



Matej Bogataj

Zgodbe s ploščate Zemlje

Simona Hamer: *Razglednice ali Strah je od znotraj votel, zunaj pa ga nič ni.* Režija Ajda Valcl, SNG Drama Ljubljana, marec 2018.

Razglednice Simone Hamer, ovenčane z Grumovo nagrado, so besedilo s tremi ravnmi. V ospredju je pripoved umetnice, fotografkinje, ki v fragmentih in ne brez pretencioznosti o pomembnosti lastnega početja razmišlja o naravi umetnosti nasploh in o svojem počutju ob tem še prav posebej; njeno življenje je sestavljeno iz nabiranja vtisov in slik z Zemljinega površja. Ob stavkih, da je fotografija ujetje duše, so zraven tudi popolnoma tehnični podatki, zaslonka, osvetlitev, ki naj bi dajali temu premisleku večji faktičen poudarek. Če ne bi o fotografskem mediju pisali najvidnejši umi prejšnjega stoletja, semiotiki in poznavalci hipnosti in zaustavljenega toka podob, bi ta del izpadel skoraj esejistično, vendar mu za to zmanjka konsistentnosti, drobci so precej razpršeni in bolj stvar trenutnega navdiha izjavjalke kot plod temeljnega premisleka o fluidnosti realnosti, ki jo lovijo zamrznjeni in ujeti trenutki. Zaradi razdrobljenosti in vzvišenosti je ta plast tudi manj primerna, da bi združevala in zlepila ves preostali besedni material, ki ostaja slej kot prej razpršen; vendar sta ta razpršenost in poetika izbrisa, nekakšno postopno izginjanje subjektivitete, že vpisani v samo besedilo s sporočilom, da ni v svetu nič trdnega in zanesljivega več, da svet izgublja preglednost in se pretaka iz podobe v podobo. Kakšno od teh potem ujame fotografija.

Predvsem pa je lahko takšno prelivanje podob in situacij prav vsiljivo in neobvladljivo, dehierarhizacija pripelje na koncu do skoraj naključnih serij bliskov in vtisov, pred katerimi se ne moremo zaščititi; nekoč nekje je Fredric Jameson – on je že živel tisto izpraznjenost postmodernega stanja in ji je nasprotoval, medtem ko smo bili pri nas še navdušeni, da ne bo več diktata tistih, ki so voziček zgodovine privali v svojo smer in nas prepričevali, da je edina prava – pisal o “shizofreniji” v ameriški poeziji, ki vse bolj kaže, da se ne more ubraniti migotanja in preobilice podob. Izguba hierarhije nas osvobodi paranoje, vendar vrže v shizoidno preveliko bližino vsega, ki počasi blede in izgublja preglednost: tesnoba ob tem je glavni sentiment iz *Razglednic*. “Tako tesnobno je, da bi kar umrla,” pravi proti koncu fotografinja in takrat razumemo njena zbegana in včasih v stereotipizacijo bežeča občutja; vdih, izdih kot dve glavnih didaskalij ali izjav v tej igri nista samo poudarjanje hipnosti, efemernosti, temveč tudi opomin na ukvarjanje s fotografijnim dihanjem kot metodo, ki naj um osredotoči nase in s tem zajezi naval podob od zunaj.

