

Matej Bogataj



Pretočnost in rezervat

***Gremo vsi!* Režija Mare Bulc. Otvoritev festivala Exodos, Stara elektrarna, 14. april 2013.**

Režiser in koordinator Mare Bulc in skupina šestih glasbenikov – Jaka Berger, Miha Blažič N'Toko, Matija Dolenc, Polona Janežič, Irena Preda in Tina Perić –, ki pripadajo različnim glasbenim usmeritvam, gledališko premišljajo današnjo odprtost trga, tudi tistega z delovno silo, ob predpostavki, da je glasbenikovo pretikanje med različnimi skupinami lahko model za tisto mešanico odprtosti in zaveze (vsakokratnemu) projektu, ki naj služi kot analogija za vzpostavitev vsakršne skupnosti. Tudi provizorične, ki naj pripelje sodelovanje in skupni vložek v nekaj, kar presega vsak partikularen prispevek. Že uvodna razdelitev publike na gledališko in glasbeno, pri čemer je kriterij za pripadanje slednji vsaj približno ukvarjanje z glasbo, priskrbi inicialno scenografsko razdelitev. Ne samo oder, tudi nastopajoči v eni uvodnih točk sta dvoglavo telo, v skupnem kostumu, na domovino dveh stisnjenem in zreduciranem teritoriju, z dvema umoma; včasih se zrcalita, drugič komentirata. Potem se uprizoritev počasi izvije, z nekaj prekinjenimi začetki, ki ji dajejo poprth poskusov in tipanja, iskanja skupnega jezika in najmanjšega skupnega imenovalca. S ponavljanjem očitno v procesu dela izluščenih fraz, glasbenih in verbalnih, s predstavitvijo od prej nabranega materiala. Od razmišljanja o tem, da je morda bolj smotrno in ekološko ozaveščeno, če ne tudi bolj zanimivo, turistične destinacije izbirati v bližini in ne divjati v oddaljene koticke planeta ter jih konfekcijsko uživati, do takšnih, ki se nanašajo na odnos med domom in svetom. Med njimi je tista, da ni najbolj logična možnost, čeprav nanjo najprej pomislimo, ko se zavemo domače jebe in odprtosti trga, tudi trga delovne sile, zaradi česar je menda lani Slovenijo zapustilo skoraj 9000 “kadrov”, predvsem visoko šolanih, da bi kar vse

pustili in šli; enako, če ne celo bolj utemeljena je tista kronška izjava, ki jo izreče ena od performerk, naj grejo raje tisti, ki so vse skupaj spravili tako daleč, v svojo prostopretočnost. Ne mi, oni naj grejo, na deklarativni ravni zaznamuje in zameji stališče generacije nastopajočih do migracij in udinjanja na široko razprtem področju nekakšne širše domovine. Ne mi, on in oni naj jokajo, če lahko parafraziram.

Ker je v predstavi kar nekaj paralel med naselitvijo v tej – ali kakšni drugi – *ad hoc* (glasbeni) skupini kot provizoričnem domu, je tudi sama predstava komponirana kot niz zrcaljenj in ponovitev, pri čemer ves čas išče svojo strukturo oziroma opozarja na proces dela; recimo N'Tokova odločitev za lokalno namesto globalnega se dogaja enkrat v Tokiu, drugič v Ljubljani, z istimi besedami, ponavljajo se nekateri vzorci in gesla, enako na glasbeni ravni. Soli, dueti in postopno vse večje vstopanje in sodelovanje glasbenikov je tisto, kar priskrbi ne samo nekaj duhovitih in posrečenih srečevanj med glasbenimi žanri, temveč na koncu pripelje do udarnega in porušenega komada, v katerem se plodno srečajo rep in opera, nekakšen metal v meni nedoločljivi podzvrsti – vsi skupaj, vsak za vsakega, eden za vse. Brez zunanje uniformiranosti ali poenotenja od zgoraj. Ravno ta gradacija od znotraj osmišlja pestrost in razkrivanje vmesnih korakov pri poskusih ujeti skupno vižo, v kateri, paradoksalno, vsi polno zaživijo, čeprav z delnim odrekanjem izhodiščnim usmeritvam.

