

Gledališki dnevnik



Matej Bogataj

Zamenjave, ponavljanja

Simona Semenič: *žbam!* Slovensko mladinsko gledališče, spodnja dvorana, režija Vito Taufer.

žbam! je igra, ki je nastala iz ostankov ene prvih uspešnih in prebojnih iger Simone Semenič *5 fantkov.com*. V igro Semenič je vpisano, da odrasle ženske igralke igrajo otroke, ki se igrajo otroške nasilne igre in preigravajo odnose doma, med starši, predvsem, če rečemo nogometno, med materjo in očetom, pri tem pa na podlagi otroških igrin in stripovske ikonografije slutimo precej potlačenega in neizrečenega, a vendar vseprisotnega nasilja. Igra Semenič naj bi bila tako vpogled v svet otroške mitologije, tudi tiste, ki jo dobimo in staknemo na vsakem koraku, tiste, ki nam jo servirajo mediji in proizvodnja mitov, ki nas skozi stripe, filme, slikanice in podobno učijo in vzgajajo v pravih zahodnih vrednotah, manihejstvu, zmagi dobrega nad zlom, vsesplošni družbeni mobilizaciji in militarizaciji. Toda ko so za tokratne režijske potrebe poskušali *5 fantkov.com* predelati v igro za odrasle igralce, jo torej prilagoditi in odmakniti od igralk deklet, se prenos vlog ni izšel brez preostanka. Zato je Semenič napisala *žbam!*, verzijo o ženskih igrah za moške igralce, pri čemer so, kakor beremo v gledališkem listu, potem s črtanjem Emila Filipčiča, dramaturga uprizoritve, in ob podpori članov igralske ekipe ter za njihove potrebe tudi marsikaj dopisali.

V *žbam!* gre za igro, v kateri pet žensk igra variacijo na češko pripovedko oziroma legendo iz 8. stoletja – takrat se recimo dogaja *Pod svobodnim*

soncem, Prešernov *Krst* pa malo pozneje – o ženskem upor, o nekakšnem protofeminističnem in emancipatoričnem upor žensk in zamenjavi vlog, ko so ženske namesto žlic in skled iz lipovine rezljale in izdelovale puščice in loke, se tako oborožene uprle moškimi in po nekaj uspešnih bitkah boj tudi izgubile, z veliko žrtvami, pravi legenda, ki je osnova za igro v igri. Zdi se, da gre za točko preloma in preobrata, za iskanje tistega prevrednotenja moči, ki verjetno razkriva, da patriarhat, ki je zdaj močno na udaru, ni (bil vedno) samoumeven, da je potekala proti njemu vsaj podzemna, htonska in prikrita struja, iz katere se je napajala mitologija o enakovrednosti žensk na vseh področjih, da je slednjo ta mitologija tudi podpirala ter ženski akciji in emancipaciji in zamenjavi družbenih vlog vlivala upanje, dajala pogum. Sploh pa je boj med moškimi in ženskami že tema *Lizistrate*, komedije o ženski nepogrešljivosti in zvijačnosti, tam se ženske proti svojim možem, ki pridejo iz vojne, borijo s spolno abstinenco in ima zadeva izrazito pacifistično noto, gre za antični poziv, naj se vojne vse končajo, ali pa boste moški nepotešeni in zblojeni preživljali preostanke lastnih bednih življenj.