Potem so čisto zraven ‚razglednice‘, vtisi s potovanj, ki v tej lepljenki prehajajo od turističnega vzpona na enega od osem tisočakov, v tem prizoru prednjači primerno osmešena turistka, ki se je za to ekspedicijo popolnoma oborožila z najrazličnejšo kramo, ki jo prodajajo v alpinističnih štacunah, do soočenja z drugimi kulturami in civilizacijskimi situacijami: izstopa recimo srečanje z zakrito moderno iransko punco, ki mora skrivati obraz v javnosti in biti nasploh navzven bolj šotor kot na lastno telo ponosna ženska, vse to pa zaradi prepričanj moških, še natančneje klerikov, ki jih navdihuje tisoč tristo in nekaj let staro besedilo, ki ga je nepismeni narekoval svojemu pisarju, in si mislimo, da je prišlo do kar nekaj šumov na kanalu med bogom, prerokom, pisarjem in kleriki. V nekem drugem prizoru se fotografinja sooči z nekaj čez deset let starim mulotom iz Caracasa, ki jo hoče oropati, kar se zvrne v obojestransko neprofesionalnost; ker se ga ona ne ustraši, kar je vsaj nespametno in povzroča pri njem paniko, se on potem ponudi za vodiča, to je ta fleksibilnost delovne sile na terenu, kakor praktično deluje v favelah in na zbirališčih obstrancev: če ne zgrda, pa zlepa priti do denarja je prava izbira in kreativni izziv teh obubožanih slojev. Ali pa je vmes v *Razglednicah* slika, pripoved o tem, kako se med vojno srečata vojaka sovražnih formacij in si prizaneseta in gresta vsak po svoje domov: zgodba je pripovedovana vnučku in mu mora biti zato pojasnjeno, da gresta sicer oba domov, samo da v različni smeri.

Vse to gradivo se zaključi s prizorom iz toplega in varnega doma, ki s svojim brskanjem po nepospravljenem tranzicijskem podkletju malo

spominja na Korunovega *Svetega moža* ali na Jančarjevo *Niha ura tiha*, tudi tu gre za vpogled v spodnjo stran tranzicijske medalje: dva tipčka, biznismena in nategona, se, medtem ko sklepata kupčije in pobirata za svoje početje provizije (kar na stranko pošljite, pravita, in slutimo katero od tistih razkritih afer pri javnih naročilih), pripravljata na tiskovko, na kateri bosta utemeljila svoj privatizacijski podvig in zanj poskušala navdušiti javnost, pri tem pa se eden domisli, da bo apeliral na domoljubje. Da bo – kar se nam zdi skoraj preroško po tem, ko so ob kulturnem prazniku konzumacije kulture nesposobni obnovili staro geslo o izrojeni umetnosti in kulturi kot parazitu in pokazali, da prihaja revival nacikunsta in vintage retorike – svoje tajkunsko početje prikril z domoljubjem in ga opral pod geslom “ naredite mi to deželo spet slovensko”. Tam je Hamerjeva pravzaprav edinkrat v tem tukaj in zdaj, vse ostalo so slikice nekje od daleč, kar pomeni tudi daleč od srca; uličnega drobnega lopova in zakrito iransko intelektualko, njuna bitje in žitje, čustvovanje in podobno, lahko razumemo samo kot spopad med njima in zahodnimi stereotipi, in rahlo stereotipno ti prizori tudi delujejo. Razglednice, ne nazadnje, pišejo domov tisti, ki so kratek čas nekje, tako kratek, da njihove predsodke dejansko stanje le malo načne, potem pa hitro naprej nad nove fascinacije in nove razglednice.

Razglednice pa prinašajo tudi zgodovino nasilja oziroma nasilje zgodovine, podano skozi živahne dialoge velikih mož, generično poimenovanih Osvajalec in Oproda; Kolumb in njegov služabnik ali podrejeni se prerekاتا glede plačila tistemu, ki na ladji prvi ugleda kopno, torej Indijo od zadaj, in Krištof je v tem barantanju prav zvijačen in pove, nam vsem, če nam njegovo podlo početje, podlaga za poznejši kolonializem, mogoče ni takoj razvidno, da je škrt in goljufiv. Zraven Cortés in njegov oproda na koki, ki se ležerno dogovarjata, koliko jih bosta pofukala, se reče posilila, med in koliko po kosilu, preden se spet lotita klanja, in se sprašujeta, ali bi se dalo ob koruzi, kakor bosta imenovala to rumeno sranje, ki ga morata goltati iz dneva v dan, izvažati tudi poživilne liste, ki jih en od njiju že žveči; Hitler in Himmler, ki se ob začetku druge svetovne vojne in napadu na Poljsko nekje blizu kraja dogajanja pomenkujeta o vsem mogočem, vendar Dolfi še ni prebral predloga o končni rešitvi judovskega vprašanja, ga bo pa zdaj zdaj ... Ti deli so spisani kot karikatura, kot iskanje tistega použivanja sveta, predvsem pa nam je predočena eksploatacija prekomorskih držav ali sosednjih držav z zavojevalskimi cilji, kar naj stopi v opozicijo in ustvarja kontrast s tistimi premišljevanji fotografijnje, ki je dedinja, čeprav ozaveščena, te iste kolonizacije.

