



*Matej Bogataj*

## Sovraži svojega bližnjega

**Oliver Frlić: 25 671. Prešernovo gledališče Kranj.  
Premiera 21. marca 2013.**

Frlićev režijski postopek je terorističen; ne toliko proti gledališki konvenciji, to še kar s pridom izrablja, čeprav se zdijo nekatere rešitve nam, permanentnih gledaliških provokacij vajenim, marsikaj od tega, kar povzame iz tradicije nagovarjanja in zmerjanja publike, če povzamemo handkejevsko sintagmo, tudi nekoliko nedodelano in grobo privzeto in formalno okorno. Vendar pa njegov namen ni prvenstveno gledališki; kadar se loti recimo *Treh sester*, je v tem pogledu skoraj naiven v svoji prevratnosti, poudariti hoče tisto, kar je pri samem Čehovu tako subtilno, da tega današnji gledalec ne more več prepoznati, zato mu servira Čehova, kot bi ga napisal sam; kar je skrito, naj bo zdaj kar najbolj drastično izkričano, nedoločljive atmosfere notranjih svetov pa v skladu z navzven obrnjeno rokavico zdaj na sami površini, poudarjene in celo karikirane. Bolj je odmeven Frlićev družbeni angažma, ki se enkrat loteva znotrajgledaliških razmerij, drugač učinkovanja gledališča na družbo v prav političnem smislu, kolikor je ta rezervat sploh učinkovit širše in izven svojega zamejenega in omejenega prostora.

Znotrajgledališkost je pri Frliću predvsem poskus, da bi obrekovalnico prestavil na oder oziroma v zakulisje. Predstave *Klistirajmo srčka* nisem videl, tam je 'odzadnjično' oziroma zaodrsko jebanje ekipe menda najbolj radikalno, v predstavi *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine* pa je ob temi razpada Jugoslavije nekoliko vsiljivo poskušal najti ustrezne nacionalistične trke med samimi igralci: katera se je dajala dol z režiserji iz drugih republik, kdo ima čoln, registriran v tuji, se reče v sosednji državi, kdo je morebiti po rodu od drugje. Ja, postopek, ki morda v narodnostno mešanih regijah deluje in zažiga, čeprav je samo nadaljevanje tistega takrat nedvomno profetskega vica Nadrealistov, ki so etnične meje v Bosni vlekli med stanovanji in vhodi v stanovanjske bloke. Frlićev postopek, ki naj nekaj skritega

in prikritega pribeza na plan, je v Mladinskem gledališču artikuliran kot znotrajansamblski spopad, pri čemer gre očitno za simulacijo prepira, do katerega ne more priti, tudi zato, ker je znotrajgledališki mobing verjetno – se mi zdi po poldrugem ducatu dramaturgij – strukturiran drugače, temelji na drugačnih bipolarnostih in so točke konflikta nekje drugje. Vendar tega Frljiću očitno nihče ni znal razložiti; podobno v prazno izzveni psovanje publike v srbsčini in potem še v štajersčini, da bi ja prepoznali objekt svojega kolektivnega sovraštva, enako kot javni, torej ugledališčeni prepiri znotraj zasedbe. Takšna simulacija konflikta izzveni podobno, kot bi se gledališčniki kregali o družinskem zakoniku; zdi se, da je enotnost med njimi vsaj deklarativno velika, spopad umetno povzročen, pravi naslovniki in nesogovorniki pa itak hodijo na drugačne spektakelske dogodke, na festivale domovinske pesmi, na nogometne tekme in podobno.

Čeprav tisti del, ko se zasedba kranjskega gledališča – Vesna Jevnikar, Darja Reichman, Miha Rodman, Vesna Slapar, Aljoša Ternovšek, Borut Veselko, Matjaž Višnar – zmerja in si medsebojno očita, kdo je kaj naredil za izbrisane in zakaj ne, nekoliko bolje kot kar koli od videnega prej zadane in pokaže naš omejeni angažma, kadar je treba iz razumevanja problema preiti v delovanje. Je manj neutemeljen in breztemeljen kot umetno iniciiran nacionalizem v obrekovalnici v *Prekletih*.

Drugi pol je družbeno angažiran in usmerjen direktno na publiko, natančneje, povzročiti hoče manifestacijo nelagodja in morebitno reakcijo, če ne katarzično, to je za gledališče danes kljub vsemu pretežka naloga, pa vsaj premislek in ugledanje, ki naj sproži avtoegzorcizem in proces samozdravljenja.

