

Matej Bogataj

Človečnost vs bestialno



Slavko Grum: *Dogodek v mestu Gogi*. Režija Igor Pison, SSG Trst, februar 2016.

Grumov *Dogodek v mestu Gogi* velja za eno prvih modernih in dovršenih dramskih besedil. Po učinkovanju in rani, ki jo je zadal narodovemu telesu oziroma njegovi polikani samopodobi, je verjetno nekje ob Cankarjevih *Hlapcih* in Smoletovem *Krstu pri Savici*; to so besedila, ki govorijo o našem narodnem značaju, kakor koli že je ta neulovljiv in nagnjen k spremembam, govorijo ne glede na to, da se vsakokratne realizacije arhetipa menjajo po intenzivnosti in razlikujejo v odtenkih; vendar jih prepoznamo.

Goga, čudovito mesto!, je vzklik vmes, seveda mišljen kar najbolj ironično in sarkastično, saj: nekaj trohnočno zaprašena jo preveva, Gogo, ne samo mrtveci, ki hodijo naokoli, ker se ne zavedajo, kot se ne Naddavkar, da jim to ne pritiče in ne priliči. Na podstrešjih so sprhneli obešenci, nekje zraven dve opravljevki budno pazita na tretjo, da ne bi s samoodtegotovanjem hrane pobegnila čez, tu mora biti, zraven in prisotna in delati pokoro, živa, najprej zaradi prešuštva v daljnih letih, potem ker je izpostavila sad tega prešuštnega dejanja, da mu je teklo iz hrbta, novorojencu. Vsi čakajo dogodek, in ko že mislimo, da se je končno nekaj zgodilo, da so potolkli Marijo, ki ima francoza (sifilis), se izkaže, da se ga je samo malo nalokala. In ko Hana, glavna, pride iz tujine domov in trepet pred komijem Prelihom, ki

jo je zlorabljal, in slišimo kakšno prav moderno o razmerju med žrtvijo in plenilcem in o 'frigiditeti', je bolj predmet opravljanja kot aktivna osebnost. Ko stori dejanje, potolče Preliha med njegovim zahtevanjem po 'še', in naroči hofirantu, naj ga odnese v preprogi, se izkaže, da ga je premalo. No, nezadostno, izgubil je spomin in vsi mislijo, da od pitja, akutno, torej bo vse kot prej; nobene rešitve, *status quo*, iste tesnobe in strahovi. Še požar, zaradi katerega so pognali svoj aparat gasilci, se izkaže za neuspešnega, nekaj desk je zagorelo, pa se niso prav (raz)vnele.

Grum je svoja opazovanja iz blaznice, kjer je stažiral, prenesel v dramo, hkrati pa v didaskalijah zahteval izrazito moderno sceno, ki že predpostavlja – mislim, da je nekaj podobnega naredil v neki Glejevi predstavi Ljubiša Ristić, da se ga malo spomnimo, če so ga že vsi pozabili, predvsem pa je za takšno prizorišče napisana Jovanovićeve igra *Zid, jezero* – simultanost dogajanja. Tiste večinoma nevidne akcije, ki se dogajajo za stenami, pa naj gre za možaka, ki ima močno fiksacijo na lutko iz kavčuka, za učenje grbavega Teobalda, ki hoče postati igralec in neumorno recitira in glumata, vse to bi se moralo dogajati vsem na očeh. Kot je nekako simptomatično, da sta glavni predstavnici ljudstva opravlјivki, še več, pravi žlehtnobi, ki jima nič ne uide. Onidve bdita nad dogajanjem, Grum mislim, da zapiše nekaj v stilu, da sta portirja, ki preprečujeta, da bi ljudje pobegnili; to ni dom, ki ga čuvamo od znotraj, z žico in zapiranjem oken in vrat, to je kaznilnica, kazenski oddelek, že kar pekel sam in ne samo prečiščevalnica, purgatorij. Vmes je sicer tudi nekaj boemskega popivanja, ena vloga pripade umetniku, ki ni brez referenc iz sveta, vendar njegovo razgrajanje med dvema oštarijama ostane brez posledic, razen poprha dekadentnega in modernega, ki ga prinese njegovo po nekaj brizgancih izbrizgano o pasatistih in zavzemanje za nekaj tako splošnega, kot je 'moderna umetnost'. Opravljivost, gasilske eskapade in estrada, recimo ženitni rituali in družabna srečanja, so glavni kulturni dogodek v tem mestu in tudi najbolj žlahtna tema pogovorov.