Na vsak način model, ki bi ga morali prenesti na državo ali na katerega od njenih podsistemov, če je že, paradoksalno, v gledališču dobil svojo polno in učinkovito artikulacijo.

Duda Paiva: *Bestiaires*. Duda Paiva Company in Laswerk, Nizozemska, Kilden Teater in Riksteatret, Norveška, Lutkovno gledališče Ljubljana, Oder pod zvezdami, 20. april 2013.

Glavno osišče in predmet raziskovanja gledališča mednarodnega režiserja Duda Paive, brazilskega plesalca in koreografa, ki večinoma ustvarja na Nizozemskem, je odnos med lutko in animatorjem, med telesom in plesom, med lutko kot drugim telesom animatorja; strasten in zagaten odnos glede na to, kar smo videli v tej predstavi – *Love Dolls*, ki je bila koprodukcijska predstava z Lutkovnim gledališčem pred nekaj leti, sem verjetno zaradi študijske zadržanosti, ko sem se predajal proučevanju vplivov lenarjenja na utrujen material v majhnih morskih okoljih globoko po letni sezoni, zamudil. Lutke, narejene iz, khm, penaste gume oziroma podobnega materiala, nisem noben tehnolog za gnetljive upogibne

porozne umetne mase, so izrazito mimetične, z očmi in vsem, enkrat bolj v navezavi na starogrško in sploh arhaično kiparstvo, drugič skoraj preveč žive in so kot takšne spravile blizu joka tudi mlajšega odrasčarika, ki je verjetno do tedaj videl že vse pokole z motoriko in telefonska preklestva s prstani in kar gre še danes k predpuberteti. V lutke naravne velikosti animator tako rekoč 'zleze' in si jih podredi, kolikor si lutko sploh lahko, pri čemer je z lutko pogosto v napetem odnosu: Iztok Lužar, recimo, kot slovenski reprezentant v zasedbi ustvarjalcev, pri čemer se plesni del zasedbe menja in je večinoma sestavljen iz klasičnih plesalcev, se tako najprej pojavi kot Amor, kot Kupid, ki strelja svoje puščice sem ter tja, seveda tudi malo neodgovorno, kar je pokazala naša lastna praksa, in nas v kabaretnem nagovoru v angleščini seznanj, kako in kaj. On je najprej vodja ceremonije, uvajalec, povezovalc.

Potem imamo prizor oživiljanja in zaljubljanja Persefone; izvije se iz gmote, kot iztrgana iz kamna, vizualno spominja na antične kipe, animirana je tudi skozi številne, skoraj nevidne gube in zareze v zadnji strani scenskega elementa, nekakšne prometejevske stene, in animator se začne z njo intenzivno pripraviti; je hkrati Amor in Persefona, z menjavo glasu in ob intenzivnem konfliktu odigra prizor. Učinek je podoben kot pri ventrilokvistih, samo da je tam lutka lutka, tokrat pa sta oba v klinču, v nedeljivi celoti, ki zahteva gladko prehajanje med različnimi glasovnimi registri in sploh. Po tem z vrhunskima igralcema, Ester Nadzijl iz Nizozemske in Ilijo Šurevom iz Srbije, preigrata zaljubljenost med Persefono in Hadom, rojstvo Atene iz Zevsove glave in podobno, vse v kombinaciji vrhunsko izvedenega plesa, koreografije, animacije in igre, pri čemer so tehnično brezhibni in predvsem v plesnem segmentu perfektni. Kobacanje iz Zevsove glave, ki jo od znotraj 'animira' Nadzijleva ali njeni prizori z (Minervino?) sovo, ki se izvije iz kepice gume, uvihnjene navznoter, kot bi šlo za tisto famozno obrnjeno rokavico iz psihoanalitskih primerjav, pa rojstvo gorgone Meduze, so fascinantni; predvsem slednji je prepričljivo strahoten, Meduza s svojimi možnostmi spominja na tiste trike, ki smo jih videli v filmu *Izganjalec hudiča*, njene oči in glasovna artikulacija so srhljivi, k čemur pripomore tudi visoko artikulirana odrska svetloba, enkrat atmosferska, drugič s projekcijo recimo rožic in podobnega. Vznik Atene je bolj komedijski žanr, vrhovni šef Panteona je star godrnjač, malo tudi senilen, kot se za vrhovnega šefa spodobi.