Vmes so deli, ki so na sledi poetične drame. Monolog ptičjega peresa, ki je pristalo v indijanski perjanici in je pričevalec zločinov nad staroselci,

monolog mostarskega mostu ali drevesa, ki je raslo na poljih smrti in opazovalo divjanje Rdečih Kmerov. To daje igri določeno abstraktnost, ta neuprizorljivost zahteva dodaten okvir, hkrati pa deluje glede na slovensko tradicijo poetične drame, ki so jo pisali največji in najbolj artikulirani pesniki, tudi nekoliko okorno in slabše artikulirano, po nepotrebnem abstraktno. Podobno kot monologi iz neke druge igre Simone Hamer, *Pošasti (po motivih romana Gospodar muh Williama Goldinga)*, kjer je spopad dveh dečkov ali frakcij na otoku stran od civilizacije prekinjan s precej abstraktnimi in poetiziranimi deli. Verjetno zato, da bi rahljali že itak razredčene prizore nasilja z zmanjšano intenzivnostjo. Paradoks pri tem početju je, da so visoko artikulirani pesniki svojo govorico večinoma napenjali čez mitsko ogrodje, da ne bi obvisela v praznem, Hamer pa s poetizacijo svojo igro suka in rahlja ter jo s takšnimi in nekaterimi postdramskimi intervencijami, vpisanimi že v samo besedilo, postavlja (še bolj) proti abstraktni nadrobljenki.

Te zagate se je očitno zavedala tudi režiserka Ajda Valcl ob dramaturški podpori Eve Kraševc, besedilo sta temeljito razrezali in premetano znova zlepili, s precej izpuščenimi deli in drugimi poudarki. Če se je Tauferjeva režija *Pošasti* zakrivala s poudarjanjem, da gre za odrasle, ki se na samotnem otoku in onstran zakona igrajo otroke, torej s preoblačenjem in maskiranjem kot temeljnima gledališkima postopkoma, zraven pa še s fantovskim bendom kot svojevrstno potujitvijo, kakršno je Taufer uporabil že v mladinski predstavi *Kok ti men zdej dol visiš*, je bil pristop Valclove že v osnovi bolj vzvišen in do besedila bolj pritrjevalen. Morda celo preveč dobesečno ponavljajoč njegove tendence, torej ilustrativen: že s postavitvijo na dve prizorišči je poudarjeno ločila obe plasti besedila (scenografinja je Jasna Vastl): na eni strani je hladen – in svetel – svet fotografskega studia, z belo steno v ozadju, ki spominja na skejtersko odskočno rampo, da bi videli domet in odsukanje Umetnosti, na drugi v mraku mračne postave Osvajalca in Oprode, ki pokata vice. Svetlo-temni kontrast, ki naj bi še bolj poudaril, da je osvajanje moška in seveda surova zadeva, kljub temu da je v igri shematizirana in karikirana, na drugi strani svetlo občutenje sveta, empatija do tistih s še manj (in morda manj tesnobe) in varen azil fotografskega beleženja: fotografiranje vedno že nekako izloči fotografa iz živega brbotanja, mogoče zato živimo v kulturi fotkanja vsega počez in v eksploziji selfijev, ker nam omogočajo kratke izstope, skoraj resetiranja iz realnosti v varno naročje estetskega in narcističnega. Vendar je tudi ob dekonstrukciji besedila to ostalo razpršeno, z ločitvijo moškega principa na desno stran in z idealiziranjem leve, umetniške, ženske senzibilne,