Na prvi pogled torej ni veliko izhodišč, ki bi potrjevale uvodne dele tržaške *Goge* v Pisonovi režiji: oba igralca, Daniel Dan Malalan in Patrizia Jurinčič, sta pred zaveso, napol privatno se čohata po starih krznenih plaščih in še bolj po lasiščih, prekladata stari lasulji in komunicirata s publiko, kadar in kolikor se le da. Potem ob spremljavi klavirja zapojeta in vidimo, da sta to Afra in Tarbula, ki se z buffonerijo, v maniri operne porodije, lotevata starih klasičnih komadov. Da se v Gogi vse sfiži in postane predmet posmeha, pred čimer ne more pobegniti niti Grumova *Goga*, in takrat vidimo, da s svojimi intervencijami pravzaprav ustvarjata skupnost.

Seveda s tem, da jo opravljata in se ji posmehujeta. Njune replike letijo na publiko, ki tako postane reprezentant tamkajšnjih prebivalcev, in onidve reprezentant neke umetnosti, ki je 'kot da', neke nove markirane umetnosti, kjer je vse tako kot drugje, samo bolj žlehtno in spakljivo.

Potem Hanin prihod, ko se z ulice odpre mesto; namesto na ulico nag-njenih hiš, ki jih predpostavlja didaskalija in česar zadnje uprizoritve ne upoštevajo več, mislim zadnjih trideset let, vidimo kongenialno rešitev scenografke Petre Veber: posamezna prizorišča, pianino pred zaveso in klavir nekje v ozadju, so markirana s tlorisom, z na tla položenimi preprogami (upam, da so pobrali kar tiste avnojske, ki krasijo stene balkona, že od nekdaj). Na kakšni je lutka, v primerno pripravljene in nastavljene drži, na kakšni član godalnega tria s svojim instrumentom, na sredi pa kletka, pravzaprav premične stopnice za nastavitev luči na vlakih nad odrom, in ta kletka je obenem Hanina soba, v katero potem pride Prelih in je Hana čisto v paniki, čeprav se nam, ki ga ne poznamo, ne zdi tako strašen, vse do konca. Pa saj vemo, kako je s prvimi; kontrast, ki ga je zasedbeno postavil Mile Korun v goriški uprizoritvi, ko je konfrontiral Ano Facchini in Iva Barišiča, je glede tega zelo poveden: moč ni v korpulenci in fizičnem obvladovanju, temveč v vnaprej defenzivni drži in negotovosti ustrahovanega. In krepki se bojimo šibkih enako kot obratno.

Ta simultanost in odprtost prizorišč potem omogočata, da se na različnih markiranih prizoriščih dogajajo nekatera izbrana poglavja iz *Goge*; predvsem dueli. Ob Afri in Tarbuli recimo tudi prizor med Teobaldom in gospo Prestopil, ki pa zdaj dobi bolj poteze hišne, torej pomočnice in kuharice, kot mentorice. Pison je ob dramaturški asistenci Katarine Košir in Ane Obreza *Gogo* uprizoril tako, kot jo je mogoče z dvema igralcema. Ob tem je zgostil tudi nekatere like okoli posameznih akterjev: Teobaldova mentorica in slušateljica njegovih deklamatorskih umotvorov je tako za stopnjo bolj preprosta, zato tudi verjamemo, da je v zadregi, kadar je treba ločiti med umetno in pravo grbo, ki da jo je videla enkrat v gledališču. Ker pa se v *Gogi* omenja tržaško predstavo z grbavcem, si Malalan svoje tržaške igralske predhodnike malo nanudi in nadaljuje uganjevanje italijanskih imen igralca z nekaj konkretnimi tržaškimi slovenskimi igralci, ki jih privleče iz spomina obrekovalnice.

