

18. september 2003

**Mestno gledališče ljubljansko**

Matjaž Kmecl: *Zgodnja leta slovenske državnosti*  
(Večer v čitalnici)

Letos, 26. novembra, bo minilo petdeset let, kar je bil v Mestnem gledališču ljubljanskem uprizorjen *Večer v čitalnici*. Predstava je postala prava uspešnica in je doživela za tiste čase zavidljivo število ponovitev – skupaj z obnovitvijo osem sezon pozneje kar 132! Takratna odrska obuditev dobe slovenskega čitalništva je nastala, kot lahko beremo, pravzaprav naključno: ko se je takratni dramaturg Dušan Moravec ukvarjal z literaturo tiste dobe, je pri tem naletel na dramolete slovenskega rodoljuba Miroslava Vilharja. Na njegovo pobudo je potem režiser Mirko Mahnič sestavil nekakšno repliko čitalniških večerov: tri Vilharjeve domoljubne enodejanke je povezal z drobci govorov, besedil in pesmi izpod peresa Bleiweisa, Koseskega, Jenka in drugih "čitalniških" avtorjev. Mahnič je veliko pozornosti posvetil zlasti gledališki podobi in je skušal verno rekonstruirati tudi čitalniški slog igranja. Rezultat je bil, sto let pozneje, seveda temu primerno pristržno komičen. A ta ljubeznivi čitalniški večer je na začetku petdesetih let pri občinstvu vseeno zbuja tudi drugačne reakcije: tako lahko npr. beremo, da je ob gostovanju v Trstu ovacije doživel Bleiweisov govor, kjer se zavzema za enakost narodov ter slovenščino "v šoli in v kanceliji". Kot lahko sklepamo, takratna uprizoritev sicer ni imela kakih vidnejših satiričnih ambicij. Šlo je za zgodovinskogledališki eksperiment, ki pa je seveda vsakemu občinstvu ponujal druge asociacije.

Direktor Mestnega gledališča ljubljanskega Boris Kobal je petdeset let pozneje prišel na idejo, da bi čitalniški večer spet oživili, in je to nalogo zaupal Matjažu Kmeclu, literarnemu specialistu za to dobo slovenske zgodovine. V gledališkem listu Kmecl svoj izdelek opiše takole: "Nekakšen pamfletni feljton

za gledališče – nikar ne glejmo v njem zgodovine ali celo njene rekonstrukcije: v njem je zbranih pač kup neumnosti in starih vicev, ki nas krasijo ne glede na pretakanja časa”. Ter na koncu povzame: “nisem pretirano ponosen na to, ampak kaj hočem”.

In prav ima. Kakega drugega očitnega – na primer vsebinskega – razloga, da bi oživljali čitalniški večer, kot je praznovanje njegove okrogle obletnice, ni najti. In ker tega ni, je tudi Kmeclov izdelek temu primeren. Za razliko od Mahniča, ki je kot okvir Vilharjevim enodejankam naredil izbor tujih tekstov, je Kmecl željo po vnovični oživitvi čitalniške dramatike izkoristil kot izgovor za to, da je v ta namen napisal izvorno besedilo, ki ga lahko obravnavamo kot samostojno dramo (zato pa je, najbrž iz čisto praktičnih razlogov dolžine, en Vilharjev dramolet moral izpasti). V njej je hotel napraviti satirični prerez skozi vse dosedanje poskuse konstituiranja slovenske državnosti, obogaten z zadnjo dvanajstletno izkušnjo; kot zapiše v gledališkem listu besedilu ob rob, se je hotel spraviti predvsem nad “rodoljubarsko pompardonstvo, na leporečno in pravičniško “pokončništvo”. Nad tiste torej, ki po ustanovitvi slovenske države pod krinko lažnega in lepozvenečega domoljubja prikrivajo lastne interese. Pa si poglejmo, kako mu je to uspelo.

