

Gledališki dnevnik

Matej Bogataj

Svinja na pogodbi



Anton Tomaž Linhart: *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*. SNG Drama Ljubljana. Režija Janusz Kica. Drugi ogled v okviru Tedna slovenske drame, april.

Matiček v Kicevi režiji je med najboljšimi, kar sem jih videl, hkrati ena spregledanih predstav in ena redkih v zadnjem času, ki me je navdušila z izvedbo in načinom, kako je tako režijsko kot igralsko veščino spojila z arhaičnim in zgodovinskim, jo uporabila in svojo učinkovitost dokazala na naših komediografskih začetkih in iz tega naredila polnokrvno predstavo. Postavila je klasiko, za katero se je večini ustvarjalcev do zdaj zdelo, da jo morajo arhaično umestiti v čas nastanka po njihovem razumevanju tistega trenutka, ali obratno, da jo morajo aktualizirati, dopisovati ali regionalizirati, vse to pa ustvari ekipa ljubljanske Drame na izrazito sodoben način in v maniri moderne klasike. Pri tem ohranja pristno arhaičen Linhartov jezik, kot poudarja lektor Arko v gledališkem listu, sicer s 'prevodom' urednika njegovih zbranih del Alfonza Gspana iz bohoričice v gajico oziroma zdajšnjo slovenico; in potem flegma rečejo, ko zemljemerec Matiček koraka in odmerja prostor za zakonsko posteljo, ki jo bosta zasedla z Nežko, nekje vmes med prostori baronice in barona, da sta vedno na razpolago, "devetnajst čevljev je dolgost, širokost pak šestindvajset", in to rečejo tako, da je Matiček naš sodobnik, še bolj, ko rečejo, da je "svinja

na pogodbi” in se nam zdi to sploh sodobno, tudi še po tem, ko ugotovimo, da je ta “svinja” pravzaprav tista usodna packa, ki omogoča dvojno interpretacijo pogodbe: da jo bo vzel, menda nič kaj čedno in krepko starejšo Smrekarico z Gobovega gradu, kjer je prej služboval in za katero se izkaže, da je njegova prava mati, ali da jih bo vzel, namreč denarje, ki mu jih je z obetom poroke posodila. O uprizoritvi *Matička* pišem z zamudo tudi zato, ker sem očitno njegov zadnji zagovornik, pri kritiki in izborih za nacionalni festival in žirijah na ostalih je šel mimo, pri tem se počutim malo kot tisti japonski vojaki na osamljenih otokih – skoraj do nedavnega so časopisi o njih pisali kot o simptomu stanja sveta –, do katerih ni prišla novica o kapitulaciji cesarstva in so vsako jutro po urniku zvesto in malo retardirano dvigovali zastavo z vzhajajočim soncem tudi še po obeh gobah nad imperijem.

Kiceva postavitev *Matička* sodi ob bok vsem štirim Tauferjevim, ki so za Linharta postavili novo normo, ga aktualizirali na način zvestobe duhu originala, če lahko tako rečemo. Prej, kolikor sem jih videl na televiziji ali po fotografijah kostumov in scene sodeč, je bil *Matiček* razumljen bolj kot začetek, vendar zato pogosto premaknjen nekam proti folklornosti in daljni preteklosti, torej dokaz nekakšne starožitnosti in skoraj muzealiziran; Taufer je v vseh treh igranih – v četrti, v Lutkovnem gledališču Ljubljana, je bistveno bolj izpostavil živahno akcijo in zvokov polno garbanje lesenih lutk iz kakšnega *Gašper teatra*, udarjali so se počez in povprek ves čas, zaradi simplifikacije, namenjene mlajši publiki, tam je posodobitev umanjkala – izbral in natančno določil trenutek, v katerega jih je postavil. Celjskega s Petrom Boštjančičem in Vladom Novakom v paru služabnikbaron je zaznamovala Matičkova ciganska epizoda, torej ugrabitev izpred gradu, vse pa v obdobju, ko so bile ciganska obrobnost, premetenost in slabša zaščitenost proti silnim strastem v zraku in popularni, tudi zaradi Lainščkovih romanov in filmov, mogoče tudi zaradi Kusturičevega *Doma na obešanje* (oziroma *Doma z obešanjem*); seveda je v takšnih razmerah sodišče tisto, kjer se plebs in marginalci vobče soočijo z oblastjo in njenimi zapovedmi in kaznovanjem v primeru prekrška, in celjsko “razsodišče” je bilo z dvignjeno lego in masivno izdelavo, s tem kontrastom med sodniki in sojenimi nekje globoko spodaj, prav fascinantno in obenem pomenljivo. Tržaški z Danielom Malalanom in Borisom Cavazzo ter Lučko Počkaj kot Baronico in Vesno Pernarčič kot Nežko je bil postavljen v sedemdeseta, v čas italijanskih filmskih div in divje gradnje in napredka, zato je imel Matiček, ko si je urejal sobico, zraven mešalec za beton, Nežka pa je pri-tovorila polne roke nakupovalnih vrečk – Taufer je pač detektiral porast