Režiserju Pisonu in ekipi je predvsem scenografsko in s premišljeno redukcijo dramskih oseb, ki jih je razširil z godalnim triom, pa skozi oči dveh, ki z nekaj stilizacijami preigrata vse temeljne prizore, uspelo preinterpretirati *Gogo*. Mestu uprizarjanja primerno, saj ni do enake mere podloženo z izkušnjo ekspresionizma, ki je morda bolj značilna za nemški prostor in

notranjost, so Grumovo besedilo pomediterali; več ironije in karikature, navezava na parodične glasbene žanre, nekoliko več spakljivosti, ki spada k premiku v bolj vesele vode. Predvsem pa je uprizoritev uspela pričarati osnovni problem in skicirati zablokirano skupnost skozi pogled od zunaj; namesto da se matra vsak sam, se za vtis o občestvu toliko bolj potrudita Afra in Tarbula, ki ju Daniel Dan Malalan in Patrizia Jurinčič odigrata z vso ofucanostjo in zaprašenoostjo, pa tudi v nekakšnem medprostoru med privatnostjo in igralsvom. Ostale vloge sta opremila z nekaj potezami, ki ob hitrih travestijah omogočajo stilizacijo, Patrizia Jurinčič je seveda pretresljiva Hana, zbegana in nemočna, Malalan zablesti kot pesnik in Hanin hofirant, ki je zdaj raper, pa zato nič manj neroden in hrepenevsko zablokiran. Kot Prelih je bolj kot realna grožnja spomin na tisti prvič; zato tudi poteze iz ekspresionistične klasike, kakor jo poznamo recimo iz filmov iz časa nastanka igre. Predvsem pa je uprizoritvi uspelo, da je napolnila veliki oder tržaškega gledališča in da je Gruma adaptirala na mediteranski, bolj živahen temperament, ne da bi pri tem klasičnemu delu kar koli odvzela. Pametno, zabavno in premišljeno.

Eugene Ionesco: *Nosorogi*. Režija Robert Wilson. Gostovanje Narodnega gledališča Martina Sorescuja iz Krajove, Romunija, v Cankarjevem domu, 21. marec 2015.

Se peljeta dva, med ostalimi molčečimi in krmežljivimi, zjutraj z avtobusom. Držita vsak svoje plastično zankasto držalo, gledata naokoli, v roki dežnik, na glavi melona, v roki aktovka s tistim, kar sta po službi naredila doma, zunaj pršec, v avtobusu bolj ali manj tišina. Pa reče po dolgem molku, po par postajah prvi, dobro jutro, John, pa reče John čez kar lep čas nazaj, dobro jutro. Se guncata naprej, malo umikata vstopajočim in izstopajočim, preprimeta dežnik, pa reče prvi nekaj o aktualnem vremenu. Mu čez par postaj reče John nekaj o napovedih za naprej. Se vozita, pa čez dolgo časa spet reče prvi, očitno čisto zakurjen za občevanje: »Včeraj sem slišal en res dober vic.« John, zadržano, malo počaka, dvigne obrv in vpraša: »Ja?«. »Ja«, reče prvi po dolgem, dolgem premolku. »Danes, recimo, pa nobenega.«

Ne vem, zakaj, ampak to je tisti vic, ki je zame najbolj analogen Ionescu. Pričakujemo nekaj, vse je nastavljeno, da postane smešno in komično, recimo nosorog na romunskem podeželju, ki steče skozi vas in se lokalnim pijančkom zdi kot privid, vendar se potem pričakovanje in zastavek

