, kar je pri Čehovu zapisano v podtonu, sublimno in morda samo nakazano v psihiki junakov, po stoletju psihoanalize nam tolmači tisto, kar bi nam bilo lahko v Čehovljanih nedostopno, spregledano, zamolčano. In kar mora priti na plan, da bi sodobna mlada senzibilizirana publika z morda manj posluha za finese in arhaične načine občevanja razumela pri Čehovljanih.

Nekaj je tudi vsebinskih premikov in poudarkov; Serebrjakov ni več sterilni znanstvenik, za katerega ugotovijo, da kljub žrtvovanju okolice ni sproduciral nič zares obstojnega ali prelomnega, da je bolj glumatal znanstvenika, zraven pa vse naokoli masiral s svojimi boleznimi, z nerganjem in razvajenostjo. Ne, Serebrjakov je zdaj finančnik in podjetnik, ki je izkupičke od posestva – izkupičke, ki sta jih ustvarjala Vanja in Sonja – okretno obračal in posojal in bogatil. Zdaj hoče posestvo zamenjati za vikendico ob morju, vendar je konec spravljev (če to tako razumemo, vsekakor se razplete bolje kot za delavce v nekdanjih velikih in danes propadlih industrijskih gigantih): striček Vanja ne bo vržen na cesto kot tehnološki višek, ampak bo imel možnost delati na posestvu, še več delati (ali ne vzklika nekaj podobnega konj v *Živalski farmi*?). Seveda za svojega svaka, delal bo za drugega na lastnem posestvu; se nam takrat zazdi, da gre za zgodbo o privatizaciji in tranziciji, za brezčutne kretenoide, ki si flegma jemljejo pravico, da zajebavajo tiste, ki so njihovo sedanjo lastnino naredili, vzdrževali in omogočili povečevanje njene vrednosti, omogočali preživetje podjetja.

Tipičen je tudi Gazvodov pogled na Kuharja; ta je ne samo rezoner in komentator, je tudi nekakšen proto protestnik. Govori o nakopičeni jezi, govori o nujnosti sprememb, govori pravzaprav podobno (in) profetsko kot Ščuka v *Blagru*, vendar ga Vanja, v pravem strelskem obračunu s Serebrjakovom, ustrelji. Strelja na novopečenega kapitalista in izkoriščevalca, lastnega svaka, ustrelji in odstreli pa lastno uporno senco. Gazvoda seveda pripada generaciji, ki je videla nepreštevno filmov o dvojništvu, in tam ni redko, da nekdo z ubojem sence umori pravzaprav sebe; zareže v sliko z nožem, omahne pa sam. Vanja, glede na to, da se nič ne more spremeniti, da je njegov izkoriščevalski svak in priženjenec na posestvo že vizualno in

sicer močnejši in bolj barabinski, torej ubije svojo upornost, svoj prav, in pristane na životarjenje na lastnem posestvu. Bi rekli z nekdanjim besednjakom, ki ga žal kljub aktualnosti – tudi za to žal – vse bolj pozabljamo: živel bo na nekdanj svojih proizvodjalnih sredstvih, odtujen od produktov svojega dela. Čeprav se hkrati zavedamo, da Vanja ni bil kak garač, nikdar, da je vse skupaj bolj patos in da je boljši del njega umrl s Kuharjem, pokončan z njegovim strelom.

Ivica Buljan Gazvodovo predelavo uprizarja kot mešanico Balkana, ne moremo spregledati na sredo prizorišča postavljenega obrečnega plažnega objekta, ki nosi nespregledljiv pečat kusturičevskega zanimanja za marginalce in njihova daleč od pomembnih trgovskih poti umaknjena bivališča; nič čudnega, scenograf je Aleksandar Denić, tudi scenograf pri Kusturičevem *Undergroundu*. In potem vse skupaj malo potegne na balkan vestern, Astrov, kakor ga zastavi Primož Forte, ali pa Vanja Roberta Waltla sta napol kavboja, nekaj je scen iz špageti vesternov, recimo streljanje in rožljanje z orožjem ob spopadu Vanje in Serebrjakova, Luka Cimprič je izmodreni Kuhar, Nikla Petruška Panizon pa očitno *bikerka*, ki rada potegne za pištolo in jo težko težko izpusti; na figuro iz vesternov, recimo maščevalca iz filmov Sergia Leoneja, spomina tudi Romeo Gubenšek kot Teljegin. Ta kostumografski eklekticizem podpisuje Ana Savić Gecan, napeto in razgibano glasbeno spremljavo je priskrbel Mitja Vrhovnik Smrekar.