potrošništva, cela zadeva je bila v prav radikalnem tržaškem dialektu in "poprimorčena" do te mere, da so šli v četrtem dejanju namesto v boršt v bambús in ga tam lomili z zamenjavami. Zadnji v nizu igranih Matičkov je bil v ljubljanski Drami; tam je bila komika utišana in pridušena, ker je bilo vse postavljeno v kroge visoke družbe in zvišane konverzacije, dogajanje je režija postavila v kroge viharništvá, to so bili razmišljajoči intelektualci, ki jih razganja, vendar bolj navznoter, saj se ne prepustijo scela svojim strastem ali pa to uspešno skrivajo. Pristop in izhodišče, kakor ga zdaj uprizarjajo Kica in sodelavci, je blizu slednjemu (dramaturginja je Mojca Kranjc, scenografinja Karin Fritz, kostumografinja Bjanka Adžić Ursulov in skladatelj Kyrre Kvam, asistentka režije Maša Pelko).

Kica je *Matička* vizualno dvignil. Najprej s scenografijo in kostumografijo, Baron v svileni prosojni halji je skoraj utelešenje priapizma, čeprav se Mandić tokrat ne razgali, in tudi Tonček je jako imeniten in napol prosojno odet, torej skoraj razgaljen, Rozala pa sploh v stilu *Nevarnih razmerij*, samo manj okrancljana. Po tokratni Baronovi naperjenosti in naletelosti mu je bil še najbolj podoben Vlado Novak, z dvignjeno brado, nekakšna nevrotična mussolinijevska figura z afirmativnim pristopom do uniforme. Kot so dvignjeni tudi ostali kostumi, Nežka v stilizirani obleki nekje med poročno in služinčadsko, z nakazanim predpasnikom in v udobnih, napol športnih čevljih za tekanje po opravkih, Matiček pa je že navzven trikster, v temnem suknjiču čez rdeč telovnik in v bordo rdečih prekratkih hlačah in čevljih na bosó nogo, to je figura zvijačneža in prevaranta, malo pa tudi že nekoga, ki mu je čast pomembna in se ne pusti nategniti vsakomur, je pa za obljubo dote pripravljen tudi marsikaj tvegati – človek s pravo idejo in živo vabo, Nežko, bi ga predstavili v eni tistih televizijskih oddaj o uspešnežih, ki naj motivirajo ostale za drznost in tlakujejo pot k osebnemu stečaju. Predstava dodobra izkoristi vse travestije, in te so jako komične: Tonček v ženskem zborčku, sicer močan in možat, pa preoblačenje Nežke v Baronico in zamenjave, vse pride polno do izraza in proizvaja komične učinke, še vedno pa ima tudi močan karnevalski učinek, zamenjava vlog med sloji in ne zgolj oseb, ko se v intrigah kostumsko postavijo na mesto gospode njihovi podrejeni in obratno, v Linhartovih časih je bila to sploh pogumna gesta.

