



Matej Bogataj

Pejmo se
mal' hecat!

Še dobro, da sem pravočasno, že na sprejemnih izpitih, spoznal omejen doseg psihologije, ker če bi jo študiral ali celo doštudiral, bi imel danes še večje težave: v teoriji naj bi se človek vsemu privadil, kot kažejo študije o najbolj zagatnih situacijah, vojnih in taboriščniških in podobnih, se postopno in morda mučno, vendar s ponavljanjem, spodletevanjem vedno znova, vendar bolje, poudarja psihologija, ozavešča in se nazadnje sprijaznil s stanji, v katere nas včasih mimo volje ali krivde naplavi življenje. V praksi pa, vidimo, obstajajo obdobja, ko se stvari s ponavljanjem zaostrojujejo, ko se napetost stopnjuje in se potem nujno prevesi bodisi v reakcijo, včasih sicer ne najbolj "zdravo", v prekoračenje – ali pa v apatijo. Nazadnje v končno predajo ali celo izdajo. Že odkar sem prebral Orwellov roman, ki je napovedal Velikega brata, vodjo, ki vladane nadzoruje z različnimi aplikacijami in jim grozi in jim pere možgane z vseprisotnih ekranov, pri čemer se je Brat zdaj oborožil s kratko formo, s čivki kot nekakšnimi zgoščenimi verbalnimi pljunkci, s katerimi intervenira v družbeno tkivo in ob tem razkriva tudi lastne pomanjkljivosti, se mi zdi čudno, da tako malo tistih, ki se na roman ob raznovrstnih priložnostih in včasih s slabim spominom ali izven konteksta sklicujejo, omeni tudi zadnji obrat v romanu – izdajo upornih in prekucuških idealov v neki novi normalnosti, kot bi to imenovali danes, ki jo nadgradi izdaja najbližjih, sodelavcev, tistih, ki smo jim prisegali zvestobo, ki je tako ali tako položena v zvezo, ki s tem

postane zaveza. Končni rezultat, če rečemo z besedo, ki Orwellu (še) ni bila blizu, je atomizacija, razpršitev družbe, v kateri so potrgane vse kohezivne družbene silnice, tudi in predvsem tiste na področju intime. Izdaja, nedruženje, navidezna ali realna ignoranca bližnjika in bližnjice je končni rezultat takšnega družbenega eksperimenta.

Medtem so se stvari zaostrole do te mere, da se pod franšizo Velikega brata, ki je Orwellu in njegovim takratnim bralcem predstavljal največjo grožnjo, pred kamerami prerivajo ekshibicionistični posamezniki in delajo stvari, ki so družbeno nesprejemljive, se pošiljajo v genitalije, posebej še tiste najožjih družinskih članov, se odpovedujejo vsaki intimi in tisto, kar je najbolj noter, kar najbolj glasno in poudarjeno, blizu skrajnosti prignano počnejo pred avditorijem. Ne kakšnim namišljenim, ne gre za psihodramo, ki naj napravi latentne vsebine manifestativne, publika pred ekrani to res gleda in navija, če je že nesposobna empatije, pri tem pa je ob reklamah, ki jih mora goltati ob tem početju in s katerimi plačuje, kot s klikmi plačujemo zastonske internetne vsebine, pripravljena ekshibicionizem in razgaljanje najnižjih vsebin tudi konkretno plačevati. Zato je moj mali svet lepo narobe, približno tako bi rekel v nekim drugim narobe časom posvečeni pesmi Frane Milčinski - Ježek, in tudi sam sem se nekoč davno, sicer v zelo zgoščeni obliki zalotil, da počnem nekaj podobno sumljivega in na dolgi rok neprimerne, ko sem šel gledat reklame s kupljeno vstopnico: ampak tisto, če lahko povem v lastno obrambo, je bil prikaz najboljših oziroma vsaj nagrajenih reklam iz marketinškega sobrata filmskega festivala v Cannesu in vsaj nekatere reklame so bile naravnost obrnjene proti medijski industriji, proti temu možganskemu pralnemu stroju, znotraj katerega in s katerega sredstvi so nastale, druge duhovite kar tako, tretje pa vsaj perfektno posnete, s tem pa tudi zgoščene in vizualno razkošne, inovativne filmske miniaturre, skoraj filmski haikuji.