Vendar niso čisto vsi iz istega vica; Vladimir Jurc in Lara Komar kot Serebrjakov in Jelena sta recimo bolj italijanske vrste kriminalca, on bolj *padrone* na podeželju ali car barakarskega naselja, bolj tip mafijskega ali patriarhalnega vodje, ona pomanjkljivo oblečena in bolj telo, bolj sprožilec in statusni simbol za pavperizirano okolje kot akter. Imajo pa očitno pestunjo iz Aleksandrije, Marija, pri Čehovu bolj ostarela gospa z velikim srcem, je v interpretaciji Maje Blagovič verjetno egipčanske provenience, napudrana in s turbanom. Da je igra pregnetena z erotiko, s telesnostjo, ki je sploh Buljanov zaščitni znak in avtorsko prepoznaven režijski prijem, verjetno ni treba posebej poudarjati.

**Svetlana Makarovič: *Mrtvec pride po ljubico*. Režija Jernej Lorenci. Prešernovo gledališče Kranj in Mestno gledališče Ptuj, premiera 27. marca v Kranju.**

*Mrtvec pride po ljubico* je poetična drama, naslonjena na poznano slovensko ljudsko pesem, ki jo je avtorica polemično do predloge in motiva

dramsko obdelala sredi osemdesetih. Povzema motiv čezgrobne in nadčasne ljubezni, da bi ga oklestila vsakršne idealitete in ga sklatila na pragmatična tla, da bi ga umestila v ljubezni nenaklonjeno, opravljivo in do konca zamerljivo srenjo, kjer vedo vsi vse o vsakomur, kjer *lajkajo* vsakogar in ravnajo njegovo delovanje po lastnem kopitu nečednosti in nečastnosti.

Po Anzljevi smrti se Micika (ki je na zadnji veselici počela marsikaj, kot ji vmes poočita njena lastna zlobna polovica) razdeli. Shizoidno in zrcalno razpade na dve ločeni polovici, na Prvo in Drugo Miciko, ena je bolj zazrta v idealiziranje in veruje v ljubezen onstran groba, druga je pragmatična in preračunljiva, da je kaj, in ve, da s slabo vestjo in žalujočim spominom na umrle ne moreš preživeti. Nekakšno surovo golo preživetje za vsako ceno, tudi če na račun drugih, je glavna maksima in kredo skupnosti. Med Micikama se vname spor na iztrebljenje; ali bo zmagala Prva, ki še občuje z Anzljem, čeprav je ta vedno bolj medel in vedno bolj zapada propadu, tudi zagrobu kraljuje in jemlje mero veliki zob, zob časa, tudi zagroboje ni osvobojeno propadanja in minevanja; ali pa bo, če bo prevladala Druga, Anzelj – očitno je omahnil med enim od fantovskih pretefov, morda celo pod Mlinarjevo roko –, pozabljen in mrtev tudi v spominu, na njegovo mesto pa bo prišel kakšen bolj premožen, bolj mesen (kar glede na trenutni status ni težko) in bolj praktičen poba. Mlinarjev, recimo, tam se z mlinskimi kolesi vrtijo tudi denarji.

Makarovičeva se pri svoji poetični igri naslanja na literarno in ljudsko izročilo; motiv vračanja mrtvega k nekdanjemu zaljubljenцу je znan in obdelovan od antike do danes, najvišjo in umetniško artikulirano lego pa je dosegel pri romantikih in pri Bürgerju, v slovenščini v Prešernovem prevodu njegove *Lenore*. Da bi bolj pokazala neustreznost romantičnega idealiziranja in zagrobne izravnave trpljenja, Makarovičeva povzame Lenoro; tik pred dokončnim izbrisom in Anzljevim prehodom v nepovratno si jo, kot izmišljeno in lahkotno nezavezujočo pesmico o pretekli iluziji, recitirata nekdanja zaljubljenca. Da bi bolj poudarila neizbežnost in definitivnost smrti, hkrati z iluzijo o nadsmrtnosti in možnosti, da bi se zaljubljeni srečali vsaj onstran, umre in izgine tudi Prva Micika, ne samo Anzelj. Druga Micika, podprta s koristoljubjem in pričakovanjem okolice, preživi in obstane, vzame Mlinarja in omogoči, da se pozabi na Anzlja in na njegovo morebiti nasilno smrt, o kateri se šušlja. Na koncu jo vidimo, kako z Mlinarjem razmeroma srečna razdirata žaltava premišljevanja o svetu in o vsem.