žbam!, ki ga v angleščino prevajajo kot *bang!* – sem pogledal v nadnapise –, je tako igra o petih amaterskih igralkah, ki delajo eno od sodobnih priredb oziroma sklicevanj na “divci valka”, na zgodbo o upor žensk, in potem srednjeletne do zrele tete odigrajo nekatere prizore, na primer pogovore o energetskega mrku oziroma krizi zaradi vojne v Ukrajini, potem prizor posilstva z drogo za posilstvo, ki ga zagrešijo ugledneži, stebri družbe, pa prizor iz sanj, ko se ena od njih izpostavi, nakar druga recitira lastno poezijo, vmes pa je tudi oborožen boj z moškimi, prav amazonsko kostumirano in s kopji, pri čemer so upornice v svojih zahtevah različno radikalne, tudi različno krviželjne. *žbam!* je igra o amaterkah, igralskih šmirantkah (polne so izraznosti iz žajfnic), ki igrajo igro o dekliški vojni proti moškimi, pri čemer zdaj ženske igrajo moški, ki potem kot ženske igrajo lastne moške. Taufer je že preoblačil igralce, vsaj trije od teh iz predstave so že igrali ženske in dekliške vloge: Ivan Godnič je bil Elvira, Orgonova žena v *Tartifu* 2001 Andreja Rozmana Roze, Dario Varga je bil Marijana, njegova hči in Valerova zaročenka, in Uroš Maček njena mlajša sestra. Seveda nosi takšna zamenjava vlog komičen, včasih tudi emancipator in potujitveni naboj: moški kar naenkrat ne le kostumsko, tudi z zaradi visokih pet spremenjeno hojo, z glasom in dikcijo oponašajo tisto, kar se jim zdi tipično za žensko izražanje telesnosti, in tokrat se igra v igri v igri še zaostri, ko moški kot ženske igrajo svoje moške, torej moške, z vsemi tipičnimi in stereotipiziranimi gestami, temami govorjenja in sploh vsem, kar gre k moškemu svetu: vmes je tudi prizor, ko moški, opremljeni z maskami z nosovi

in očali v stilu bratov Marx, posilijo povabljeni na *afterparty* po tem, ko jo zadrogirajo, in takrat ugledamo brutalnost nekonsenzualnega odnosa skozi ta isti trojni filter, skozi trojno potujevanje; vse to deluje nekako komično, vendar je ravno posilstvo streznitveni moment; kljub smešnosti in stilizaciji početja je to nedopustno, surovo izživljanje pritlehnih strasti in dominacija nad nedolžno in naivno žrtvijo.

Dogajanje je postavljeno v spodnjo dvorano Mladinskega gledališča, glavni rekviziti na odru so stoli, ki jih potem sestavljajo v improviziran kavč, pa seveda torbice in igranje ob sprotnem komentiranju in razlaganju besedila, ki ga občasno berejo, in v vseh teh mnogostopenjskih gledaliških postopkih se igralci različno znajdejo: eni, recimo Sebastijan Starič, stavijo bolj na moško moč in okorno, tudi agresivno hojo v petah, manj na morebitno posnemanje ženstvenosti, drugi, recimo Ivo Godnič, z do konca prignano in široko gestiko nakazujejo samo delni prehod z ene ravni igre na drugo. Uroš Maček je pravzaprav najbolj feminilen, ne le s piskanjem na flavto (vsak od igralcev je v enem od prizorov opremljen tudi z inštrumentom), temveč tudi kot žrtev posilstva in s siceršnjim vsesplošnim navdušenjem nad njihovim, torej tudi lastnim celovitim in celostnim igralskim entuziazmom; seveda je eden od izgovorov za njihovo gledališko poustvarjanje tudi prerokovanje iz kart, ki ga opravlja ravno tista, v katero je zaseden. Najbolj natančna v preobrazbi sta Dario Varga, ki direktorjevo ženo odigra s precizno omejenimi in tako nekoliko bolj kontroliranimi in premišljenimi sredstvi, in Jure Drevenšek, ki je kot nekakšna dramaturginja in pojasnjevalec, da gre za gledališče v gledališču, in ki predstavlja za stopnjo manj naivno članico *ad hoc* gledališke skupine. Vse skupaj izzveni dvoumno in ves čas ruši horizont pričakovanja; iz komičnih pretiravanj in travestije kot dveh izpostavljenih orodij komedije potem prehajamo do grenkih spoznanj o družbeni moči, patriarhatu in zlorabi.