Brina Klampfer, Kaja Blazinšek: *Paloma*. Koprodukcija: Slovensko mladinsko gledališče, AGRFT in društvo KUD Krik. Ogled po spletni aplikaciji Tretji oder, nekoč, davno, enkrat januarja

V prvem epidemijem valu – čeprav s stisnjenimi zobmi in opozarjajoč na to, da posnetek predstave ni predstava, da umanjka marsikaj, predvsem vse voluminozno, globina in disciplina pogleda, s katero režiser nagovarja gledališko publiko, na posnetku pa nam ta pogled že z montažo vsiljuje, brez možnosti dialoga – smo vendarle pristajali na te približke. Zdaj so

se nam malo uprli; vse več nas je, ki se zavedamo, da to ni to; še vladni govorec, strasten nasprotnik poljubljanja med najstniki, seveda v tesnem stiku z bradatim strokovnjakom za virus, preden stopi za govornico in nam začne groziti, reče, da se pa *pejmo mal' hecat*, in enako za hec potem tudi mi beremo in gledamo in se delamo, da ob zapisih, da po prebranem ali ogledanem verjamemo; vsi stopamo v nekakšne vloge, čeprav se zavedamo njihove zasilnosti. Vendar so se od spomladi, ko so gledališča kot gesto solidarnosti s kar naenkrat med štiri stene stisnjeno in na ekraniziranje obsojeno publiko spletno odprla posnetke predstav, do novega zimskega vala zadeve spremenile. Prej so bili posnetki predvsem arhivske narave, gledališče kot efemerna umetnostna disciplina se je zateklo k sorodnemu mediju, da mu omogoči zgodovinjeno, da priskrbi gradivo za morebitne potrebe nagrajencev ali za "tisto potem" – tako nekako so našemu znanemu opernemu pevcu razložili svoje delo v televizijski ekipi, ko so ga prišli snemat na dom in je vprašal, kdaj bo zadeva predvajana: "To je za potem," so mu pojasnili in elegantno izpustili besedo nekrolog. Zdaj, v novem valu, predstave snemajo z več kamerami, z montažo in kadriranjem, ki so vnaprej določeni in preizkušeni, gledališče, ki to ni več, saj ne gre za žive dogodke, pa s tem vstopa v drugačna razmerja z videasti, ki niso več samo nosilci informacij o gledališkem dogodku, temveč sodelavci pri ustvarjanju posnetka gledališke predstave, ki nadomešča živo gledališče. Kot je publika seveda približek publike, saj nam v samotni stanovanj umanjka ne le prostorskost, temveč tudi ritualno, tisto, kar omogoča gledališču, da je (ob koncertih) najbolj družbeno konstitutivna umetnostna panoga. In da je obenem do vsakršne družbene stvarnosti in njenih anomalij najbolj neusmiljena, najhitreje odzivna.

Ali užitek, če ostane, ostane užitek, je aforizem, ki opozarja, da lahko uživamo, vendar ne dolgo ali vsaj ne ves čas, in tudi z užitkom brezplačnih posnetkov iz gledaliških video fundusov se je zgodilo enako: stare so počasi umaknili ali pa je število ogledov počasi do te mere upadlo, da je postalo skoraj zanemarljivo; kdor je želel na ta način uporabiti gledališče, je imel v prvem valu dovolj časa. Drugi in predvajanje predstav v živo, premiere, kolikor jih ni zafrknil virus ali stik koga od sodelujočih s kom covid pozitivnim, zaradi česar premiere odpadajo in so predstavljene na neke druge termine, ob upanju, da bodo takrat odigrane v živo, saj se zavedamo, da je naslednjih nekaj dni ključnih, kot nam zatrjujejo že od zgodnje jeseni, pa so postali plačljivi. Nakup vstopnice – res se mi je zdelo neokusno in nepotrebno gnjaviti ljudi, ki delajo na področju promocije gledaliških predstav in se ukvarjajo z nami, tako imenovano strokovno javnostjo, nam

omogočajo vstopnice in gledališke liste in sploh, za ceno nekaj piv, ki jih tako ali tako nimaš kje spiti – je bil, pa priznam svojo nalaščno okornost pri spletnem nakupu, cel dogodek, drama, panika, najti sem moral kreditno kartico, ki je ne nosim s sabo, ker je na njej limit previsok, in prvo predstavo bi skoraj zamudil, če ne bi bilo petminutnega zamika. To so tisti zapleti, na katere se bomo morali šele navaditi, kot smo prej pri odhodu na predstavo v druga mesta in tamkajšnja gledališča vračunali iskanje parkirnega mesta in možnost prometnega zastoja, kar je povzročalo tesnobo že ob odhodu od doma ali že malo prej. Čeprav je tudi res, da moje zamude in s tem morebitne neprofesionalnosti ne bi nihče opazil, tako kot ne bi morebitne zanemarjenosti – v spletno gledališče lahko prideš neobrit, z mastnimi lasmi in v trenirki, zraven se pa lahko nemarno obnašaš, do konca neritualno, profanizirano, pa te nihče ne obsoja. Vsaj ne na sosednjem sedežu.