strani pa zazija v uprizoritvi dodatna zev: osmešeni strašni osvajalci in pretenciozne umetnice, oborožene s plemenito poetiko izbrisa. Čeprav je uprizoritev vizualno izčiščena, seveda predvsem njen ‚zaresni‘ levi del, k čemur prispeva tudi kostumografija Belinde Radulović, in skoraj burleskna v svojem mračnem moškem delu, pa se oba dela slabo zlepita in celotna uprizoritev deluje kot nanizanka manj povezanih prizorov, ki se ne znajo opredeliti do lastnega angažmaja. Enkrat grozovitost preteklosti zbijajo s humorjem, drugič mistificirajo shizoidno razpršenost in jo obenem podlagajo s tesnobo. Kljub artikulirani igri Polone Juh v glavni vlogi fotografinje, kljub morda na ne dovolj jasno mejo duhovitega in zgroženega postavljeni predstavnici sveta tam nekje daleč, kjer več vlog odigra Barbara Žefran, in kljub nedvomnemu komičnemu talentu ob hkratni igralski zavzetosti Saše Pavček in Nine Valič nam o stanju sveta uprizoritev govori razpršeno in nepregledno, tudi neizrazito. Govori torej z istim jezikom kot svet sam, brez zgostitev ali redukcij.

Žiga Divjak: 6; avtorski projekt. Slovensko mladinsko gledališče in Zavod Maska, april 2018.

Divjaka, režiserja, pripadnika najmlajše generacije, ki se v profesionalnih gledališčih šele pojavlja, in njegovo režijsko pisavo smo prvič od blizu spoznali v projektu *Človek, ki je gledal svet*. Tam je s sodelavci in člani igralske ekipe na oder postavil prizore iz sveta, ki so svarilni in polni pritajene notranje strašljivosti, čeprav se na videz dogajajo daleč stran, na drugih koncih sveta, gre na primer za oprashevanje rastlin in sadnega drevja v Aziji, ki ga v pomanjkanju čebel opravljajo ljudje v skafandrih, ali pa je nad nami lebdel astronaut, omogočal pogled od zgoraj in nemo komentiral bedno kondicijo Zemlje. Vendar projekt ni bil le ekološki, vmes so bili prizori o novodobnih sužnjih ali vsaj tlačanih, o tekstilnih delavcih na Kitajskem, ki v glavnem delajo in delajo in komaj kaj drugega, otroci, ki so medtem pri starih starših, oni, ki naj bi jim bilo vse to mučenje in njegov izplen namenjeno, pa se žrtve ne zavedajo in se ne potrudijo (dovolj), da bi jim bilo enkrat bolje kot staršem. Si mislijo starši. Ali pa imamo opraviti z zgodbo tistih, ki so s semeni znane manipulantske – ne le genetsko – družbe zapravili posest, saj so se morali zaradi slabih letin zakreditirati za semena, ki potem zaradi neregularnih in ekstremnih podnebnih pojavov niso obrodila. In podobno.