Predstava nam je pokazala zmožnosti drugačnih in redko uporabljenih tehnologij pri ustvarjanju odrske iluzije; spet odprla vprašanje o razmerju med animatorjem in lutko, in to na način, ki je kar najbolj shizoiden, animator ves čas proti lutki, kot proti nekakšni lastni senčni podobi, kot proti

izrinjevanemu, v konfliktu, ki proizvajata osupljive in tudi prav humorne koreografske možnosti.

Edina pripomba je pravzaprav občutek, da uprizoritev izhaja iz apriorne podobe; da predhodno besedilo, v tem primeru bogat nabor iz grške mitologije s svojo prepoznavno ikonografijo, nima svoje notranje zgradbe, to priskrbi naslomba na kabaretno fragmentarnost, ampak – kot pri sovi – odskoči od v osnovi zastavljenega animiranega trika, od fascinantnosti meduze kačjelaske ali grimase izdvojene glave in imamo potem skoraj spotovsko izbrana poglavja kot pregleden (s)prehod.

Peter Handke: *Še vedno vihar*. Režija Ivica Buljan. SNG Drama Ljubljana, SSG Trst, premiera 11. maj 2013 v Drami.

Handkeja smo že skoraj odpisali, bolj po človeški plati, ne toliko kot ustvarjalca, kar pa ni bilo brez posledic za njegovo ustvarjanje in našo recepcijo. Ko sem ravno po njeni nobelovski počastitvi pisal o Elfride Jelinek in njenem romanu *Naslada*, v katerem se kar počez spravi na vse in vsakršne spolne prakse, ki so itak samo odraz vsesplošnega materializma in gospodstva, gospodovanja moškega nad žensko in kapitala nad obema, sem – ne da bi ji odrekel verjetno dovršen formalizem, kaj pa je forma brez stališča in zato pri tem nisem nič tvegala – zraven namočil še Handkeja. Da sta epigona Thomasa Bernharda, ki se v hipu, ko ni več fronte, z nepotrebno silo in prav ihtavo zaletavata tja, kjer ni več nobenega odpora. Ne toliko zaradi sanjačeve izgube devete dežele, posebne in Handkeju ljube krajine, ki bi jo očitno poselil z mitskimi bitji, nekakšnimi škrateljci Slovenceji, s katerimi si deli narojenost po materini plati, ne, takrat sem ga na neki PEN-ovski prireditvi celo javno branil, ko se je nanj usul gnev pravičnikov tipa Igor Torkar. In mu moram v marsičem dati kar prav zdaj, ko se končujeta mit in pravljica o osamosvojitvenem uspehu, ko prihaja do mačka, tudi čisto moralnega, dvajset let po začetni evforiji in slavu; bolj me je motila njegova proti proti drža, ko je branil lokalnega balkanskega mogočnega, prepričan, da se upira, čeprav je ravno Handkejeva drža močno spominjala na tisto pri nižjih birokratih v State Departmentu oziroma kateri od njihovih lokalnih izpostav, ki so imeli raje enoglavega diktatorja kot sedmeroglavo demokracijo. Vendar je ravno z besedilom *Še vedno vihar*, s to čudno in nedoločljivo, z nižje dramatično in polifono monološko pripovedjo pokazal, da se je medtem spet orientiral; da so časi, ki zahtevajo premolk, tudi političen, in takšni za angažma ter da je njegova napaka predvsem ta, da takrat, ko bi moral premolkniti, ni mogel iz svoje provokatorske kože.