Brina Klampfer se je na različnih delavnicah dramskega pisanja, preberemo, urila, potem pa našla pomenljiv in razlikovalni primer iz lastnega lokalnega okolja, namreč usodo tovarne papirja v Sladkem Vrhu, tovarne, ki je našla svojo artikulacijo že v Partljičevi noveli in potem v močni in funkcionalni Klopčičevi ekranizaciji tega tipičnega socialističnega proletarskega okolja; seveda v obeh vizualizacijah eno glavnih vlog igrajo role straniščne papirja, s to ključno razliko, da smo v časih nastanka Klopčičevega filma *Vdovstvo Karoline Žašler* občudovali papirne bale, ki se, razvite in grozeče kot negotova usoda malega človeka sama, kot nekakšna globalna grožnja oziroma njena podoba valijo po bregu navzdol, zdaj, kar nekaj desetletij pozneje, pa smo ob novici, da je ob začetku pandemije ponekod, ne pri nas, zmanjkalo tovrstnih proizvodov, najprej pomislili, da v kapitalizmu očitno najprej vsak poskrbi za lastno rit.

Dramsko besedilo in po njem nastala uprizoritev, pri kateri je tvorno sodelovala dramaturginja Kaja Blazinšek, poskušata premisliti prav razliko med dvema izključujočima se družbenima sistemoma, med socializmom in njegovo utopijo, ki smo jo zabarantali za polne police, na eni in na drugi strani kapitalizmom, ki lahko vse svoje potenciale izčrpa, ki samega sebe prižene do pojma šele, ko izbriše spomin na preteklo oziroma ga preoblikuje, ob tem pa skozi profetski medij oznani, da je zgodovina tako ali tako dopolnjena, ker bi sicer pristal na lastno zasilnost in začasnost. Kar mi v časih pusti grenak priokus, so ravno ne vedno posrečeni, največkrat pa naravnost butasti poskusi tistih, ki teh časov niso živeli in jih poznajo samo skozi, v nekaterih pogledih tudi upravičeno, kritiko, da bi nam povedali, da nam je zdaj bolje, ob čemer tisti, ki še imamo nekaj zgodovinskega

spomina, zmajujemo z glavo, drugi, enako pričevalci in udeleženci, pa jim skoraj brezrezervno pritrjujejo.

Besedilo je spisano v avtentičnem in realističnem, nestiliziranem narečju, zlepljeno je iz prizorov, ki jim niso tuji prepoznavni socialistični obdelovni oziroma protidelovni rituali na šihlu in po službi; ker gre za vinorodne kraje s kulturo pivskega pretiravanja ob vsaki priložnosti, smo se s temi podobami soočili že ob Klopčičevem ufilmnjenju, kjer sta bila šank in obtovarniški bife center družabnega in družbenega dogajanja.

Klampfer postavi usodo kraja, močno vezano na rast in propad tovarne, v sam odločevalski vrh in krake blizu mehurja hobotnice, v čase, ko gre gospodarska delegacija v tujino in tam, ob ostalih fetišističnih objektih, naleti na čudo – na stranišni papir v rolah, večslojni. Direktor prepozna priložnost in sklene, da bodo nabavili Petko, proizvodno linijo za izdelavo rol, ki naj bi nadomestile prejšnje lističe, kar pa ni enostavno, saj za kaj takega ni brisalne tradicije. Prav po socialistično se lotijo podviga, ki je, akoravno zasidran v preverljivi realnosti, seveda stvar komedije, saj se paradigmatični prelom v tretiranju ostankov izločkov kaže na področju, ki je sicer tabuizirano; spomnimo se samo Boñuelovega narobe sveta, kjer konverzirajo na školjkah, hranit se hodijo pa v intimo, nekam stran, in v tem stilu in na to vižo ga lomi tudi Borat v istoimenskem filmu, ko brez zavor sprašuje svoje višjeslojne gostitelje, kje imajo “*shitting hole*”, če ga citiram kar v njegovi kazahstanski ameriščini. Direktor kot skoraj poglavar skupnosti, zgneten zaradi in okoli tovarne, se zadeve loti ambiciozno, kot vidimo v uprizoritvi; zbere sanjsko ekipo in brez branja sodobnih priročnikov za menedžerje naredi potrošniško revolucijo, lokalnega pesnika, ki se prav partljičevsko zaplete s tajnico, zaposli v marketingu, zamenjajo ime tovarne, pridodajo golobčke, da bi pernato prikriji pravi namen proizvoda, in se zaženejo v reklamiranje. Prodaja najprej ujame, potem skoraj prehitijo proizvodnjo, odklanjati morajo naročila, ki postajajo vse bolj izključujoča za preostale tuje kupce, v tujino gre vse večji del proizvodnje in podobno. Komedijska o uspešnih ekonomskih praksah v časih, ko uspešnost ekonomije ni bila v ospredju, temveč je bila dekla vsaj deklarirane splošne blaginje, in ta ekonomija potem propade, ko postane kapitalistično samozadostna in samonamembna.