Taufer se teme loteva brezkompromisno, na način, ki ga pri njem poznamo že od različnih potujevanj in drugostopenjskosti iz komedij iz zgodnjega obdobja, torej od travestije in neskončnega niza – v gestiki, dikciji, kostumih – približevanj Drugemu in obupnih poskusov, da bi ga razumeli.

Vinko Möderndorfer: *Druga preteklost*. SLG Celje, režija Luka Marcen.

Druga preteklost je najprej obsežen Möderndorferjev roman, ki je izšel leta 2017 in ga v samem romanu pisatelj imenuje freska, pri čemer se sklicuje na murale Diega Riviere, ki je v mehiški prestolnici in sicer slikal

zgodovino predkolumbovskih ljudstev, pa tudi posledice kolonizacije in zatiranja, izpostavljaj zgodovinske osebnosti svojega časa in pozival k uporabi in ozaveščanju zgodovine zatiranih, zraven pa se sklicuje tudi na mozaike, ki krasijo parlament in nekatere protokolarne objekte in ki jih tisti, katerim prikazovanje narodnoosvobodilnega boja, posebej zmagovito in heroično, ni povšeči in bi ga raje demonizirali, pred tujimi gosti, četudi prihajajo iz zmagovitih držav z močno antinacistično tradicijo, zakrivajo. *Druga preteklost* obsega čas nekje od tridesetih let prejšnjega stoletja do tranzicije in vključuje vse glavne spremembe v ideologijah in vsakokratno stanje predstavnikov narodnih skupnosti; gre namreč za območje, ki ga naseljujejo nemški in slovenski veljaki, pa tudi reveži in obstranci. Roman govori o ljubezenski zgodbi in zakonu hčere lokalnega nemškega mogočnega in vplivnega iz ozadja, radoživega in naskočnega grofa in vdovca fon Einchheina, s sinom lokalnega župana in gostilničarja Novaka; usodi obeh narodnostnih skupnosti se tako verižita tudi na primeru izpostavljenih pripadnikov teh skupnosti; zadnji, tranzicijski del se odvija v prepletanju pripadnikov različnih ideologij, tistih, ki so jih vzgajali vojni zmagovalci, in tistih, ki so bili vzgajani v sovraštvu do njihovega početja in besednjaka.

Dogajanje je postavljeno v kraj, imenovan Dolina; iz te se potem nekateri osrednji literarni junaki, pravzaprav večina junakov, ki jih roman ohrani v fokusu, preseli v mesto, ki ga lahko ohlapno prepoznamo kot Celje; torej je dogajanje postavljeno v enega od okoliških zaselkov oziroma trgov, v katerem dominirajo nemški kapital in njegovi nosilci. Ti so že na začetku časovnega izseka v strahu pred starojugoslovansko agrarno reformo kraljevine, ki bo odvzela del njihovega premoženja in s tem pridobljene privilegije in moč, močan socialni dejavnik je Cerkev v obliki zapitega župnika, zraven so nekakšni predstavniki lokalne skupnosti, kakor jo predstavlja župan in hkrati lastnik centra socialnega življenja, gostilne. Razmerje moči je tako skoraj cankarjansko, vendar pa, podobno kot sicer v svoji prozi in dramatik, Möderndorfer svojo pripoved preplete in poživi z neposrednimi opisi spolnih praks; eros je pri njem bolj povezovalen, nekakšna podzemna in nehotna, strastna povezovalna sila, ki ruši in uravnava tisto, kar se dogaja vsem na oči. Pravzaprav na vseh ravneh, naj gre za istospolni par nemških oficirjev med okupacijo ali hitre kopulacije ob smrekah in kozolcih, ki se godijo med razrednimi antagonisti, sindikalistom in članom komunistične partije ter nemško gospodično, popiše obiske kupleraja v bližnjem mestu z vsemi lizaškimi akcijami ob žmohtnem naslajanju nad ob tem izločenimi produkti. Ob narodnostni razdeljenosti je tako, primerno socialni prozi in še bolj pesnjenju iz tridesetih, tudi razredni