Kot je pomenljiv konec: potem ko da Baron privesti vse iz kamrice, in tam je prav nagneteno, kot da v nasprotju z zakoni o volumnu, da večji ne more v manjšega, in zraven nekako v stilu vdora centurionov, ki iščejo judovsko ločino, poskrito v mali sobici v filmu *Bryanovo življenje* Monty Pythonov – pravzaprav so tam vsi in šele nazadnje Rozala, preoblečena v Nežko –, se Baron s psihotičnim pogledom sprašuje, kako je mogoče, da

so ga tako izigrali. Matiček pa po tem, ko je dobil tri dote, še od staršev in Baronice, na kar sploh ni računal, reče: zdaj te pa imam, kolikor te sploh lahko imam, in se mu Nežka takoj izmuzne iz objema – to je že situacija, ko se ljudje v paru imajo vzajemno ali pa se nimajo. Zakon in običaji niso več zavezujoči in dejstvo, da Kica izpusti “zdaj zapojmo, zdaj ukajmo, eden drugemu ogenj dajmo”, torej veselo operetno popevanje, samo poudari sodobnost te uprizoritve.

Čeprav se ta, paradoksalno, loti *Matička* z vsemi arhaizmi in brez črtanja (ali pa sem kakšno črto spregledal) ter čim bolj podrobno in razložno. Vzamejo si čas za natančno preigravanje in tudi za razvoj notranjih, psiholoških prostorov. Skoraj “nekicevsko”, saj so prej njegove režije (*Trije mušketirji*, *Sen kresne noči* in še kakšna) slovele po neustavljivem in pospešenem tekanju, ki je izrinjalo psihologijo, po diagonalnih prehodih in hitrih mizanscenskih menjavah, bolj košarka kot ragbi, bolj hitre akcije kot zavzemanje in poglobljanje teritorija. Tokrat se začne s sanjskim in na prvi pogled popolnoma iracionalnim, čudežnim prizorom, ko mora Nežka premostiti razliko od enega stranskega dela odra do drugega, vmes ji (z)manjka tal pod nogami, zato jo preneseta, odeta v stilizirano služabniško opravo s poročnim pajčolanom čez glavo, Baron in Tonček, Matiček pa nosi vlečko – oziroma drži svečo pri njenem seksualno popadljivem in plenilskem vedenju. Vendar potem ženin primakne prenosni del odra, nekakšen provizoričen most, takrat se spusti strop in približa horizont in kar naenkrat se prostor skrči in zoži in smo v prostoru intime, tistem, ki ga potem meri Matiček, par pa si ga z zvijačnostjo in ob pomoči Baronice šele priigra na način, da kljub pravici do prve noči na njuno skupno bivanje in spoznavanje v svetopisemskem smislu ne pade senca. Ta uvodni kratki nemi uvod je pravzaprav estetsko izbrušena zgotitev, detajl, ki je identičen celoti in hkrati njen komentar, pa tudi ključ za uprizoritveni kod. Scenografija je sodobna in izčiščena in z nekaj premiki sugerira različne dogajalne prostore ter komaj omogoča vse v komedijo vpisano skrivanje, vendar režija poskrbi za vse potrebne skrivalnice: enkrat leži Tonček pregrnjen s pajčolanom ob tem premičnem mostu in si predstavljamo, da so ga založili z oblačili na stolu, drugič se v temno oblečeni Baron prihuljeno plazi ob zadnji steni, predvsem v zaključnih prizorih ne manjka zmešnjav, najbolj pomenljiva je verjetno tista, ko misli, da poljublja Nežko, v resnici pa gre za preoblečenega Tončka. Kica je *Matička* opremil z nekaj feydeaujev-ske matematično natančno izpeljane norije pri zapletih in uprizoritev je dokazala, da predloga to omogoča, kljub zapletenemu in prepletenemu,

morda celo nekoliko slabše izpisanemu premeščanju in dogajanju v izteku komedije, ki se dogaja v eksterierju.