Makarovičeva uporabi cel arzenal ljudske ljubavne pocukranosti, da bi se iz njega ponorčevala in ga s presvetlitvijo upepelila, ob sladkastem in

nekoliko osmešenem recitiranju *Lenore* kot modelu za (samo)razumevanje Prve Micike je zraven obvezen rekvizit z žeganj in veselic – lectovo srce, v katerem je ogledalo, v njem pa se ogleduje tista, ki jo obdarjalec ljubi; ker je Micika tako podvojena, na sebe in na zrcalno podobo, se začne boj za interpretacijo preteklega in srdita borba za realno; ena od obeh mora pač biti izmišljena, iluzorna. Micikina dilema se dramatizira, pravzaprav gre za spopad nespravljalnih polovic; srenja, prav prijetno in prepoznavno žlehtna, je seveda na strani Druge, preživeti je pač treba in ženski ni biti sami na svetu, brez moškega, Prve pravzaprav sploh nihče ne vidi, tudi njena Mati ne, le potovec Tadej vidi obe, vidi Micikino dvojno naravo. Zaradi nje je *Mrtvec pride po ljubico* igra zrcaljenja, priziva motiv dvojništva in sence, recimo metamorfozo dr. Jekylla v Mr. Hyda, pa sliko Doriana Greya in podobno, vse z namenom, da bi notranja dilema med pragmatizmom in vero v ideal postala razvidnejša.

Zdi se, da režiser Jernej Lorenci in ekipa (asistent in koreograf Gregor Luštek, dramaturginja Marinka Poštrak) vzamejo poetičnost drame in njeno zasidranost v folkloro kot izhodišče za glasbeni dialog ter uprizorijo uglasbeno ljudsko balado. Režijski pristop tako potegne na tistega iz Witkiewiczzeve *Ponorele lokomotive*, kjer se poganjanje vlaka – in s tem projekta dveh konkurenčnih avanturistov in malo tudi ugrabiteljev – dogaja kot napeta tekma dveh klavirjev; Janez Škof in Aljaž Jovanović tam z igranjem in krepljenjem replik uprizoritvi entuziastično narekujeta vedno hitrejši ritem, vse do bridkega konca njenega v bistvu umetniškega projekta. Zdaj, v uprizoritvi *Mrtveca*, se na nekoliko pridvignjenem odrčku s stoli (sceno podpisuje Branko Hojnik) posedejo nastopajoči. Zraven je mizica z nekaj najnujnejšimi rekviziti, dve skodelici z marmelado ali nečim podobnim, s čimer si Anzelj markira preklano krvavo glavo, zraven je sito, s katerim kot mano preseje moko Tadej nad Prvo Miciko, ko se zadnjič dobi z Anzljem. Vsi so ves čas prisotni, kot pri skupinskem in družabnem praznovanju, kot pri obrednem pripovedovanju ob ličkanju ali čem podobnem, in luč v dvorani sugerira, da smo tudi mi opazovalci in hkrati akterji spopada med Micikama. Potem s harmonikami – in čelom, ki ga igra Judita Polak, in kitaro Cirila Robleka – vstopajo v dialoge. Ali pa nemo komentirajo tisto, kar se dogaja med protagonisti, kadar so omenjeni, vse na meji komaj zaznavne potujitve, komentarji so natančno določeni in izvedeni. Vse se dogaja vsem na očeh, to je samozadosten, nevarno izpostavljen in posamezniku, posebej občutljivemu, neprijazen svet, to je skupnost, ki kot vsemogočno in vsevidno oko bdi nad vsem, skupnost, ki jo drži pokonci opravljanje kot oblika pritiska in priličenja posameznika skupnosti. V tej srenji je nemogoče izstopati, pa tudi sicer

ne gre brez polen pod noge in nasilnih poskusov socializacije. Zdi se, da v tem *Mrtvec* nadaljuje in nadgrajuje še eno prejšnjo Lorencijevo režijo, Šeligovo *Svatbo*, v kateri se bifejski gostje pošalijo in božja otroka, Jurija in Lenko, kot da poročijo, kar je sploh njuna največja želja, pa jima na občini ne dajo, zaradi posebnosti, zaradi marginalnosti. Vendar je tam družbeno učinkovanje bolj v ospredju in bolj direktno; iz veselice se tam atmosfera hitro prevesi v srhljivko, lumpenproletarizirani šankisti kar naenkrat od obeh zahtevajo, da se socializirata, da dosežeta njim enako stopnjo izobrazbe, da opustita svojo nepotvorjeno naturo in se naturalizirata v njim enaka preračunljiva in garaška posameznika.