iztečeta v prazno. Besedičenja, izpraznjena, ki bi lahko ravno z repetitivnostjo praznine postala zabavna, preskočijo. Šolski sistem in nekoristna znanja, majevtika v stilu (pedagoškega in še katerega) erosa v *Instrukciji*, stereotipizirana angleškost v *Učni uri* ali pa transformacija ljudi v nekaj okornega, fosilnega, tudi skrivnostnega v *Nosorogih*, ki pa se ne razreši, temveč ostaja zagonetno neizgovorljiva in skrivnostna. Sugestivna, vendar ne rešljiva. Opozarjajoča, vendar ne žugajoča. Na meji mračnega obupa in oksimorona, malo svarilna, a vendar tudi hermetična. Malo tako kot srečanje šivalnega stroja in dežnika na obdukcijski mizi, malo skrivnostna kot dežujoči dežniki na Magrittovi sliki in malo kot oblački, kot modrikav horizont, za katerega se nam itak zdi, da ga je iz Magritta – in včasih, malo tudi iz de Chirica – na odre prenesel Robert Wilson. Hočem reči, dve radikalni formi, dva radikalna načina odvzemanja smisla, kot je pred predstavo rekel prijatelj režiser, ki samo čakata, da bosta trčila drug ob drugega. Da se bosta mimo-šla.

Nosorogi so eno bolj angažiranih Ionescovih besedil; v vasi se namreč po uvodnem prikazovanju nosoroga prebivalci, razen Berengerja, spreminjajo v te živali. Njihova postopna transformacija, nam pravi literarna zgodovina, naj bi pokazala postopno spreminjanje družbe, ki iz absurdističnega *small talka* postaja vse bolj uniformirana, fašistična, vse bolj ne samo enorožna, temveč tudi *rhinoumna* in *rhinoglasna*.

In kaj na to pravi Wilson, ki ga – ne samo kot avtista – boli za vse to, Romunijo in Evropo in dvig in padec govora o domoljubju in želji po poenotenju in izločitvi izdajalcev in kar je teh fraz, ki so običajnemu politikantskemu Evropejcu vsakdanji kruh in mleko? Pravi, da je treba nesporezno vzdrževati in poglobljati, če prav razumem. In da je gledališče stvar gledanja in ne razumevanja, za kaj takšnega naj se človek naroči na nekaj časopisov in primerja komentatorje.

Namreč; iz glav, ki gledajo, z masko že močno deformirane, iz prostora za orkester, nekaj žlobudrajo, se občasno zasliši grozljiv (paritveni? teritorialni?) nosorogov ruk. Nekaj onkraj človeškega. Potem se nam ansambel iz romunske Krajove predstavi v vodvilskih solih; s povečanimi trebuh, tisti, ki jih že itak imajo, s povečanimi nosovi, če imajo že povečane, z groteskno masko, s senčenjem iz časov nemega filma, kakšnega Murnauja in *Nosferatuja* (evo, spet Romunija in Vlad Tepeš vsaj kot asociacija, če ne kot vzor, celo Wilsonu) in takoj se spomnimo podobe reškega *Revizorja*, ki ga je pred davnimi leti režiral Vito Taufer. Hočem reči, domači te za kaj takega ubijejo, gostujoči zvezdi pa so pripravljeni malo pogledati skozi prste za obet svetovne slave in gostovanja. Glasba, ki je neke med risankami

in burlesko. Predvsem pa namesto Ionescovih blebetačev en tak angel iz Handkejevega in Wendersovega *Neba nad Berlinom*, pripovedovalec, ki žebra dialoge, jih repetitivno uvihne vase in iz njih dela repetitivne zanke, samonamembne, formalizirane, izpraznjene vsebine, predvsem pa strašljivosti. Ali pa vsaj osvobodjene tistega refleksa z obrobo Evrope, pa naj mu rečemo Vzhodna ali Srednja, ki se sproži ob vsakokratni uniformnosti; se zdi, da prekoluzniki nimajo kufkovskih problemov z izgubo individualnosti, oni imajo te za izvoz in jo tudi lepo tržijo.

Nosorogi so formalno perfektna predstava. Predvsem v vizualnem delu, arhitektura prizorišča, luč, hitre menjave ob vsakokratnem povečevanju nosorožne groznje, drdrajoči Berengerjev, pripovedovalčev glas, nadrealistične podobe z mačkom, ki za rep visi z gospodinjinine roke, pa v počasnem posnetku padajoča debla – romunskega močvirja, v katerem naj bi se kljub opozorilom o suši zaredil nosorog – že tako ali tako poškodovanih in v rasti onemogočenih smrek, pa kupi papirja, na katere odmetava pripovedovalec ravno prebrano, pa matrica, rešetka iz samega besedila, ki teče enkrat po horizontu ... (podobno temu prizoru se je Alen Ožbolt pred leti lotil scenografije *Učne ure* v režiji Matjaža Zupančiča; z napisanim celotnim besedilom ob stenah gledališke »škastle«).