Kmeclov čitalniški večer je v izhodišču zaznamovan z aretacijo “prvega rodoljuba” Miroslava Vilharja. Ob njej je navzoča množica rodoljubov, od katerih jih ima le nekaj vidnejše vloge, preostali pa služijo bolj ali manj kot okrasni dodatek čitalniškega občinstva.

V ospredju sta Cigoj in Rajhman, replika naglušnih in nergaških starčkov iz Muppet Showa, ki sta pravzaprav gonilna sila vsega dogajanja. Vilharjeva aretacija se jima zazdi idealna priložnost, da bi na njegovem “mučeništvu” zgradili slovensko državo. V ta namen osnujeta “Odbor pragmatičnih rodoljubov za ustanovitev slovenske države” ter začneta postavljati državne temelje. S še dvema rodoljuboma (ki pač naključno prideta prva mimo), Šparbirtom in Smoletom, potem ugotavljata, kaj vse bo treba postoriti, katere državotvorne elemente je treba definirati: od bank, prek policije, pa do himne, šolstva, kraljev in celotne zgodovine navzgor in navzdol.

To čitalniško formiranje slovenske države predstavlja osrednji prizor Kmeclovega teksta. V njem se žal razkrije, da se je avtorjeva (sicer čisto legitimna) namera izrodila v precej banalno in poceni, neselektivno in nefokusirano namigovanje na današnji čas. Avtor udriha kar podolgem in počez po vsem, in to, kot je sam priznal, “s kupom neumnosti in starimi vici”. Ta prizor naj bi bil namreč satirični prikaz tega, kako se iz nič zgradi državo: tako, da senilna in pohotna starca skupaj z nenačelnima povzpetnikoma skup zmečeta vse narodne simbole, da si na koncu med sabo razdelijo resorje in da poskrbijo še za obvezno žensko kvoto. Na koncu pozove Rajhman še k provokaciji špicljev, da bi večer dejansko prerasel v “narodno manifestacijo najvišje stopnje”.

Toda ko se špiclji res pojavijo in bi bil čas za dejanja, se izkaže, da so bile vse pompozne besede prazne, saj rodoljubi stisnejo rep med noge in naenkrat

“mrknejo”. Na koncu pride še dodaten šok: Vilhar je izpuščen, s tem pa so domoljubi izgubili mučenika, ki jim je služil kot povod za ustanovitev slovenske države. Ko se Vilhar tudi osebno pojavi kot nekakšen jezni *deus ex machina*, njegove trezne besede učinkujejo kot mrzel tuš: “Kakšna neki bo slovenska država, če bo zrasla iz takšne šemarije! Če bo pognala iz takšnega gnoja; če se bodo nanjo prislinili in navlekli vsi ti frajtonarji, pijanci in vzklikači, vsa ta kapitalska driska in požrešnost. Hitreje, ko jim bo letelo iz riti, bolj bodo žrli in bolj domoljubno bodo vpili.” A Rajhman se ne da; igro sklene z blagoironičnim poudarkom: “Arduh, kakšni lepi časi so to bili!”

Kmecl je svoj prvotni cilj, da bi okrcal postosamosvojitvene, torej sodobne hinavske domoljube, očitno nekje na sredi poti zamenjal za drugega: namreč tega, da bi osmešil samo genezo slovenske države. Z nenehnimi namigi na sedanost (rajda kraljev Janezev s kakim Milanom vmes, nenehni citati iz preteklih let slovenske državnosti) je hotel pokazati, da se je tako gradila sedanja samostojna Slovenija, oziroma šibati “rodoljubarske krasivce”. In tako lahko v osrednjem prizoru zasledujemo množico precej ponesrečenih asociacij na leto 1991 oziroma dogodke, ki so do njega pripeljali – naj omenim le nujnega(e) narodovega(e) mučenika(e) v zaporu, ki predstavlja(jo) povod za sprožitev osamosvojitvenega procesa. Kmecl sredstev ne izbira prav posebno skrbno in ostaja vseskozi, žal, na zelo nizki ravni. Ne uspe in ne uspe mu, da bi zamero do današnjih neiskreno domoljubnih leporečnežev povzdignil do duhovite satire. Vsi pomenljivi anahronizmi, namigovanja na Evropo in citati ponarodelih fraz izzvenijo v kaotično in precej neduhovito zabavljanje.