25 671 je predstava o izbrisanih. O tej temi je že nastala uprizoritev s samimi izbrisanimi, amaterska in v režiji Francija Slaka – sem prebral v gledališkem listu. Tokratna je potrebna, nedvomno družbeno upravičena, saj po več kot dvajsetih letih problem še vedno ni rešen, kljub dvema nedvoumnima sodbama Ustavnega sodišča in mednarodnega sodišča za človekove pravice v Strasbourg. Kar hoče družba pomesti pod preprogo, to hoče uprizoritev prinesiti na smetišnici in s tem soočiti publiko; podobno kot Borat prinese drek v vrečki za mizo, za katero jejo njegovi gostitelji. Dovolj udarno; že začetno pobiranje identifikacijskih dokumentov kaže na postopek preverjanja, ki se potem v sami predstavi izkaže kot osnova za 'licitiranje', kdo od prisotnih dovoli uničenje dokumentov in s tem simbolno participira pri izbrisu; na premieri so se ob neomajnem zagovorniku pravic izbrisanih in nasploh Matevžu Krivicu za takšno dejanje odločili še nekateri prisotni, očitno prepričani, da s tem prispevajo k simbolni identifikaciji z žrtvami izbrisa.

Nismo vsem verjeli in razumeli smo, zakaj se je ženski del ekipe distanciral od tega, da bi kar vsem počez uničevali papirje, nad čemer se je očitno navduševal moški del ansambla. Kot je nekoliko hitro tudi zbiranje denarja v cerkvenem stilu; nekaj sto evrov, nabranih na premieri, kar naj bi bil odpustek publike za ignoranco, so zalepili v kuverto in jih poslali vladi. Prepričani, da bodo imeli tam blazne probleme, ker nimajo računa, na katerega bi potem to knjižili. Vračati denar vladi je po njenih rezih v kulturo neprimerno in nespametno, kot bi s sabo odpeljali goloba v Benetke, to je bolj propagandistični štos kakšnega infantilca, ki si omisli zlato ribico v premajhni bovli v pisarni in potem s tem posiljuje medije, kot da gre res za nekakšno novico. Prehitro, nepremišljeno. Čeprav v današnji popreproščeni medijski podobi ne brez odmevov; o akciji so se razpisali, sem videl pozneje, tudi nekateri dnevnikarji na svojih finančnih straneh. Kot da bi šlo za prve donacije državljanov, ki nam bodo pomagale pri izhodu iz krize, za kulturniški samoprисpevek.

Ogrodje predstave *25 671* je zgodba o družini iz hišniškega stanovanja, ki so ga hoteli ostali stanovalci prodati za obnovo strehe, in ker so postali naenkrat brezpravni in s tem brez možnosti, da bi stanovanje odkupili po 'Jazbinškovem' zakonu, ker se je pritisk nanje stopnjeval, je njihov sin in brat napravil samomor. Nedvomno mogoča zgodba, če že njene resničnosti ne moremo preveriti, čeprav uporabi na koncu Frlić enega svojih hitrih trikov. Za hrbti skupine ljudi na odru, ki nam jih predstavijo kot točno to družino, naložijo na tla prej odvzete osebne dokumente in za njihovo vrnitev se morajo gledalci soočiti z njimi in s svojo individualno oziroma kolektivno krivdo: trik je hiter v dejstvu, da gre za skupino stativov, da je 'tribunal', ki naj bi ga predstavljali, imitacija, nepristen.

Še je nekaj hitrih paralel; ena od njih je glasbeno sugerirana povezava izbrisa s točno določeno politično držo; ko nam predvajajo pesem o 'domobrancih in legionarjih', ki v uniformah – kostumografija Sandre Dekanić je mestoma prav slaba in posiljena – in z bajoneti na puškah simbolno napadajo skupino igralcev, ki predstavlja izbrisane, se nam zdi, da je problem v drugačnem in drugje zasidranem izključevanju, ki ga hitra analogija med na katolicizem vezano in geografsko na ljubljansko pokrajino zamejeno kolaboracijo zgreši. Čeprav je res, da se danes, po tem, ko nam je sovražni in nestrpni govor pobegnil iz steklenice, tisti, ki se identificirajo z domobransko različico antikomunizma, radi pošiljajo vse mogoče čez mejo, nekam na Balkan, kot da se ne bi zavedali, da bi ostali brez države, če ne bi imeli avtohtonega protinacističnega boja. Kot je res, da danes nekateri za izbrisane še vedno demagoško govorijo, da gre za sovražnike Slovenije, za tiste, ki so sodelovali pri agresiji nanjo in

podobno. Ni res, velika večina jih je bila izbrisana že zaradi tega, ker je njihovo rojstno mesto katera od republik bivše Jugoslavije. Slovenci smo se pokazali kot ksenofobi ravno v trenutku zmagoslavja in največje moči, ko smo dobili državo; pokazali smo, kako pritlehno in negostoljubno ravnamo s prebivalci, kadar se nam zdi, da so sumljivi in drugačni. S tem smo ponovili napako, ki jo je od zmage opita zmagovita stran naredila po drugi svetovni vojni z izvensodnim pobjem kolaborantov in maščevalnimi dejanji nad civilisti kar tako.