Na klopici v podjunski resavi, kamor se usede "Jaz", zelo tipično zapi- san z narekovaji, da ga ne bi preveč poistovetili s kakim avtorjem, se mu začnejo prikazovati podobe prednikov: starih staršev, njunih hčera, torej "Jazove" matere in sestre, njunih treh bratov; ne gleda jih kot najmlajši, ne, temveč kot nekdo, ki je že v letih, starejši celo od svojih starih staršev, gleda jih iz perspektive, ki je brezčasna in onstranska, v kateri so vsa jabolka prešteta, v kateri je jezik, kakršnega govorijo samo oni in nihče drug, jezik koroških Slovencev, temelj njihove identitete, izgubil svoje govorce. In ravno za jezik in za tisto sloterdijkovsko rojeni v svet, rojeni v jezik Handkeju gre, čeprav se ne ogiba nujnih političnih konsekvenc; kot večinec z deloma manjšinsko provenienco, kot manjšina celo med svojimi manjšinci, saj je mati, ko je bilo tega najmanj treba, zanosila z nemškim vojakom. S pripadnikom sovražne vojske. Iz te dvakrat izločene in dvakrat obstranske pozicije se potem izvijajo monologi. Poslovenil jih je Brane Čop, ki je ohranil nekaj sintakse koroških Slovencev in s tem nadaljeval tam, kjer je že nastavil Handke; ta je namreč ohranil nekaj besed v slovenščini, tudi glede zgodovinske preverljivosti se je naslonil na nekaj pričevanj o boju koroških partizanov in se glede usode manjšine posvetoval s Florjanom Lipušem. To orkestracijo glasov zaznamuje fu- gasto prepletanje različnih govoric, od katerih je najprej "Jazeva" splošna pripoved, avtoritarna in drseča čez čase, prekinjana s pripovedjo ostalih, ki so vendarle tudi izhodišče za vsako dramatičnost pri uprizoritvi; izgublje- nemu in zdaj najdenemu sinu, ki so ga zaradi porekla zasmehovali, zaradi dvakratnega pankrtstva, zdaj ostali odigrajo sebe, kot v sliki iz kmečkega življenja in obenem orkestrirani freski. O medsebojnih odnosih v času okoli priključitve Avstrije Reichu 1936, o usodi treh sinov, ki se nekje med Rusijo, Balkanom in Skandinavijo borijo za Reich in o njihovih povsem različnih pogledih na novopridobljeno metropolo; o enem od njih, ki gre za svojo sestro v hribe nad Podjuno in se pridruži oboroženemu boju proti nacizmu, zaradi katerega je Avstrija sploh obdržala svojo državnost in si postavila temelj za povojni obstoj; o dokončno izgubljeni svobodi in pre- kinjenem sanjanem pričakovanjem o državnosti in novi slavi Slovencev manjšincev nekje v letih po drugi vojni. Vznikajo njegovi predniki, pa spet ne, bolj nekakšni prividi, vsak s svojo usodo; malo trda in mestoma tudi premalo občutljiva stara starša, njun štorasti najmlajši sin, ki je prvi padel; drugi, ki se je nekje na Norveškem med prisluškovanjem navdušil nad vsem angleškim ter sta mu koroška zatohlost in zamejenost z gorami kar naenkrat čisto odveč; tretji, ki gre v Handkejevem besedilu potem med t. i. zeleni kader, ki postane po tem, pod vodstvom slovenske Osvobodil- ne fronte, kar naenkrat del mednarodnega upora proti nacizmu in doživi

poraz s politiko, zaveznikov, pa tudi lokalnih brambovskih in domačijskih zvez. Kar vse zdaj proslavljajo pod prapori veteranskih organizacij, raznih SS divizij in podobno. Je to presenetilo že Kevina Vennemana, mladega nemškega zgodovinarja, ki je ugotovil, da na Vrhu oziroma na Ulrichsbergu vsakoletno druženje tistih, ki bi jih denacifikacijski zakon v Nemčiji spravil na smetišče, če že ne v zapor, spremljajo govori politikov in redne straže avstrijske garde; vse to je Venneman napisal v svojem romanu *Mara Kogoj*, ki smo ga dobili tudi v slovenskem prevodu.