Konflikt je delno prenesen na glasbeno raven; skladatelj Branko Rožman iz igralskega zboru, ki iz medprostora opazuje dogajanje, napravi harmonikarski orkester, in ob replikah vpletenih se oglašajo tudi njihove harmonike, s preprostimi pasažami, vendar se združijo tudi v bolj zapleteno melodiko in nekatere uglasbitve songov iz igre so že prav blizu ljudskim arijam in rajanjem, z občasnim juckanjem in kar je tega folklornega. Če je mit, tudi recimo tisti o romantični ljubezni onstran groba, na neki način družbeno konstitutiven, potem je tudi ta ljudska glasba tisto, kar združi posameznike in jih orkestrira; vendar šele po tem, ko izgine tista, ki kvari igro kolektiva – ko izgine idealno, nastopi čas za ljudske viže in pripeve. Ljudskost melosa, čeprav ga Rožmanova glasba povzema in priključuje od tradicionalnih prekmurskih do nekaterih splošno ponarodelih, ima isto vlogo kot ljudska pesem, je sled nekdanje sprave in dogovora, danes očitno nekaj privzetega, zlaganega in ponarejenega.

Najbolj seveda izstopata obe Miciki, antipoda glede vrednot in postavljenosti v svet; Prva je Ana Urbanc, nekako ožarjena in hlastna pri zagovarjanju svojega prav, tudi do konca netaktna in nepokvarjena, ona je še iz enega kosa, tudi njena drža in superge na stilizirano in nakazano nošo (kostumografija je delo Belinde Radulović) malce potegnejo na kakšno prepoznavno ljudsko pevko. Njen pogled je nekako skrivnosten, njena Micika gleda nekam onstran, v horizont in čez, nekam, kamor ostali ne vidijo in kamor njihovi pogledi ne sežejo. Druga Micika v interpretaciji Vesne Pernarčič je bolj prizemljena; njen presežek vedenja povzroči, da je njena igra tudi bolj komentar in manj neposredna, tudi suverena drža z razširjenimi nogami in pomenljivi pogledi naokrog, češ, poglejte jo, sestro, ki je ni in je ni bilo, vse jo dela bolj distancirano. In seveda bolj žlehtno, čeprav ji da Pernarčičeva kar nekaj prepoznavne stilizacije, zato je njena igra duhovita, kar najbolj pride do izraza v natančno doziranih karikiranjih oblastne in nepopustljive drža. Zraven je skupnost; Micikino mater odigra Darja Reichman kot nedostopno in na trdo nasajeno



žensko, ki verjetno zaradi zakoreninjenih predstav o svetu in njegovih zakonitostih ne more rezonirati situacije drugače kot z nezadržnim cinizmom, vzvišenostjo in opravljivostjo; sorodna je Mlinarjeva mati, odigra jo Vesna Jevnikar, ki še mrtva popravlja svojega sina, na parah se obrača in ga usmerja, mu nabija krivdo in sploh. Njegovo objokovanje je zanjo, kot vse, kar je storil do takrat, nezadostno, tudi tega ni sposoben, zato mu prišepetuje: že mrtva mu vzbuja slabo vest, da se je morala zanj žrtvovati, on pa nesposoben in nevhvaležen, jasno. Lorenci je njun odnos še zaostril, saj mati vzame Mlinarja, sina, v naročje, potem ko si je razpela prsi, in dobimo nekakšno obrnjeno *pietà*, saj je tokrat sin živ in mati mrtva, skoraj. Mlinar, Aljoša Ternovšek, ji zleze v naročje in je skoraj podojen, vez med materjo in sinom ostaja tudi še po njeni smrti parazitska, hranilna, popkovine ni mogoče presekati, to je do konca izpeljana podoba falične, pogoltne in uničevalne matere, ki po tem, ko je odgnala njegovega očeta, s svojo dobroto in očitki sina prikuje nase in mu ne pusti odrasti. Mati, kakršni rečemo včasih tudi cankarjanska, je menda dovolj tipična za te prostore in biva v lastni nadčasnosti, da ne rečemo arhetipskosti.