Projekt 6 govori predvsem o občutkih in pomislekih, o strahu in pogumu kolektiva kranjskega dijaškega doma, ki je februarja 2016 pod vodstvom klene ravnateljice sklenil, da ob tridesetodstotni zasedenosti dijaškega dela doma v študentski del doma, v nadstropje, ki je bilo prazno, sprejmejo šest mladoletnih prosilcev za azil brez spremstva, starih od deset do štirinajst let. Te so starši predali v konvoje z begunci, ki so se napotili proti Evropi, da bi jih obvarovali vojne, nepregledne menjave stanja na terenu in nenehnega obstreljevanja vsakogar, predvsem pa naj bi ti – za razliko od večine, ki jim Slovenija večinoma ne predstavlja zadnjega cilja na begunski etapi, še manj obljubljeno deželo – želeli ostati. Se šolati, učiti jezika in kulture, se čim bolj vključiti v družbo. Takšnih prosilcev je bilo v letu, ko so nastajale in vznikale civilne iniciative in mitingi, podprte s strankarskimi trobili in tesli, dvainštirideset (samo da vemo, o kakšnih množicah govorimo in na kaj konkretno se sklicujejo tisti, ki pred temi množicami svarijo in na njih kujejo politični dobiček). Konkretni prosilci so se bili torej pripravljeni – podobno kot naši, ki so rudarili v Belgiji, kot naši, ki se jim je pod kožo vcepil ameriški sen in so v Clevelandu po slovenski prestolnici poimenovali ulico, kot naši, ki so z zdomskega dela v Nemčiji prihajali z ‘bundesliga’ frizurami in odsluženimi mercedesi, kot vsi ostali naši, ki so razseljeni med Kanado in Avstralijo, skandinavskimi državami in Ognjeno zemljo – asimilirati, s svojim delom in izkušnjami in kulturno podlago obogatiti družbo, v katero so se priselili.

“Absolutno ja, brez dvoma, ja” in podobno neustrašno na začetku spregovorijo o odločitvi za nastanitev ravnateljica, hišnik, kuharica, pedagog in portir, nekajkrat potrdijo izvedljivost načrta in lastno prepričanost o podpori namestitve dijakov. Te in podobne izjave so nastale na podlagi obsežne raziskave in izjav udeležencev, pri čemer je nekako tipično, da ravno stran proti, kljub svoji takratni in današnji trdi in nadvse (vase) prepričani in samozadostni retoriki, ni hotela sodelovati. Manjka recimo pogled oziroma glas profesorice, ki je na sestanek staršev z ravnateljico prinesla podpise 23 profesorjev bližnje gimnazije, manjkajo tisti, ki so na tak ali drugačen način vplivali in pritiskali na zaposlene, da so se na koncu odločili, kot so se. Ravno zato so razen citiranja pisem ogorčenih staršev in varuhov naših (večkrat poudarjeno) otrok v uprizoritvi popolnoma izpustili protestni miting na mestu pohištvenga in orodnega gigamarketa pri šenčurskem krožišču in njegovo zgodovinsko prepoznavno podobo s plakati, ki jih je češki imigrant Beranek narisal za mobilizacijo domobrancev in legionarjev med drugo vojno – in plakati so ob traktorjih prednjačili v protestniški ikonografiji. Maja Ava Žiberna kot pomoč pri

raziskavi je zbrala različno gradivo od takrat skoraj sprotnih pričevanj in začetne osuplosti, kako lahko dobrohotna in humanitarna gesta sproži tako močne čustvene, prestrašene, tudi grozeče in izključevalne reakcije. Te so se kazale na različnih nivojih: od rahlo demagoških ugibanj, da ravnateljica verjetno mora poslušati ‚Ljubljano‘, torej nekakšno centralno in totalno oblast – sam predlog za nastanitev fantov je prišel s strani koordinacije štirih ministrstev, od notranjega do šolskega, in tisti sekretar, ki smo ga na TV največkrat videli, kako se konfrontira z množico, je eden od virov gradiva za uprizoritev –, ki ji ni mar usoda gorenjskih dijakov, pa do odkritih groženj, da bodo svoje otroke, predvsem (večkrat poudarjeno) člane obetavne nordijske mladinske reprezentance, izpisali iz doma, če bodo morali tega deliti s pritepenci, potencialnimi posiljevalci, teroristi, predvsem pa tistimi, ki bi nam zdaj radi hodili po krščanskem evropskem obrazu, kot se reče. Starši so se v pismih spraševali, ali ne bi naselili le deklet (kot da bi bilo potem spolno medvrstniško nasilje, kakor si ga predstavljajo, bolj sprejemljivo, saj bi naši njih, tako nekako), in opozarjali, da gre pri pritepencih v resnici za fante, ki svoja dejanska leta skrivajo in so v resnici zakamuflirani okoreli strički, ki na isti način morda prikrivajo še kaj drugega. Če drugega ne, iz gradiva je bilo izbrskanih nekaj prav sočnih argumentacij, ki jih bomo v različnih oblikah poslušali v predvolilni vročici, če nas ne bo oblival hladen pot, in izbrani odlomki so prispevki k zgodovini blaznosti in skoraj etnološko gradivo za poučevanje postopnega drsenja na drugo stran, stran od območja racionalnosti. In takšne študije, ob tistih, ki se bodo ukvarjale s hujskaško naravo in zlorabo nedružabnih omrežij, bodo enkrat morale spregovoriti tudi o teh časih zrelosti in dopolnjevanja tiste regresije, ki nas iz združevalnih osemdesetih in od padca zidu vodijo nazaj v trideseta in v čase povojne gradnje zidov.