Ivica Buljan je ob dramaturškem sodelovanju Mojce Kranjc besedilo oklestil in skrajšal predvsem v njegovem zaledju, pravzaprav so ga prekrižali tako, da polno pride do izraza njegovo politično sporočilo; za nas seveda manj protiavtorijskost in zadržta domačijskost, zato pa toliko bolj tisto, kar se tiče naših rojakov in s tem morda vseh nas, kolikor smo manjšina v neki širši domovini, ali kako že. Političnost in zavest poudarja tudi dopisana oziroma, bolje, dorežirana vloge Koroške, v narodni noši, ki komentira vse skupaj, pretežno nemo in z nekakšnim sramežljivim, pa obenem tudi grenkim nasmehom, in koketira z dogajanjem, nanjo naslavljajo svoje tožbe in obljube, obup in bes; odigra jo Nikla Petruška Panizon. Drugi močan domačijski poudarek priskrbita scenografija in kostumografija, prispevek Aleksandarja Denića in Ane Savić Gecan; prizorišče je namreč kozolec oziroma skedenj, lesen, s streho in vsem, predvsem pa z letvami ob strani, da tisti, ki sedimo krožno okoli njega, postavljenega na veliki oder Drame, pogosto ne vidimo, vsaj ne brez pretikanja in telogibnosti, ključnih izrazil igralcev, mimike, pogledov, in je potem mestoma vse skupaj že skoraj kot radijska igra. Kostumi so postarani, firtahi, stare suknje in kamižole, rute in podobno, da ja vemo, da gre za napol etnologijo in rezervat, za muzej tistih, ki so tako rekoč izginili kot kolektiv, če so že kot posamezniki nepreklicno. Razen pripovedovalca, "Jaza", Ivo Ban ga odigra kot sodobnika v usnjenih škornjih in suknjiču, zgovornega in kozmopolitskega, on je hkrati v in izven, nekakšen vrinek v tem skupinskem portretu, predvsem pa garač, v obeh smislih; tisti, ki je še zadnji pričevalec o mrtvih in obujevalec okruškov njihovega jezika, tisti, ki poganja celotno Handkejevo pripoved, garač pa tudi Ban kot igralec, ki mora pregovoriti ogromno besedila in se zraven še nahoditi, v krogih, zaprtih krogih po tem skednju ali kozolcu. Etnološkost poudarja tudi glasba Mitje Vrhovnika Smrekarja, koroške ljudske, enkrat v vokalni izvedbi, kot popevanje ob skupnih opravilih, na koncu pa kot črna maša jezika, ki je zapisan izbrisu in bolj stvar rezervata, tokrat odra, ter vse manj stvar folklore in živih običajev. Etnologija torej, pa vendar tudi spomin na ljudsko igro, kljub orkestraciji glasov in jezični senzibilnosti.

Buljan se rad ukvarja s stiliziranimi vzorci gledališča, se spomnim neke njegove angažirane sodobne ljudske igre, in tudi v tem *Viharju* so sledovi opravil, je spomin na skupnost, in nekaj podobnega je bilo prisotno tudi v Pasolinijevem *Svinjaku*, ki ga kot festival plesa in folklore režira v Trstu.