25 671 je tako predstava, ki zagotovo dosega družbeni učinek, čeprav je ta nekoliko razrahljan ravno zaradi nenatančne ikonografske postavitve konflikta med 'zmagovito večino' in 'poražence z Juga'. Glavni problem je verjetno v tem, da Frljić namesto natančnega študija primera izbranih pristaja na hitre rešitve in tisto, kar mu prinese vsakokratno hitro in površno sodelovanje z igralsko ekipo. Vprašanje Tanje Petovar, aktivistke za človekove pravice in vidne članice Helsinškega monitorja iz Srbije, zakaj si igralci Kranjskega gledališča jemljejo pravico, da nam postavljajo vprašanja in preizprašujejo našo vest, pogosto tudi prav agresivno in z neomajnim prepričanjem o naši krivdi, krivdi publike, iz katere so oni, aktivisti, očitno izločeni, je tako več kot upravičeno; pri človekovih pravicah ni hitrih rešitev, zadeve grejo kljub našim pričakovanjem v drugo smer, ne gre za permanentno izboljševanje, in moja dobra NVO-jevska prijateljica in aktivistka mi je zadnjič potarnala, da s(m)o po tridesetih letih prizadevanj v marsičem na slabšem kot takrat, ko je začela.

**A. P. Čehov: *Tri sestre*. Režija Janusz Kica. SNG Drama Ljubljana. Premiera 23. marca 2013.**

*Tri sestre* v nekoliko posodobljenem prevodu Milana Jesiha in ob dramaturški podpori Mojce Kranjc postavlja Kica na skoraj prazen oder – scenograf je Marko Japelj –; na njem v začetnem prizoru z Anfiso, ki tudi nekaj odigra in zapoje, stoji pianino, sicer pa so to bolj stoli ali nakazana provizorična ležišča za utrujence, enkrat zaradi ekstenzivnega in maratonskega nalivanja, drugič zaradi požara, ki skoraj skremira mestno četrt in njene prebivalce. Takoj ko se že skoraj ustrašimo, da bo Kica spet izrinjal psihologijo in naredil hitro predstavo, kakršna je bila njegov ne tako uspešen *Češnjev vrt* v istem gledališču, si oddahnemo: nemirna tekanja in diagonale sicer ostanejo, vendar si vmes režija vzame čas in na velikem praznem odru pokaže praznino, ki nastopi ob odhodu soldatov,

nekdaj predstavnikov inteligence, ter postopnem prevzemu gospodinjstva oziroma njegovih ostankov s strani primoženke Nataše.

Kica uporabi nekaj zasedbenih obratov in poantiranj, tako je recimo Vanja Plut kot Natalja že po pojavi močnejša od sester, ki so slej ko prej krhke, Tina Vrbnjak po vedenju razigrana in nedorasla Irina s permanentnim komentarjem svoje navihanosti, Nina Ivanišin nekoliko trda in od življenja, morda še bolj od moža in koprnenja po drugačnem zjebana Maša, ki se potem prav ne more odlepti od svojega odhajajočega oficirja, in Alida Bevk stroga in nenehno utrujena, malo v tem istem koprnenju tudi že pridušena, če ne celo ubita Olga. Pomenljivo je zasedena Polona Vetrih kot Anfisa; to ni več starka in skoraj hišni inventar, ki bi zaradi betežnosti priklicevala naše sočutje ob trčenju z novo, vzpenjajočo se hišno gospodarico, temveč je energična in muzikalična persona, ki ji bo izguba doma pri Prozorovih pomenila predvsem manjši kulturni šok; to ni, če prevedemo v neka druga družbena razmerja, več odsluženi in zato zavrženi proletariat, to je tisti, ki bi še lahko delal, a mu ne dajo in ne dovolijo zaradi novih kapitalskih razmerij in spremenjene razporeditve moči. Kot je Zvone Hribar kot Ferapont predstavnik tistih nižje plačanih služb, ki svoje delajo po najboljših močeh, vendar jih včasih vodi bolj inercija kot inteligenca, je nekoliko okoren in naglušen, tog v drži in počasen. Saša Tabaković je Andrej; bolj kot nepraktični nesojeni profesor je to – po imidžu, kostumografka je Doris Kristić – športnik in predstavnik elite, ki se preprosto dolgočasi, na njem razen znižane socialno-emocionalne inteligence ni nič komičnega, eden tistih je pač, ki se napačno zaljubijo, in sta potem tudi njegovo hazardiranje in nelagodje ob ženinem varanju samo posledica te napačne odločitve. Ena od zasedbenih značilnosti je tudi razmeroma simpatičen Soljonija; Rok Vihar ni več vsiljivi snubec, temveč spodleteli ljubimec, Aljaž Jovanović kot Tuzenbah je njegov kamerad, s katerim si gresta včasih na živce, njun spor in Soljonijevo čudaštvo pa sta posledica prikrite strasti in pomanjkanja ustreznih kadrov (za možitev). Jurij Zrnec kot Kuligin je tako nekdo, ki je preprosto preveč zaljubljen v ravnanja nadrejenih in predstavnik ne čisto inteligence, čeprav uporablja njen verbalni zaklad, latinščino in sploh.