Vendar pisni pritiski, ki jih dokumentaristično predstavijo v uprizoritvi, niso edini; zaposleni se vsakodnevno soočajo z drobnimi nesporazumi in nagajanji: hišniku nočejo več dati materiala, ker da naročilnica ni podpisana, v dom prodirajo rumenjakerski mediji in sprašujejo, kako bodo kuhali zdaj in ali mora biti hrana *halal*, zaposleni so izpostavljeni doma, bližnji jih prepričujejo, da je njihov angažma za tujce nepotreben in morda nevaren za njihovo delovno mesto v prihodnje. Zato je njihovo pritrjevanje vse bolj medlo, vse manj prepričano. Dokler se namestitvi ne odpovedo, pritiski okolice so prehudi. Predstava se tako bolj kot s predsodki radikalnih ukvarja s postopnim opuščanjem prepričanja in uklonljivostjo mehke in občutljive sredine, z nezmožnostjo odločnosti v trenutkih, ko je treba

zdržati in se odločno odzvati na pritiske, s tisto pregovorno uklonljivo naturo našega človeka v primežu različnih zgodovinskih prelomov.

Divjak uprizarja na terenu s pogovori pridobljeno – in delno izmišljeno – predlogo kot dokumentaristično gledališče, v tem je predstava na sledi triptihu *Republika Slovenija*, ki je s pričevanjem operativca tajne službe o kovčkih gotovine od prodaje orožja, z uprizoritvijo sestanka vpletenih ministrov vlade pri predsedniku republike na podlagi magnetograma seje in rekonstrukcijo posega vojske v civilno sfero v primeru Depale vasi poskušal zavrtati v ozadje ‘matere vseh afer’, poosamosvojitvene trgovine z orožjem. Predstava 6 je minimalistična; sedeči zaposleni – odigrajo jih Katarina Stegnar, Gregor Zorc, Vito Weiss, Alja Kapun in Iztok Drabik Jug – potem izstopajo iz svojih vlog in se v zadnji vrsti, podkrepljeni z zvoki ulice in razkričanim, pravzaprav (prekomerno) karikiranim govorom, levijo v vloge raznih nasprotnikov naselitve. Divjaku je uspelo, da jih je individualiziral, na eni strani bolj artikuliran in zborni govor ravnateljice, na drugi neženirana in stvarna razmišljanja zaposlenih, ki v zvezi z namestitvijo vidijo predvsem praktične probleme; ta razmišljanja so podana z dobrodušnostjo in mestoma kot povzemanje tujih mišljenj, ki jim po začetnem začudenju nad reakcijami vse bolj pritrjujejo ali pa slednja vsaj mehčajo njihova prepričanja. Vse skupaj deluje precej statično, kljub dvema prizoriščema, vse do trenutka, ko fantje, ki so jim odrekli gostoljubnost in katerih portreti ves čas predstave počasi polzijo po horizontu, ne dobijo glasu: takrat berejo protestna pisma občinskih svetov in županov s simpatičnim akcentom, ne tako zelo drugačnim od govora tistih, ki so ta pisma pisali, in to je dramatični in ironični finale te nekoliko ekstenzivne, vendar preišljene in provokativne gledališke raziskave naših strahov pred tujim in drugačnim.