Kot iz glave "Jaza" potem vznikne najprej podoba družine, ki se vse bolj individualizira; pridejo skupaj, grejo, ven padajo pa posamezno. Stara starša, Saša Pavček in Matjaž Tribušon, ona s čudno robotostjo in ostrino, ki je pri današnjih nismo več vajeni, pa tudi v zaklinjevalskem plesu ob novici o smrti sinov, on stiliziran očak z naprej potisnjeno brado in hoteno okoren pri gibanju, malo tudi upognjen in prepognjen, s klubukom in semiš škornji. Potem trije sinovi; Luka Cimprič Benjamina, najmlajšega, zastavi kot malo štorastega in ne morda ne najbolj brihtnega, bolj je predmet posmeha kot pravi akter, Aljaž Jovanović kot Valentin je plejboj in navdušenec nad svetom, to je perspektiva ekonomsko preseljenega slovenstva, ki pravi, da je dom tam, kjer so denar in veselje, akcija in punce; že pri tej vlogi se nakaže tista telesnost, včasih celo pretirana, ko gre za evforičnega použivalca sveta z medenico kot centrom mišljenja, Jovanović ga zastavi skoraj kot protoelvisa, še bolj pa se fizičnost razvije pri Marku Mandiću, ki Gregorja, enookega, zastavi kot trdnega očaka, enkrat blizu svojemu klenemu očetu, še bolj pa podobnega zljahanemu in razhajkanemu partizanu. Sestrski oziroma hčerinski par odigrata Veronika Drolc in Nina Ivanišin kot "Jazeva" mati; prva izkriči svojo obtožbo na svet, ki ji je dodelil vlogo ibržnice in dekle, potem pa partizanke Snežene, ki jo ob koncu vojne mučijo do smrti. Njena izrazila so iz drugega sveta, to ni starožitni svet ritualov, temveč je svet upora in obupa, svet ponižanih in razžaljenih, ona je tista, ki je od dogajanja enako distancirana kot "Jaz", vendar očitno zaradi svoje spolne in socialne vloge, nehvaležne, njen upor pa je zveden na ostro verbalno kritiko in distancirano držo, vse dokler ne nastopi trenutek, ko tudi ženske lahko pridejo v prve vrste in umirajo hkrati z moškimi in ob moških. Nina Ivanišin je "Jazeva" mati; lahkomiselna, kadar gre za zadeve ljubezni, kar se kaže v telesni frfravosti, kadar jo Handke dehistorizira in govori o njej kot o mitski figuri, sestavljeni iz mnogoterih ženskih podob tistega časa, predvsem filmskih, Nina Ivanišin preigra širok spekter zapeljivk in fatalk, hkrati pa se je razvil njen drugi, nekako hladen in distanciran igralski del, ki smo ga prvič videli v *Treh sestrah*, kjer mestoma spregovori s trdim, desentimentaliziranim glasom, z upornostjo in odločnostjo, s trdoto, ki nedvomno leže v težke čase, o katerih govori Handkejeva igra.

Če je že zemlja čez Karavanke zdrava in lega nje njim najprava, ali kako že, in se ob koncu te dolge predstave vprašamo, ali se nam je ob gledanju

zgodbe o usihanju koroških rojakov samo po naključju porodila paralela, ki je nismo detektirali ob branju; da niso samo severnoameriški Indijanci, s katerih usodo primerja Korošce zamejce Handke, temveč tudi mi vsi, ki govorimo majhne jezike, ki niso podprti z nikakršno ekonomijo več, z nikakršno vojsko več in je tudi kultura, ki je temelj in skala, vse bolj odrinjana in drobiž v igri za pomembnejše cilje, v položaju, kakršnega slika Handke. In kdaj bomo lahko začeli govoriti, da nas je nekdo nategnil in izdal, kdaj se bo prebudil občutek, da zdaj ali nikoli, da moramo nekaj narediti vsi skupaj in se vsaj še enkrat zbrati na trgih in pred parlamentom, da nas vsaj preštejejo, kot so pred desetletji Korošce zamejce, preden nas nepovratno strpajo v kozolce in v noše na skednje in v muzeje manjšinske etnologije. /Fak; zmeraj se mi je gnusilo domoljubje in sem bil skeptičen do vseh lokalnih domovinskih gesel, samo odkar je domoljubje samo še predmet zlorab in manipulacij, se pa včasih počutim prav kot zgoraj./