Režiser Dušan Mlakar je v obuditev čitalniškega večera vložil obilo truda, energije in domislic. Kmeclov “okvir” je zrežiral v razgiban, od patetike in zanosnega domoljubja kar nabrekel polnokrvni čitalniški večer, z natančnimi posnetki živopisnega dogajanja, od deklamacij do petja narodnozavednih pesmi in nastopa Sokolov. Tu se je izkazal celotni ansambel Mestnega gledališča ljubljanskega, ki mu tovrstni skupinski prizori očitno ležijo (podobno kot na primer v *1821*), saj so bili nekateri prizori prav razigrani. Izstopal je predvsem Gašper Tič kot od domoljubja že skoraj histerično ganjeni predsednik čitalnice, in pa seveda Evgen Car in Marko Simčič kot rohneča in nergaško opolzka muppetovska starčka; ali Majda Grbac kot jezikovno podkovana gospodična Švajgerjeva.

Obe Vilharjevi enodejanki pa je Mlakar zasnoval najbrž precej podobno, kot sta bili uprizarjani pred petdesetimi leti, namreč s poudarjenim diletantizmom, ki seveda učinkuje prijetno komično. To zahteva od igralcev kar največjo natančnost in predvsem poudarjen, torej navzven viden odmik, distanco do vloge. Zdelo se je, da v tem nevsakdanjem izzivu (tako rekoč predpisanem “šmiranju”) očitno vsi zelo uživajo: Milan Štefe, Franc Markovčič, Jože Mraz, Tomaž Pipan, Slavko Cerjak, Judita Zidar, Boninsegna, Boris Kerč in Silvij Božič. Najbolj pa ostaja v spominu iz prve enodejanke (*Župan*) Jana Zupancič kot županova hči, ki je bila v parodiranju najbolj natančna, dosledna in

inventivna, iz druge (*Poštena deklica*) pa uvodni song Karin Komljanec v naslovni vlogi.

Toda najsi se je Mlakar še tako trudil, je predstava vseeno ponesrečen poskus oživljanja oziroma parafraziranja dobrega domisleka izpred pol stoletja. Kmeclov "delež" je še vedno ostal brez fokusa in zlasti brez soli, Vilharjevi enodejanki pa zaradi svoje neprikrite naivnosti še vedno le prisrčen, a prav nič vznemirljiv muzejski eksponat.

Ali drugače povedano: po Jesihovem inteligentnem parodiranju slovenstva in Tauferjevem briljantnem posodabljanju Linhartovih iger je taka predstava znotraj slovenskega gledališča čudaški korak v stran.

19. september 2003

### **Prešernovo gledališče Kranj**

Roland Schimmelpfennig – *Push Up 1–3*

Za otvoritveno predstavo sezone so v kranjskem gledališču izbrali dve leti staro igro nemškega avtorja Rolanda Schimmelpfenniga, s katerim smo se sicer v Sloveniji prvič srečali v lanski sezoni, ko so v Novi Gorici igrali njegovo *Arabsko noč*. Avtor je ena od trenutnih "zvezd" mlajše evropske dramatike; njegov dosedanji opus – ustvarja od leta 1996 – je presenetljivo obsežen in zelo raznolik, njegove igre pa redno uprizarjajo po evropskih odrih. *Push Up 1–3* naj bi bil tudi eden njegovih najboljših tekstov, saj je zanj dobil prestižno avstrijsko nagrado za najboljše dramsko besedilo v letu 2002.