(Nečesa podobnega, z enako mero posmehljivosti in z zavestjo, da imajo vsi sistemi svoj mračni objekt poželenja, so se projekta pozahodnjega jadranskega in znotraj socialističnih pravil zastavljenega mednarodnega, globalnega erotičnega turizma in z njim povezanega glamurja lotili ustvarjalci, zbrani v ekipi Beton LTD, v predstavi *Vse, kar smo zamudili, medtem ko*

smo živel, ko so delali na dejstvih temelječo predstavo o vzponu in zatonu turističnega objekta Haludovo na otoku Krku, ki je svoje kratke minute slave doživel ob dopuščanju prekvašenja socializma z maherji trženja in prodaje videzov, pri čemer tudi tam ostanejo le ostanki ostankov, tako rekoč ruševine; opise obupnega transformiranja tovarn v parkirne parke za tovornjake in podobne popise današnjega stanja na terenu najdemo tudi v Partljičevem zadnjem velikem romanu *Pesnica*, namenjenem spremembam skozi čase ob rečici z imenom iz naslova.)

Te komedijske forme se oprime tudi uprizoritev, ki se spogleduje s prostodušnostjo, neposrednostjo, tudi z naslavljanjem publike (ki je ni, vsaj ne v dvorani) z rampe, pa s komentiranjem igre in izvedbe med samimi nastopajočimi in mestoma s koketiranjem s tehniko, ki seveda tudi nastopi; vsi ti potujevalni učinki dajejo predstavi skoraj ljubiteljski pridih, v smislu neposrednega angažmaja in vpletenosti ansambla, opozarjajo nas, da si ekipa bolj kot za perfekcijo prizadeva za spontanost, pri tem puščajo mesto za improvizacijo, za slabe rešitve, ki nas na svojo nepopolnost tudi opozarjajo. Že vizualno; v prenosu vidimo glomazne bale papirja, pojasnjujejo nam formate in razreze, opominjajo na število brisalnih enot v roli nasproti paketu z lističi, kar nekaj komedijskega dogajanja se odvije pred spuščeno zaveso, predvsem je vizualna podoba predstave nezgrešljivo staromodna, karikira pričeske in oblačilno kulturo tistega časa, ki nam je seveda smešna v svoji pretencioznosti, čeprav kaže, ob zimzelenih šlagerjih v nemščini, da gre le za obmejno območje, kjer se je zgodovinsko ugnezdil kič, ki je v spremenjenih in prilagojenih sojih preživel vse do danes. To podpira tako koreografija Sebastjana Stariča, ki je v nekaterih elementih blizu komedijskim rešitvam iz sedemdesetih, sicer pa skladna z zahtevami (takratnega) duha časa, kot kostumografija Sare Smrajc Žnidarčič, ki včasih posrečeno namiguje na, recimo, bennyhillovski tip humorja in spektakla, torej takšnega z vraščeno napako; scenografijo podpisujeta Zala Privšek in Aleksander Vujović. Eni bolj angažirano in brezrezervno, drugi bolj posmehljivo svoje igralske kreacije oblikujejo Dario Varga, Romana Šalehar, Tamara Avguštin, Stane Tomazin, Draga Potočnjak in Iztok Drabik Jug. In dajo uprizoritvi tudi repek in komentar, namreč nekakšen punkovski in v tej maniri tudi artikulirani glasbeni komad o hlapcih brez perspektive, ki morda tudi tiste, ki niso razumeli, še enkrat opozorijo, da govorijo o preteklem zato, da bi nas opozorili na prihodnje.