Ob tem izpostavi žensko željo in žensko pamet; Nežka je v tokratni uprizoritvi akter, pa tudi režiserka nekaterih prizorov; sicer sledi Matičkovim intrigam, vendar jih nadgrajuje s svojimi, skrivnimi, ona da ob sodelovanju in včasih po nareku Baronice noto nekaterim zmešnjavam in njena gospodarica ima pri tem očitno lastno in osvobojeno libidinalno ekonomijo: njena ljubezen do "študenta na vakancah" ni več samo pokroviteljska, temveč kaže telesno zagreto žensko, katere želja lepo korespondira s tisto njenega varovanca, oba sta slej ko prej igrači hormonalnih viharjev.

Zasedba je premišljena in ekipa imenitna: Gregor Baković je Matiček, hitra, zvijačna pojava, ki mu za obet zakonske sreče in premoščanje – scenografsko dobesedno – brezen, v katere kani pasti obet čistosti, ni nič pretežko. Je starejši in izkušeni ljubimec, ki je znal obljudljati – recimo poroko Smrekarici –, in bo zdaj, po obratih polni preteklosti, obljudbo očitno tudi držal. Baković ga podloži z izdatno mero zaljubljenosti in mehkode, ki ga ob prevarantstvu počlovečita. Nežka Nine Ivanišin je zadržana, z milino in začudenostjo nad vrtoglavostjo dogajanja, na videz nekoliko umaknjeni opazovalec in načrtovalec, vendar tudi akter pri krojenju lastne usode, Baronici včasih bolj zaupnica kot podrejena in morda manj zaljubljena, zato pa toliko bolj zavedajoča se priložnosti in pasti, ki jih ta veseli predporočni dan prinaša.

Marko Mandić je kinetični baron Naletel. In naleti, vedno znova, na zaroto, ki jo mora prevzijačiti s svojo fizično prezenco in pozunanjeno močjo, enkrat s pobesnelim vdiranjem v prostore ali z iskanjem orodja za vlom v "štiblice", v katerih sluti dokaze, da mu nekaj prikrivajo in da se je vse zarotilo proti njegovi želji po Nežki, drugič s puško v roki in takoj zraven ne brez dekadentnega poprha, recimo pri basanju s sladkarijami, kar ga razkriva kot hedonista in uživača, ki mu skoraj donjuanska naskočnost in osvajanje samo krepita občutek samozavesti in ugodja. Pa vendar tako, da navzven ohranja formalno zvestobo ženi in obenem brani svojo moško čast nasproti penetrantnemu Tončku, ki vznika na povsem nepričakovanih mestih ali se skriva pod različnimi preoblekami. Potem divja, prosi in grozi ali pa skače pred zasačenjem v nekakšna fiktivna, bolj nakazana skrivališča, vse do konca, ko je izigran in mu razen tretjega opravičila ženi in kupa vprašajev, kdo vse je bil zadaj, ne ostane prav nič in je skoraj ukročen, zlomljen. Baronica Rozala, kakor jo zastavi Polona Juh, je njegov premeteni antipod, ki ga malo prestrašena pred razkritjem po tem, ko se intriga razplete po njenem načrtu, zviška motri in opominja na njegovo