Z vsakim naslednjim korakom nas Wilson prepričuje, da so črke in smisel, kaj šele angažma ali obžalovanje, en sam nepotreben balast. Skoraj kot madež na telesu gledališča, ki si ga to ne more čisto ozdraviti; verbalna urtikarija, ekcem, eksces, mogoče kvečjemu sprožilo. Po predstavi smo v krogu razpravljali o Wilsonu in se bolj strinjali, da so tisti, ki so prišli gledat Ionesca, dobili pač še eno varianto Wilsona. Ugotovili, da se ponavlja, vendar: zakaj ne bi ponavljal sebe, če ga že tisoči po vsem svetu? On ima do česa takega bistveno več pravice. In jo tudi polno uveljavlja.

Kar vzgojno, za vse, ki verjamemo v besedo, vsaj kot v okostje vizualnega gledališkega mesa.

Ivan Cankar: *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Režija Janusz Kica. SNG Drama Maribor, po gostovanju v MGL, marec 2016.

Tehtal sem, ali naj o predstavi sploh pišem, glede na to, da sva se malo časovno zgrešila, za *da* je prevladalo dejstvo, da je uprizoritev izredno natančno prebrala in podčrtala tisto, kar je Cankar napisal o našem času, Kica pa je za režijo te predstave in Kafkovega *Gradu*, ki je z *Ameriko* in *Procesom* zadnji del trilogije, prejel nagrado Prešernovega sklada. Samo prizorišče

nakazuje na mešanico straniščne umivalnice, z ogledali na horizontu, ob straneh pa so kabine, vendar malo tudi potegnejo na spovednice. Kot bi se Šentflorjanci veliko spovedovali, in mi že vnaprej vemo, da se imajo česa. Premišljena scenografija je delo Marka Japlja.

Kica je ob dramaturški asistenci Vilija Ravnjaka *Pohujšanje* očistil, predvsem je to najbolj pregledna in najbolj razumljiva uprizoritev, ki sem jo videl, Petrova obljuba paradiža Jacinti, vstop na oder Šentflorjancev, izsiljevanje, ustanovitev družbe sedmerih čednosti, poroka v gradu, prijetje pravega Petra, malega lopova, ki ukrade kračo, kot izvemo, pa se znesejo nad njim tisti, ki so za zamolčanje svojih grehov pripravljeni postrgati zadnji belič – vse je tu, pregledno in čisto. Predvsem pa je pomenljivih nekaj interpretacijskih poudarkov; Peter, samoimenovani umetnik in izsiljevalec, je rasputinovska figura, v črnem, z brado, vizualno morda celo malo potegne na vahabita, in hitro razumemo, da z njim ni šale; Benjamin Krnetić mu da nekaj prihuljenosti, tudi pristne očaranosti nad bogastvom, pa zvijačnost, ki se kaže v poudarjeni drugostopenjskosti, vidimo, kdaj malo manj igra pred Jacinto in kdaj malo bolj pred Šentflorjanci, takrat napne ves register, prikupiti se jim poskuša in jih obenem zastrašiti. Peter je skoraj groteskna pojava, nekako čudno zmaknjen v gibanju, kar mu daje nekaj tartuffovske prihuljenosti, sladak in grozeč, po potrebi, predvsem pa pridejo polno do izraza njegovi stavki o tem, da je kradel in ropal že marsikje po svetu, vendar ni nikoli gospodaril; šele pri Šentflorjancih, ki nastavljajo vsa lica, predvsem zadnje, vsemu tujemu, pa naj gre za Konkordata, mu to uspe, saj so hrbti biča željni in vajeni, lica pa veselo ožarjena od klofutanja. Seveda je nasproti takšnemu diaboličnemu Petru vsaka alternativa nemočna; pa naj gre za zlodeja, kakor ga zastavi Aleš Valič, ki je zbegana in dvomov polna figura, nekakšen svetel civil med mračnimi in mrakobnimi Šentflorjanci, vaje drugačnega okolja in čisto skrušen pred zaplankanostjo, ali pa za pravega Petra, popotnika, ki ga Viktor Meglič odigra kot negotovo, predvsem pa – kako vizionarsko – kruha lačno in vina žejno kreaturo, ki s svojim splašenim in benignim, ponižnim ravnanjem kar kliče po kaznovanju, se kar sam postavlja v vlogo žrtvenega kozlička. Če je že upravičen do česa, potem preprosto ni dovolj blefer; pač vloga umetnika danes, ko s svojimi triki ne seže politikom in bančnikom in njihovi večini sprenevedanja in transformacije niti do kolen; oni so podle trike prignali do čisto drugačne stopnje perfekcije.