Predvsem pa uspe Kici pričarati atmosfero, ki jo v nekdanji bolj družabni hiši predstavljajo v njej poseljeni posebneži in občasni gostje; tako recimo na začetku drugega dela pride na oder Tomaž Gubenšek in odpoje eno v ruščini, prostodušno in nepretenciozno, Branko Šturbej kot Veršinin ni več fatalni ljubimec, temveč nekdo, ki premišlja o času čez dvesto, tristo let in ljudeh, ki se bodo lažje spoprijemali z življenjsko jebo, je tako predvsem leporečen, da se ukvarja s prihodnostjo in ne recimo s kavkaškim

poimenovanjem jedi ter ne recitira kakšnih medvedjih pregovorov, pa je samo posledica bolj premišljene javne podobe in ne znak kake posebne občutljivosti; pomenljivo in komedijsko učinkovito je tako njegovo pogledovanje na uro, ko mora njegova garnizija na prekomando, navdušujoča skrb za zanamce je tako razkrita kot poza in manj kot drža. Ali pa prizor, ko Gregor Bakovič kot Čebutikin razglablja o tem, kako že dolgo ni prebral ničesar drugega, razen časopisa, in mu v njegovi fatalistični izmodrenosti povsem verjamemo, kot v medsebojnem razočaranju ob obdaritvi Irine; samovar kot darilo je njegov skrajni domet, želje mladih punc pa so nekaj popolnoma drugega. Svet, ki ga ne more(mo) razumeti, ki ni enoznačen – zato pa so tri sestre, da vidimo tri različne vidike istega –, predvsem pa svet, ki izginja, ki ga poprh patosa ne more obvarovati pred nezadržnim propadom, mesto, katerega ostanek ostanka predstavlja godba študentov glasbene akademije (komponist je Stanko Juzbašič), spomin na nekakšno kulturo v mestu, ki ga zapušča elita in je slej ko prej prepuščeno samo sebi in podeželskim razmeram.

*Tri sestre* so uprizoritev, ki je Čehova razrahljala vsake melodramatičnosti, vmes je kar nekaj dobro poantiranih režijskih in igralskih rešitev, o katerih pa morda ob katerem morebitnem vnovičnem ogledu predstave. Vsekakor pa gre za enega (vse) redkejših konsistentnih in celoto premišljajočih spoprijemov z moderno klasiko, ki jih vse pogosteje nadomeščajo dopisovanja čez klasična besedila, ki z izvornikom nimajo nič ali hočejo imeti s predlogo čim manj.

***Ljubezen (Nedolžnost v sedemdesetih minutah).* Režija in zasnova András Urban. Slovensko mladinsko gledališče, Spodnja dvorana, premiera 10. aprila 2013.**

Urban svojo adaptacijo motivov iz Shakespearjeve *Romeo in Julija* ob dramaturškem sodelovanju Tomaža Toporišiča naniza kot serijo v študijskem procesu nastalih prizorov, ki se navezujejo na sprtnost strani, na sovraštvo, ohlapno se sklicujejo na nekatera prepoznavna mesta iz tragedije. Uvodni del, ko se Romeo na ulici spopade s predstavnikom nasprotne družine ali klana, je po nakazanem pofukanju odra tako sproščeno najstniško ogledovanje motorja, čisto pravega in velikega, na katerem menjajo olje in se pogovarjajo, kdo bo koga zapeljal en krog, nakar pride poba s pištolo in zahteva od fanta iz skupine, naj spije motorno olje. Naslednji prizor se navezuje na Romeovo prisotnost na zabavi nasprotnega klana, ko se maskiran zaljubi v Julijo; zdaj pride skupina