Zakaj je bil od vseh Schimmelpfennigovih tekstov za uprizoritev izbran prav ta, čeprav se nekateri drugi bolj navezujejo na okolje, ki je bližje kranjskemu občinstvu, ni razvidno; morda je bil glavni argument, da je to pač njegov zadnji tekst, ki je tudi nagrajen. V najavah predstave (npr. na internetu) gledalce sicer skušajo posvariti, da če se jih izrazito urbana in za tako imenovani liberalni kapitalizem značilna problematika zaenkrat še ne tiče, se jih v kratkem zagotovo bo. Gre namreč za zgodbo o boju za obstanek znotraj velike korporacije; glavna poanta pa je prikaz brezobzirnosti pravil, ki vladajo v svetu kapitalizma, odtujenost med ljudmi, ki jih ta povzročajo, in brezupne osamljenosti kot končne posledice obojega. Pri tem boju oziroma posameznih dvobojih izid nikdar ne more biti neodločen: eden mora biti zmagovalec in ta po lestvici napreduje, drugi pa je poražen in nazaduje ali pa si mora iskati drugo službo. V korporaciji ni prostora za prijaznost, za čustva; nihče se niti ne pretvarja, da gre za kaj drugega kot za boj na žive in mrtve.

Schimmelpfennig nam to prikaže skozi usodo osmih oseb, ki so zaposlene v isti korporaciji in v njej zasedajo različne položaje; od najnižjega do najvišjega. Igro uokvirjata monologa dveh vratarjev. Prvi, Henrik, nam na začetku da vedeti, da tudi kot vratar predobro občuti pomembnost svojega dela, in iz drobnih namigov je zaznati njegovo strahospoštovanje do korporacije. Edina

skrenitev s poti pravil, ki si jo privoščijo, je gledanje televizije; na njej včasih celo predvajajo reklamni spot za korporacijo. V njem moški prenese žensko čez lužo, da si ne bi zmočila salonarjev; ta spot se zdi Henriku nerealen, saj v resnici, kot jo dojemata on, moški tega pač ne počnejo.

Sledijo trije prizori s podobno zgradbo: trije besedni dvoboji, trije dialogi, prekinjani z monologi, ki so govornjeni v občinstvo. Prvi je na vrsti dvoboj med Angeliko in Sabino. Prva je večinska lastnica koncerna in žena Kramerja, direktorja, ki je v igri nenehno navzoč le skozi besede drugih; druga je mlada in perspektivna voditeljica oddelka, ki kandidira za položaj direktorice nove podružnice v Delhiju. Prva je njeno kandidaturo zavrnila, zato jo zdaj sprejme na pogovor. Medtem ko sta tekmici navzven skrajno obvladani in navidez neprizadeti, se skozi monološke izsečke, s katerimi Schimmelpfennig preseka dialog v trenutkih zaostritve, obe pokažeta kot usmiljenja vredni, osamljeni in negotovi ženski; njun vsakdan, kolikor ga sploh je zunaj službe, je skrajno beden in poln obredov, njuna uspešna kariera pa jima očitno služi kot surogat za globljo osebno potešitev. Šele na koncu izvemo, zakaj je Angelika proti Sabininemu napredovanju: prepričana je namreč, da si je skok v karieri skušala priboriti skozi njeno zakonsko posteljo in zato jo na koncu tudi odpusti. Rezultat dvoboja: 1 : 0.

Drugi je na vrsti dvoboj med Robertom in Patricijo. Prvi je Kramerjeva desna roka, druga je avtorica prej omenjenega reklamnega spota. Patricija je dobila nalogo, da zasnuje nov spot, a ga Robert grobo zavrne. Za vzrok, zakaj med njima vlada taka sovražnost, izvemo iz monologov: pred časom sta kot tujca, ki sta se prvič zagledala na zabavi, doživela "najboljši seks v življenju". Potem najprej iz ponosa, pozneje pa iz rastoče užaljenosti in zamere drug drugega nista več poklicala. Patricija gre mimo Roberta do Kramerja in mu pokaže osnutek, ki je proti Robertovi sugestiji sprejet z navdušenjem. Rezultat dvoboja: 1 : 0.