Srhljiv pa je seveda tudi tisti del, v katerem Župan, nekoliko pa tudi nadučitelj Šviligoj, iz bednega stanja doline Šentflorjanske potegneta mobilizacijska gesla; v času, ko je predstava nastala, ta seveda še niso dobila

takšne realizacije v realpolitiki, kot so jo v zadnjih mesecih. Pozivi k strnitvi vrst pred vsakršnimi grehi, pozivi k mobilizaciji v bran kreposti, s katerimi so navzven na debelo namazani Dolinci, hkrati pa ga ni, ki ne bi bil pripravljen plačati, da se grehi iz preteklosti ne bi razkrili – v tem je Kica uspel prehiteti realnost. Kako strašljivo izpadejo pozivi Petra Boštjančiča in Jurija Drevenška kot župana in nadučitelja k čuvanju teh naših čednosti, teh kreposti, s katerimi naj bi bila namazana Dolina, k povezovanju posameznih puščic v butaro, ki bo nezlomljiva, in kako veliko primerov se je od premiere nabralo v praksi, kakor to prakso lahko spremljamo prek javnih občil.

Kica je prispeval še en antologijski prizor; poroka, na kateri naj bi Jacinta odplesala svoj zapeljivi ples, je kodirana kot pogreb. Pripeljejo jo v steklenem sarkofagu in ona je kot v kakšnem *peep showu* za stekleno steno na voljo Šentflorjancem, njihovim nizkim in zablokiranim strastem, pa tudi soprogam, ki si jo ogledujejo; Jacinta je izrazito moderni, vseprisotni in hkrati neulovljivi objekt poželenja. Če je šlo prej, pri poljubljanju noge, ali pa pri famoznem plesu, ki malo spominja na Salominega za glavo Janeza Krstnika, za mešanico fetišizma in dominacije, za čudno in sprevrženo adoracijo, kakršne so sposobne samo zavrte in nesproščene šentflorjanske kreature, je zdaj v domino in črno stevardeso oblečena Jacinta – kostumografija je prispevek Doris Kristić – nekakšen indikator zavrte šentflorjanske seksualnosti. Nika Rozman jo opremi s skrivnostno željo po moči, očitno tudi sama presenečena nad tem, kako trik uspešno deluje; vajena vsega, pa vendar ne tako polne predaje in javnega uhajanja pohote.

Zdi se, da je Kica s preišljeno redukcijo in zgotitvijo besedila dosegel, da besedilo ne govori več o nečem stisnjenem v Dolino, geografsko zamejenem in avtohtonem; ne, žal je danes en cel pas Evrope, predvsem tisti, ki v Evropo, kolikor je to tvorba, ki je utemeljena na protinacističnem uporuh in zmagi, sploh ne sodi, postal dolina Šentflorjanska. Govor pokvarjencev o čednostih, zahteve po sojenjih, na katerih se potem izkaže, da so krivci ravno tisti, ki so vzklikali 'držite lopove', in se potem mobilizirajo na zborovanjih, kjer pridigajo o ogroženih čednostih, to je nadaljevanje te hinavščine, teh govorov o krepostih in kesanju, s katerimi držijo nadšentflorjanci v šahu podšentflorjance. In hrbet teh je biča vajen. In željan.

In če jim je čaščenja prevarantov dovolj, nabijejo umetnika. Poznamo.