poudarjeno militantnih in temu primerno oblečenih pobov – kostumografinja je Bjanka Adžić Ursulov – z maskami Drakul in ušesi Miki Miške in s prašičjimi glavami, ki neusmiljeno pljuva tiste, ki so kot da na veselici na drugi strani, pedri, komunajarji, izbrana poglavja iz sovražnega govora torej. Sovraži svojega bližnjega kakor samega sebe, v tem stilu, oboroženi in militantno oblečeni pobje in puncu izstreljujejo nebrzdan niz psovka in diskvalifikacij, utemeljenih bolj spletno in internetno, torej brez argumentov. Nakopičena jeza je tisto, kar kanalizirajo, in pri tem uporabljajo polartikuliran govor, poln predsodkov, kakršnega poslušamo na televiziji ob raznih soočenjih o družbenih vprašanih pred referendumi, s to razliko, da se tam govorci borijo za svojo volilno bazo in igrajo, da je njihova pravica zavita v jasno in javnemu prostoru primerno govorico, da so torej nekoliko boljši in bolj plemeniti od svojih volivcev, da so v tragiškem in vzvišenem žanru, zdaj pa ravno obratno: kot da bi šlo za komedijsko obdelavo recimo žirovskih ali domžalskih skinov, za kakšna domoljubna združenja našponanih mladcev, hujskaškim besedam primerno oboroženih in pravzaprav samo korak pred nasilno akcijo.

Ta postopek uporabi uprizoritev tudi v dveh najbolj komičnih prizorih; v tistem, ko se skupina ljudi iz javne uprave, ministrstev in zavarovalnic dobi na timbilingu in se začnejo izpovedovati o svojih spolnih praksah oziroma o odsotnosti le-teh, in ko se istega opravila loti skupina duhovnikov, nekakšen komite za čudeže, ki naj bi razpravljal o naravi prikazovanj redovnice, ki jo občasno poseli božja milost in je ta čudno podobna histetriji in telesni zerotiziranosti. Če prvi od teh prizorov odskoči od sluzastega sprejemanja štirinajstletnikov iz Shakespearjeve igre, ki se ob prebujanju jutra raje pogovarjata o pticah, čeprav gre za tiča, je osnova za drugega dvoumna igra in politikantsko ravnanje patra Lorenza. Oba sta provokativna, saj prvi s fetišistično prakso in neverjetno samohvalo možaka s policije, zaljubljanjem v klopce in stole in podobnim širi osnovno temo o ljubezni in njenih nenavadnih oblikah, drugi pa morebiti razkriva latentno perverzno duhovščino.

Poskušam razumeti, zakaj mi je govorjenje o seksualnosti in eksotičnih spolnih praksah, ekstremnih erotičnih legah in prav meseno zanimanje za telo pri kleru, ki ni tokrat prav nič sublimno, bliže od recimo govora podivjanih in testosteronsko nestabilnih in na cel svet jeznih mulotov s pištolami, in to nedvomno lahko to pripišem tudi svojemu konservativizmu. Ravno oba prizora s stoli v liniji, podobna frontalna postavitev, imitacija javne spovedi ter precej zabavna in z domišljijo podkrepljena konverzacija o sicer zamolčanem, sta mi bližje od prikaza grobega in neartikuliranega nasilja. Morda zato, ker ima slovensko gledališče kar

nekaj predstav, ki so nasilje bolje strukturirale; obe predstavi *Razredni sovražnik*, prva sploh, tisto se nam je zdelo srhljivo zares, začetnikom v gledališču, tudi re/dekonstrukcija originalne predstave. Uprizoritveni verizem in požrtvovalna igra SMG – tokrat nastopajo Janja Majzelj, Romana Šalehar, Matija Vastl, Dario Varga, Marko Mlačnik, Boris Kos in Matej Recer – je nekaj, na kar smo se navadili in pravzaprav pričakujemo, tako da se nam zdijo manj premišljene in provokativne gledališke geste manj učinkovite, kadar vidimo njihovo ne najbolj natančno izpeljavo. Konec, ko se okoli neveste na odru, nastlanem s slamo, poležejo njeni številni snubci, aluzija na posmrtno bivanje obeh mladih Shakespearjevih zaljubljenecv, je recimo odveč, predvsem pa gledališko neekonomična slika, ki ničesar ne razreši in ničesar ne odpre, saj vidimo, da gre za asociacijsko nanizanko na temo mladega para, te nedvomno mitologizirane zgodbe o mladostnikih in vse bolj tudi za mladostnike.