Tretji je na vrsti dvoboj med Hansom in Frankom. Hansu ne manjka veliko do upokojitve, Frank je mlad karierist, oba pa kandidirata za premestitev v Delhi. Hans skuša Franku dokazati, da je primernejši za to delovno mesto, saj se nanj vsak dan intenzivno pripravlja. Monologi tu razkrivajo njune zasebne obsesije: Hansovo praznino zapolnjuje pretirana skrb za kondicijo, Frank pa samotne večere prebija ob računalniku v družbi pornografskih fotografij. A na koncu se izkaže, da je vse Hansovo prizadevanje zaman, saj je bil za Delhi že izbran Frank. Rezultat dvoboja: 1 : 0.

Igro zaokroži vratarica Marija, ki dela v isti izmeni kot Henrik. Njen monolog je zrcalen njegovemu začetnemu, vendar deluje kot epilog: zdaj namreč s Henrikom na televiziji gledata že nov spot, posnet po Patricijini ideji, le da je Mariji všeč, ker verjame v romantiko. Rutina vratarjev se torej ni spremenila, medtem ko so v višjih nadstropjih podobne usodne bitke najbrž zahtevale nič koliko žrtev. Videz korporacije ostaja enak, tako žrtve kot zmagovalci pa kot posamezniki povsem anonimni v služenju Kapitalu.

Kar je pri tem Schimmelpfennigovem tekstu presežek precej klišejskih situacij, ki jih, roko na srce, mrgoli v vsakem nadaljevanju televizijskih serij

na komercialni televiziji s tovrstno tematiko, je edinole forma – preplet dialogov, ki kažejo, kakšni bi liki hoteli biti oziroma kakšen je njihov spolirani poslovni imidž, in monologov, ki ta imidž dopolnjujejo in komentirajo oziroma ga postavljajo na laž. S tem avtor doseže, da mora gledalec nenehno popravljati sliko o osebah in dogodkih, ki si jo sproti ustvarja, saj se zorni koti iz replike v repliko spreminjajo. Poleg te formalne plati pa ti monologi prinašajo še eno pomembno spoznanje: v njih se namreč razkriva podobnost tekmecev, saj so njihove "izpovedi" skoraj povsem zrcalne. Angelikini obupani jutranji obredi so skoraj do zadnje podrobnosti taki kot Sabinini; prav tako Patricijino in Robertovo rezoniranje o (ne)možnostih njunega odnosa ali žalostno prizadevanje za zapolnjevanje praznine Hansovih in Frankovih večerov. Ta podobnost poudari grozljivo dejstvo, da je za marsikateri konflikt kriva le odsotnost prave komunikacije: če bi junaki drug drugemu le malo odprli vrata v svojo intimo, bi drug v drugem ne mogli več videti le tekmeca, ki ga je treba hladnokrvno premagati.