Podobno zaostritev vidimo tudi v pojavi potovca Tadeja. Pri Makarovičevi je to še specialist za prehode duš, pripoveduje, da je pri nekem pokojniku bdel, ker se je ta mesece dolgo v samoti od grehov poslavljaj, pa tudi Miciki vidi obe, ve, da mrtvi niso čisto zares mrtvi in živi ne vedno čisto živi. Bi rekli, da je v skupnosti nekakšen strokovnjak za prehode in obsmrtno obrede, pri Lorenciju pa ga vidimo, da je zgolj prodajalec videzov in groženj in pravzaprav glumač. Preoblečen v svetnika; Borut Veselko se prav pripravlja na vstop v vlogo, nekajkrat poskusi ujeti pravi pravičniški in z onstranskim grozeč glas, onstranskemu primerno znižan in zato še toliko bolj grozljiv, pa tudi sicer je njegov Tadej eno samo žuganje in bolj tak starozavezni pridigar, recimo nekaj v stilu Janeza Krstnika ob Jordanu; nič ni z duhovnostjo, nebo je prazno in z njega “nobene štime ni”, kot pravi song v igri. Lorenci in ekipa torej do konca raz-čarajo svet, v njem ni nič in je potem pristajanje na pragmatičnost bolj upravičena. Dilema Prve Micike je zlagana, soldati in živahen zakon do smrti pa očitno zdrava in pametna izbira. Danes pametna, jutri nujna odločitev, ali kako že pravijo v reklamah.

*Mrtvec pride po ljubico* je natančna uprizoritev, ki osmešen odnos do tradicije in konvencije v besedilu v uprizoritvenem delu prenese na odrske konvencije. Opraviti imamo s svojevrstnim minimalizmom, ki v izvedbeni plati priključuje zresnjeno izvajanje ljudskega ali folklornega izročila, seveda z nabrušenim želom, ki ga v komentarju sveta Slovencev pri petju in plesu tudi pričakujemo. Predvsem imamo občutek, da se je

tokrat izplačalo zaupanje besedilu, uprizoritev ga jemlje kot partituro, s spoštovanjem do vseh njegovih jezikovnih leg in mestoma arhaizirane govorice, kar je upoštevala in zahtevala tudi lektura Maje Cerar. Uprizoritev je torej ohranila kompaktnost, ki jo je recimo Lorencijeva *Svatba* izgubila; tam je ravno odstopanje od Šeligovega besedila kljub nedvomno izredni uvodni in zaključni atmosferi ob šanku in imenitni igri obeh protagonistov, Jurija in Lenke v izvedbi Janeza Škofa in Nine Ivanišin, v vmesnem delu uprizoritev nekoliko raztegnila in z glasbenimi vložki razrahljala samo predlogo. Podobno kot na koncu, ko se po radikalnem šikaniranju, po basanju in pitanju s kruhom kot nadomestkom otroka, ki ga zaradi incesta ne moreta in ne smeta imeti, uprizoritev zvrne v slabo premišljeno samozanikanje; kjer je prej gradila na radikalizaciji in stopnjevanju nasilja, je zdaj spravljiv komentar v stilu, da je vse samo gledališče, tisti isti mrtvi, ki v *Mrtvec pride po ljubico*, niso povsem mrtvi, kot tudi živi ne čisto živi, in po isti logiki, samo v kranjski predstavi srhljivi in tokrat komično-risankasti, in potem vsi mrtvi vstanejo in je zraven nauk, da moramo tudi Lenko imeti radi. In podobno. Če se Lorenci in njegovi lotijo Šeliga in *Svatbe* z nekakšno skepso in ga dopišejo in aktualizirajo, najbolj je to pomenljivo v ponovni vrnitvi za šank, ko je tam namesto Titove slike znak za prepoved kajenja, potem so pri Makarovičevi zvesti besedilu in osnovni štimungu, vezani na ljudsko, in radikalni deziluziji. Druga pot je bolj uspešno prehojena, učinek pa močnejši.