antagonizem, izkoriščanje delavcev in prizadevanja vladajočih, da bi z dajanjem daril in s palico delavski revolt obšli ali ga zatrli. *Druga preteklost* v skladu z avtorjevo občutljivostjo in siceršnjim angažmajem spregovarja tudi o drastičnih socialnih razlikah, nemški veleposestnik tako ošlatava svojo slovensko deklo in straši njenega, morda tudi svojega nezakonskega sina, ko si ta sposodi knjigo, in fant gre seveda potem med komuniste in potem med partizane. Vmes je tudi linija lokalnih delavskih vodij, ki jih po odpustitvi zaradi sindikalističnega delovanja pot zanese v kovačnico razrednega boja, v šolanje o konspiraciji in delavski pravovernosti v Moskvo, medtem ko pri drugem, nemškem oziroma simpatizerskem delu prebivalcev Möderndorfer zasleduje postopno rast nacizma, vere v rasno in nacionalno večvrednost, pričakovanje osvoboditve s strani nepremagljive nemške armade kot nosilke duha narodnega prebujenja in razcveta zatiranega manjšinskega življa.

Sledi obdobje okupacije in kolaboracije na eni ter oboroženega boja, izdaje in žrtev na drugi strani, in ko pride do naključnega streljanja ob napadu na žago, ki naj bi v partizane zvabil nekatere omahujoče lesne delavce, ob tem ustrelijo ljubimca okupatorskega oficirja, čemur sledi streljanje talcev in izgnanstvo ob pasivni pomoči župana; tega in ženo potem ob osvoboditvi odpeljejo neznano kam, za njima izgine vsaka sled. Ob nesojenem napadu na provizorično bivališče nemške soldateske padejo vsi borci, razen tistega, ki ga ujamejo – sledi nekaj mučnih in verističnih prizorov mučenja in sadizma ob pomoči lokalnih kolaborantov, ki kot da so komaj čakali, da od mrcvarjenja kur preidejo na bolj odzivno, človeško meso.

Zadnji del je ljubezenska zgodba, ki govori o tem, kako se zaljubita in preživljata zakon v osemdesetih eden od posvojenih nemških otrok, ki ga je vzgojila mati narodnega heroja, in hči nekdanjih moskovskih revolucionarjev, tudi hči udbaša in vodje taborišča za sovražnike delavskega razreda. Čeprav se zdi, da je preteklost s svojimi driblarijami in nestrpnostmi minila, se pojavita njegova nemška brata in zahtevata, da se odreče svoji preteklosti, češ da je ponarejena; da kliče svojega tasta oče, čeprav je nedvomno kriv za izginotje njihovih staršev, se jima zdi nesprejemljivo in nepietetno do izginulih staršev, zahtevata, da prepozna zlaganost NOB-ja in socialistične ideologije, ki jo je že načela pluralizacija. Zgodba se zaključi spravljivo, s prav krščanskim seganjem v roke in odpuščanjem, ko vsi številni liki iz romana s hriba zrejo čez dolino (solz in nasilja) nekam naprej, v prazno, in se zdi, da so grozne stvari 20. stoletja vsaj začasno pozabljene. Ali vsaj ne več tako skeleče, da bi zahtevale obračun in maščevanje in sovražstvo. S tem prizorom se celjska uprizoritev začne, s sopojavljanjem

tasta in zeta in njegovih nemških bratov in njihovim seganjem v roke, in potem v retrospektivi pripelje do ponovitve tega istega prizora.