Kot je pomenljivo, da v predstavi uporabijo dokumentarni radijski posnetek, upravičeno in udarno: zaradi prevelike uspešnosti, morda še česa, se je nad direktorja Palome v osemdesetih zgrnil plaz obtožb, takrat še ni

bilo povsem jasno, ali so te samo medijske ali tudi kazenske, in je spakiral v tujino. Dobil je ponudbo, ki je ni mogel zavrnuti, tako rekoč. Ob vrnitvi je dal intervju, v katerem je zatrjeval, da je bilo vse to nameščeno, s tem pa pušča gledalcu odprte možnosti, ali je bila Paloma nekakšen štajerski Agrokomerc ali pa je ta na lažnih bančnih zagotovilih, ki so jih pošiljali kar iz pisarne zraven direktorjeve, sloneči gigant iz Velike Kladuše samo vzorčni primer, kako so od znotraj, torej partijsko in rivalsko, te heterogene združbe nalašč likvidirale dirkalne konje socialistične ekonomije.

Nejc Gazvoda: *Jazz*. Mestno gledališče ljubljansko, ogled po spletu, nekoč, davno, januarja

Gazvodov *Jazz* je podnaslovljen kot romantična drama, spisan pa je pred karanteno, vendar dokončan že z zavestjo o teh časih in njihovih zahtevah, vse od zasedbe naprej, saj igralca, ki jima je pisanje pisano na kožo, Sebastian Cavazza in Ajda Smrekar, živita v skupnem mehurčku, kot se temu zdaj epidemiološko reče. Gre za igro po motivih ob letu osorej; kot se v tisti iz Cankarjevega doma srečuje v hotelski sobi par, se zdaj ženska kakšnih tridesetih in moški sredi štiridesetih, kot sta opisana, prvič srečata na novoletno noč na odprti strehi hiše, pod njima poteka zabava, onadva pa sta se zatekla stran od bučnosti žura, vsak posebej, ven nadihat zraka. Morda z željo, da bi zajela sapo, premislila, naredila eno tistih največkrat zoprnih bilanc, ki naj vodijo v novoletne obljube. Neznanca, vsak na svoji življenjski prelomnici, si obljubita, da se bosta srečevala, čeprav so dejstva, ki si jih povesta, skopa, in v skladu z žanru lastno nujo pričakujemo, da se bo med njima dogajalo več in več. Pa se ne; on počasi leze iz zakona, ona se kot inštruktorica zaplete z moškim delom zakonskega para spodaj, pa jo po koncu tega razmerja vseeno povabijo, on ima v ženi tudi menedžerko benda, iz katerega ga vržejo, in podobno. Vse projekcije ostanejo nerealizirane, njun zadnji pogovor, ker v igri pa nista v istem mehurčku, nikakor ne, se odvija karantensko, po telefonu in napol skozi solze in ubitost, čustveno in socialno, in čeprav najmanj spodbuden in najmanj obetajoč je ta del najbolj realističen, najbolj zadene. Prej pa je veliko priložnosti za igralca, ki morata enkrat bolj pijansko, noči primerno, drugič kako drugače preigrati stanja na terasi, in igra jima ponudi veliko priložnosti za preigravanje raznih stanj in oba jih dobro izkoristita. Kot je skoraj tipično, da se on preoblači pred nami, ob stojalu, vse pa je ovito v džezovske priredbe, katerih avtor je Igor Matković.

Korektna in zabavna predstava – njena nazoomirana premiera je bila ravno na silvestrski večer –, ki nudi gledalcu malo utehe, vendar mu jo tudi zmakne, saj do pravega razpleta ne pride, kot tudi včasih v življenju ne, in imamo potem namesto drame obet romantike, ki pa se ne izpolni.

Bolj je pomembna njena tehnološka oziroma produkcijska pla(s)t. Gre namreč za eno prvih do konca realiziranih predstav, ki pri svojem nastanku že upoštevajo izvedbene možnosti, ki pri spletnem prenosu izkoristijo več kamer, ki jih v živo, kot pri recimo športnem prenosu v živo, meša sam režiser, ki je v tem primeru tudi filmsko podkovan oziroma prekaljen, saj iz vrst filmarjev pravzaprav prihaja. *Jazz* je tako prva predstava, ki je hendikep gledališč s publiko že vračunala v svoj nastanek, upoštevala epidemiološko zaostrene pogoje ustvarjanja v gledališču in, za razliko od dveh drugih, ki sem si ju obetal ogledati, pa sta v teh kulturno predprazničnih dneh odpadli, veselo niza ponovitve.