bolestno ljubosumnost in na vse strani razpršeno pohoto; hkrati izraža in kaže željo, ob Tončku in njegovih komplimentih in fetišističnih prošnjah – podvezo hoče, pobalin! – je čisto preč in jo kuha, da se pahlja pod obleko in se vidi, da jo poliva poželenje. Zaključi z obetom potešitve, ko in če bo soprog prišel k sebi, saj so njene zadnje besede soprogu: “Vaša gnada, samá sva – noč je – kdo nama brani?” Nik Škrlec je Tonček, verjamemo mu, da je čisto preč in da bi zalezoval punce in je hkrati tako možat, da se Baronice ne ustraši, to je podoba hormonalno napadenega pubertetnika, in potem so zraven natančni Ivo Ban kot Žužek, v tej nesčrtani verziji lahko samo on ekonomično in zadržano, a vendar s precizno izreko prišepetava skrajšane verzije tožb, ki jih morajo na gradu razrešiti, to je spet ena njegovih zgoščenih polonijevskih pedagoških vlog, ki pa ji ne manjka sentimentov ob prepoznavanju Matička za svojega izgubljenega in zdaj spet najdenega sina, ob katerem in s katerim si obeta varno starost s Smrekarico. Enako sta funkcionalna Bojan Emeršič kot Budalo, *nomen est omen*, jecljajoči “kancelirjev šribar”, in Igor Samobor kot njegov podeželski kolega in advokat Zmešnjava; oba sta nekako kompulzivno vpletena v ugajanje Baronu kot gospodarju, a vendar pri svojih namerah enako nemočna nasproti zdravi in zvijačni kmečki pameti služinčadi, obogateni z intrigami njihove nadrejene, Rozale, in njene protiigre.

Ivan Cankar: *Ob zori*. Prešernovo gledališče Kranj. Režija Žiga Divjak. Ogle ob Tednu slovenske drame, april.

Temu se reče prebrati celega Cankarja, je ob kranjski uprizoritvi izbora iz Cankarjeve kratke proze zapisala kolegica Petra Vidali in pristavila, da je to zanjo vrh vsega, kar so stoletnica smrti in z njo povezane predstave in prireditve prinesli. Če smo prej Divjaka poznali predvsem po ukvarjanju s sedanostjo in njenim dnom, prekariatom oziroma mladoletnimi prebežniki brez spremstva ali použivanjem in svinjanjem planeta (in s človeškimi viri), se zdaj sodobnosti skozi sugestije in ne naravnost loti skozi branje Cankarjevih črtic, ki jih je izbrala in z režiserjem priredila Katarina Morano, tudi dramaturginja uprizoritve. Že ena prejšnjih Divjakovih predstav je imela Cankarjev naslov, *Hlapec Jernej in njegova pravica*, vendar v ohlapni navezavi, in tam je hotel poudariti, da je stanje današnjega brezpravnega delavstva podobno tistemu, ki ga je Vrhničan detektiral in spisal kot program ob svojem nastopu na listi socialdemokratske stranke, danes pa zgodbo o človeku, ki se po štirih desetletjih sprašuje, kam so šli

rezultati njegovega dela, beremo med/kot drugo njegovo prozo. Če sem čisto iskren, v času, ko so nas posiljevali s patetičnimi odlomki iz Cankarjeve proze, mi pa smo raje osvajali sošolke in nam je bilo malo mar za socialne razlike v nekem (pred)prejšnjem nepravičnem sistemu, se mi je zdelo Jernejevo vztrajanje pri solastništvu kmetije zaradi sklicevanja na minulo delo z legitimističnega zornega kota odveč in celo malo nezakonito. Kar ne nazadnje pokaže tudi njegovo romanje za resnico, kjer mu razen požiga – pa mi radikalizem pozneje, ko nas s Cankarjem ni nihče več silil, ni bil čisto tuj in odveč – ne ostane nič, torej ni imel pravne podlage niti simpatij pri cerkvenih oblasteh (in tudi o teh smo imeli včasih boljše mnenje, priznam, kot nekdanje preganjane, predvsem v širjenje duhovnosti usmerjene uniformirance s človeškim obrazom smo jih bolj ljubili kot danes, ko so se preoblekli v politikante in finančne špekulante). Tudi pozneje, ko je cankarjansko hrepenenje v svoji knjigi *Drama hrepenenja*, eni bolj razumljivih in zato zame pomembnejših, obudil in legitimiral Tine Hribar, se mi je odprl samo del te proze, cukrarniško marginalen, vendar zazrt nekam čez in z eno nogo pogosto onstran, torej simbolističen in novoromantičen del opusa, za tisti bolj naturalistični in angažiran del pa sem moral počakati, da so se vrnil sistem in krivice, ki jih je Cankar opisoval. Ob ogledu Divjakovega *Hlapca Jerneja* mi je v okrogli dvorani Cankarjevega doma nasproti sedela urednica, ki je pri časopisu, za katerega sem pisal od začetka, potem še za vse ostale, več kot četrstoletja manj od mene, pa sem bil njej in njenim tudi zaradi staža očitno odveč. Takrat sem zadevo občutil na lastni koži.