Vendar je v Möderndorferjevem romanu še ena plast, pisateljska in (meta)zgodovinska; na pobudo prijatelja, ki mu sugerira, da mora razgaliti svinjarije, ki so se dogajale med vojno in po njej, se pripovedovalec s strastjo zgodovinarja zakoplje v stare fotografije in arhivsko gradivo, in potem pisatelj premišljuje o razmerju do zgodovine oziroma o reviziji zgodovine, ki se dogaja pod takšnimi ali drugačnimi ideološkimi predpostavkami pravzaprav ves čas, neprestano, kakor se menjajo dopustne in včasih radikalne ideologije. Predvsem pa razmišlja o razmerju med literaturo, kakor jo iz svojega poznavanja človeške nravi izpisuje na podlagi nekakšne generične in z vseh vetrov napaberkovane zgodovinske resnice pisatelj, in zgodovino, ki ji ravno literatura daje narativno plat, jo širi s pripovedjo in literaturi lastnimi prijemi ter jo s tem osvobaja statistike, števil, datumov velikih dogodkov in preobratov. V gledališkem listu k uprizoritvi *Druge preteklosti* je zgodovinar in poznavalec razmer in dogajanja na Celjskem in širše dr. Tone Kregar primerjal Möderndorferjevo – in tisto sicer romanu zvesto dramatizacijo, ki sta jo priskrbeli režiser Luka Marcen in dramaturginja Tatjana Doma – literarno videnje dogodkov v Dolini s tistim, kar se je res zgodilo. Ugotavlja, da je pisateljevo videnje načeloma točno, da pa ni bilo tako drastičnih represalij nad talci s strani nemških okupatorjev, da je začetno dogajanje s svojo nacionalno bipolarnostjo in razdeljenostjo na nemštvo in slovenstvo morda bolj stvar prejšnje, avstro-ogrske države in da so Nemci načeloma doživeli manj drastično maščevanje osvoboditeljev, da so sicer številni izginili, vendar se jih je veliko tudi izselilo ali jih je bilo izgnanih po začasem presejanju v taboriščih osvoboditeljev.

Režija Luke Marcena uvede dogajanje v Dolini po sklepnem prizoru, ki se na koncu skoraj dobesedno ponovi in nadgradi, v slogu ljudske igre; najprej se predstavi igralska ekipa in povedo, koga igrajo, da bi nam bile bolj jasne njihove medsebojne povezave, in v Dolini so seveda povezani vsi, tako ali drugače. Dogajanje je postavljeno v gostilno, tam se odvija ljudska igra, ki požene dogajanje, tam prepevajo in se nalivajo, tam zganja svoje mračne rituale nemški veleposestnik s svojimi, tam se odvijajo zakulisni boji za oblast. Izhodišče za takšen režijski pristop je v romanu in dramatizaciji skicirana anahronistična ljudska igra, v kateri igralsko zasedeni socialni sloji v aktu karnevalizacije in sprevračanja vlog zamenjajo svoje siceršnje družbene vloge in se zgodi tudi usodno srečanje med županovim sinom in nemško gospodično, tokrat poudarjeno karikirano v stilu lutkovnega gledališča z veliko tepežkanja in suvanja v rit; naprej se prvi

del, do okupacije, odvija ob prikazu vsakdanjega življenja vasi ob nekako za čas tipični glasbeni spremljavi, petju in plesu, družabnih srečevanjih – skladatelj je Mitja Vrhovnik Smrekar, ki je kot glasbeno podlago uporabil nekatere prepoznavne, tudi že prej uporabljene in s tem učinkovite, včasih za koga s spominom na uprizoritve, ki so postavljene v to obdobje, tudi že malce zdrsane napeve.

Okupacijski del se začne v banji in nadaljuje z verističnim, s partizanskimi in nemškimi borbenimi pesmimi, s pravim jurišem, kopico mrtvih in nekaj od njih je odrsko metaforiziranih, kot polet v smrt in med padle soborce – nasploh so skupinska dinamika in množični prizori, pa tudi vzvišena noblesa nemške soldateske tisto, zaradi česar je drugi del najbolj odrsko učinkovit; nekateri prizori recimo spomnijo na uprizoritev Borovih *Raztrgancev* v režiji Sebastijana Horvata. Ker gostilniško fasado gledamo z druge strani – scenografka uprizoritve je Sara Slivnik –, je dogajanje, vojni primerno, eksterier, ki potem zlahka prehaja v stilizirane notranjosti, od zasežene meščanske vile do gestapovske mučilnice. Scenografija priskrbi gladke prehode, enkrat je to napadena žaga, drugič preddverje gostilne, ki smo jo prej gledali od znotraj. Tretji del je postavljen v tipično bleščavo in pisano, tudi kostumografsko – prispevek Ane Janc – ustrezno stanovanje iz sedemdesetih, iz časa gradnje blokovskih naselij in postopne rasti standarda, stanovanje pa je dovolj abstraktno, da je lahko tudi javni prostor, recimo tak, na katerem slavnostno postavljajo spominske plošče.