Ustvarjalci kranjske predstave so se očitno zavedali šibkosti Schimmelpfennigovega teksta, zato so se oprli prav na inovativno formo in jo potencirali do maksimuma. Kot je razvidno že iz dramaturške analize Petre Pogorevc, je bil največji izziv, kako na odru prikazati sočasnost oziroma posebne časovne elipse znotraj monologov in vzpostavljati "različne variacije videnege". Režiserka Mateja Koležnik je skupaj s scenografom Brankom Hojnikom Schimmelpfennigove suhoparne besede skušala do maksimuma "vgledališčiti" – in precej ji je tudi uspelo. To je dosegla s štirimi premičnimi zidovi, ki jih je bilo mogoče sukati okrog osi na sredi odra: ti scenografski elementi so omogočali izredno fleksibilno, hitro, raznoliko in učinkovito menjavo prizorišč ter dobesedno filmsko kadriranje prizorov. Režiserka je poleg tega z dodatnimi prijemi še potencirala poante teksta in močno dinamizirala dogajanje. V prizoru med Angeliko in Sabino je npr. prva med monologom druge mizanscensko ponavljala prizor, ki ga monolog komentira. Robert in Patricija dialoga nista odigrala, ampak sta izmenično govorila le vsak svoje replike, kar je poudarilo nezmožnost njune komunikacije, medtem ko sta glavni monolog (o tem, zakaj se po najboljšem seksu v življenju nista poklicala) govorila hkrati, tako da se spet nista mogla slišati. Nekoliko manj učinkovit je bil koncept prizora med Hansom in Frankom; čeprav naj bi po tekstu sedela v isti pisarni, kar daje Hansovi vsiljivosti in Frankovemu izmikanju logično podlago, so se v predstavi njuni dialoški izsečki odigrali na različnih prizoriščih, s čimer je bil zmanjšan občutek svojevrstne klavstrofobičnosti. Koležnikova je med posameznimi prizori sicer poskrbela tudi za to, da smo spremljali nekakšno vsakdanje življenje v korporaciji: s spreminjanjem scenografije in z nekaj statisti smo v kratkih, nemih prizorčkih lahko zaznali brezdušno ozračje, ko zaposleni brez besed hitijo drug mimo drugega.

Režiserka je torej naredila, kar je mogla. Enako igralci: Darja Reichmann kot Sabina, Vesna Jevnikar kot Patricija, Matjaž Tribušon kot Robert, Matjaž

Višnar kot Hans, Vesna Slapar kot vratarka Marija in Peter Musevski kot Henrik. Najbolj sta izstopala Veronika Drolc kot Angelika in Gaber K. Trseglav kot Frank, ki sta svoja lika prignala do skoraj stripovske popolnosti: prva pretresljiva v razliki med hladnokrvno zunanjo podobo in trenutki, ko pokaže svojo ranljivost; drugi enako pretresljiv v svoji nekomunikativnosti in skoraj boleznem odkluku od realnosti zaradi obsedenosti z internetom.

Končni vtis o predstavi je dvojen: iz nje sta vsekakor razvidna maksimalna zavzetost in trud vseh ustvarjalcev, česar izid so nadpovprečni režijski, igralski in scenografski dosežki; hkrati pa vzbuja občutek, da ne najde prav svojega mesta. Kar je mogoče simptomatično za nek drug pojav, ki smo mu lahko priča. Letošnji repertoar Prešernovega gledališča je namreč najambicioznejši, odkar je njegovo umetniško vodstvo prevzela Marinka Poštrak, ki počasi, a zanesljivo uveljavlja svoje videnje gledališkega poslanstva. Od petih abonmajskih predstav (od katerih sta dve gostujoči – ena je koprodukcija z novogoriškim gledališčem) so kar tri slovenske praizvedbe sodobnih avtorjev; poleg Schimmelpfenniga še najnovejši tekst Marka Ravenhilla, ki je postal razvpit s svojo uspešnico *Shopping and Fucking*, in drama sodobnega čilskega avtorja Juana Radrigana. Enako ambiciozen je tudi izbor režiserjev: tri kranjske produkcije so v rokah režiserjev, ki so že nekaj časa v vrhu slovenskega gledališča: Mateja Koležnik, Vito Taufer in Eduard Miller. Tovrstna ambicioznost in aktualnost kranjskega gledališča je po eni strani gotovo pozitivna, saj s tem dolgoročno nedvomno prepričljivo dviguje njegov umetniški domet in potencial; toda po drugi strani se lahko zgodi, da se bo sčasoma odlepilo od svoje "baze". Slaba stran je edinole v tem, da take predstave, potem, ko so potešile apetite gledaliških sladokuscev, prerade izzvenijo v prazno.