Morano in Divjak vzameta nekaj Cankarjevih črtic, ki govorijo o malih ljudeh, šiviljah, cirkuških artistkah, fantu ministrantu, ki mora nositi križ v sosednjo in ne ravno bližnjo cerkev, vzameta odlomke, ki so tipično cankarjanski. O nesporazumu med posameznikom in njegovimi hotenji in svetom močnih, ki teh hotenj ne morejo razumeti: recimo o puncu, ki ji zaupajo delodajalkin denar in jo pošljejo na misijo nemogoče, ona pa spi je nekaj piv in vse zapravi za darila za domače, da sledijo jok in stok in škripanje z zobmi in zakon in red. Ali o cirkusantki, ki jo stisne njen v delovnem procesu podrejeni, udav. Ali o fantu, ki se do smrti izmuči, ker ga priganjajo, da brez počitka in mimo slabega počutja nosi predimenzioniran križ, vodje procesije so nekrščansko zazrti v lastno ugodje in povsem brez empatije. In je zraven tudi odlomek iz *Hlapca Jerneja*. Čeprav režija zastavi minimalistično, na preiščljivi in pretežno temni scenografiji Tine Mohorović se vrsti izmenično (skoraj) pripovedovanje nastopajočih (Vesne Jevnikar, Petra Musevskega, Vesne Slapar, Blaža Setnikarja, Aljoše

Ternovška in Gregorja Zorca), ki večinoma sedijo za mizo, čez katero teče tekoči trak, in si med podajanjem zgodbe podajajo tudi prižgane sveče, iz ene roke v drugo, ali pa obratno, garajo na tem traku ali pred soigralci kot kuliso in naslovniki pripovedujejo, še bolj pa podoživljajo zgodbo, lastno ali tujo; uprizoritvi ne zmanjka dinamike. Najprej zato, ker uspejo napeti vse dramatične potenciale zgodbe, ujeti drobne nianse zgodbe, ali pa se upehajo (skoraj, k sreči) kot Setnikar, ki daje romanju pridih fizičnega gledališča, in ga do konca izkoristijo, da bi mi razumeli njegovo stisko in napor. Uprizoritev najde notranjo dinamiko pripovedi, ki je ne podčrtujejo le kostumske spremembe Tine Pavlovič, temveč tudi sprotno padanje kostumov iz fundusa v ozadju; na koncu, kot da bi nam hoteli sugerirati množico brezpravnih zadaj, se spustijo v skupinah in nizih, kot napoved kakšnih protestov ali množičnih demonstracij. Predvsem je uprizoritev uspela skozi zgodbe zapostavljenih posameznikov detektirati tisto žalostno korespondenco med danes in nekdaj; žalostno še toliko bolj, ker so bile v malomestnem in trškem okolju Cankarjevega časa razmere slabe zaradi nizke razvitosti produkcijskih sil, proletariat in njegove je Cankar spoznal lahko šele v dunajskih predmestjih, večina domačih je pripadala dninarstvu, kakor se je takrat reklo prekariatu (ugibam, kdo me bo prvi poskusil plačati z izvodi, ki jih bom lahko prodal za pivo in šunkenžemljo), še do včeraj pa smo imeli namesto tega razvito industrijo in izvozne uspešnice.

Ob zori je pretresljiva predstava, ki že z naslovom obeta, da je preboj svetlobe blizu; vendar njen poziv ni tisti k prekucu, naslavlja tiste, ki so ohranili vsaj košček empatije in se jim zdi vsaj v imenu te sprememba nujna. Ali za začetek vsaj zaviranje ob spolzkem drsenju navzdol.