V Marcenovi uprizoritvi nekaj več kot ducat igralcev preigra kakšne tri ducate vlog, kar prinese pomenljive dodane pomene; Branko Završan je tako v predvojnem času oholi in samovšečni graščak, odigra ga z vso suverenostjo in brezprizivnostjo, ki gre zraven, v drugem delu pa razčustvovani in malce tudi naliti in temu primerno uporni ljubimec nemškega okupacijskega poveljnika. Tudi Andrej Murenc ustvari dve vzporedni in pomenljivo prezrcaljeni miniaturi, najprej kot okupatorjev pomočnik, ki lahko v vojnem času polno izživi svoj prej na kurah zapravljeni sadistični talent, in potem kot rahlo zapiti in melanholični mitraljezec, ki se v tranzicijskih časih in v postanem miru ne znajde najbolje. Tudi predvojnega komunista, ki dejansko nekaj ima s hčerjo nemškega veleposestnika – subtilna vloga Lucije Harum –, ki rodi presenetljivo kmalu po poroki, in nestrpnega in revanšističnega nemškega brata odigra isti igralec, Jakob Šfiligoj, da potem ob njegovi igri, ki ji ne manjka ostrine in mestoma vznesenosti, prepoznamo isti vzorec, isto nestrpnost, isto ihtavost na obeh straneh, likvidatorski in tisti, ki si prizadeva – za politično, ne le človeško – rehabilitacijo žrtev, čeprav so seveda tudi te v svojih ravnanjih

sporne in času primerno dezorientirane. Urban Kuntarič izstopa v vlogi novega župana, sina starega, opazujemo postopno usihanje njegove volje ob vse glasnejši in na svoje nemštvo vse bolj ponosni ženi; s tem postaja pravzaprav alegorija mevž, ki so tiho in morda sprva po naključju in nehoti drsele v kolaboracijo. Veleposestnikovega sina in mučenega partizana, pa tudi nemškega posinovljenca partizanske matere – ki jo s postopno samozavestjo dninarskega sloja, pozneje pa z napredujočo demenco zastavi Barbara Medvešček – odigra Žan Brelih Hatunić, oboje z nekakšnim idealizmom in oblito s pristno naivnostjo in vero v ljudi in pravičnost. Na drugi strani sta opazna odločnost in vzvišena ideološka drža Luke Bokšana v vlogi nemškega oficirja oziroma še prej prinašalca luči nacistične glorijske in veleposestnikovega sina, ki potem pade nekje v vzhodnih prostranstvih. Ravno z veriženjem in prezrcaljenjem vlog dobi uprizoritev poseben odtenek, zdi se nam, da gledamo ene in iste like – obraze, pojave – skozi čas v njihovem spreminjanju glede na vsakokratno zgodovinsko situacijo, da so eni vedno žrtve, drugi voditelji in tretji zaslepljenci, ne glede na stran in ne glede na zmagovalce. Pogled v sklepnem prizoru, ko si stojijo ob strani nekdanji nasprotniki in so zdaj skoraj pomirjeni, njihov pogled nekam čez Dolino je nekako zamegljen, s tem pa so nekoliko nejasna tudi vprašanja pomiritve in sprave, je seveda dodaten komentar k Möderndorferjevemu monumentalnemu romanesknemu delu, ki si tudi v gledališču nanudi čas in se uvrstava v aporije preteklosti, morda tudi prihodnosti.