

Gledališki dnevnik

Matej Bogataj

Na obeh straneh kletke



Katarina Morano, Žiga Divjak: *Sedem dni*. Režija Žiga Divjak. Mestno gledališče ljubljansko, oktober.

Besedilo *Sedem dni* podpisujeta režiser in dramaturginja uprizoritve, gre pa za sedem v omnibus spetih dramskih – in življenjskih, vsakdanjih – situacij, ki se lotevajo različnih odraslih življenjskih obdobij, ne ves čas po kronologiji. Vse to po uvodnem nemem delu, v katerem si nastopajoči – Jette Ostan Vejrup, Mojca Funkl, Ajda Smrekar, Matej Puc, Vincenc Lotos Šparovec in Iztok Drabik Jug –, kot da komaj prebujeni in v domačih oblačilih, prinesejo tisto, kar uživamo ob zgodnjih jutrih pred delovnimi obveznostmi, kavo, čaj, kar koli že. Potem sledimo mlademu paru, punca je ravno zanosila in zdaj iščeta stanovanje, začeta ambiciozno, vesta, česa nočeta, toda potem ju ogledi postavijo na realna tla; ker se z nosečo morebitno stanodajalko preveč identificirata in mislita, da bosta svojo nosečniško vzhičenost lahko delila z njo, ji nosečnost priznata, nakar se jima zaloputnejo vrata. Uslužbenko 'nadleguje' uvoženi delavec, ki mu je delodajalec s ponarejenim podpisom odvzel zavarovanje, izničil pogodbo in s tem možnost, da bi po dvajsetih mesecih dela pri njem vložil prošnjo za zaposlitev v Nemčiji; uslužbenka je brez moči, saj postaja on vse bolj oseben, ona pa tega ne more in ne zna upoštevati dokazov, kot so njegove slike z gradbišča v času, ko naj bi podpisoval svojo razrešitev. Potem sledi

monološki del o 'človeku, ki se ne sme ustaviti', o kreativcu, na katerega pritiskajo roki, on pa jih napol uspešno odlaga in prelaga, vendar se njegova frustracija kaže v nerealnem sanjarjenju o pobegu – Berlin, tam se živi in žura zares, ne pa ta provinca, pravi –, hkrati pa pritiska in sika na tiste, ki so še bolj prekarni, še bolj nemočni in izpostavljeni, deluje nerazumno in kompulzivno, to je vse bolj nenadzorovan in vse manj artikuliran poskus, da bi splezal na zeleno vejo. Zaman, na koncu ostane sam, pogovarja se lahko samo še s prekarno natakario – ali danes drugačne sploh še obstajajo? – in je slej ko prej zamočil ne le kariere, temveč kar življenje samo. Podobno kot zakonski par z dvema otrokoma, ki se ob zapoznelem praznovanju sinovega rojstnega dne odpravlja na sobotni izlet na tobogane v toplice. On je ravno z nočne in zaspan, ona nasikana od utrujajoče zakonske rutine in se potem pot spremeni v spoznanje, da je šlo nekaj narobe, vendar zakonca iz tega ne znata izplavati. Občutek zagrenjenosti preveva tudi brata in sestro; ona je prišla iz tujine, ker se jima je polomila mati. Zdaj gledata psa, ki bi ga bilo morda treba uspavati, in se spominjata časov, ko je bil svet še obetaven in mlad, v ta namen prižgeta tudi džojnt, vendar se morata namesto predajanja spominom in hahljanju vase pognati v nova vsakodnevna opravila. Vmes je duhovit prizor z nekdanjim varilskim mojstrom, ki se oblečen v rožnato kravo (kostumiran naj bi zabaval otroke v nakupovalnem središču in reklamiral čokoladno mleko) zapre v stranišče, v piščanca oblečeni kolega in kolegica čebelica pa ga poskušata animirati in spraviti k sebi, in to ob neizprosni priganjanju delovodje, naj se aktivira, naj odigra svoje, ter ob njegovem končnem nemočnem ponavljanju 'ožel pa spizdu', s katerim očitno misli na nekdanj spoštovano varilsko prakso, ki jo je eden tistih sposobnih uničil, kar pač delajo najbolj sposobni in dobijo potem udarne termine v pogovornih oddajah, na cesto vrženi delavci pa s svojimi zgodbami nastopajo v drugih, tistih socialno ventilnih, ki naj pokažejo, da nam ni vseeno.

Besedilo je izrazito razgibano, pretežno izpovedi so spisane tako, da v veristični maniri pred nas postavljajo izseke iz življenja, ne nujno posebej razburljive ali usodne, posamezniki se soočajo z običajnimi in nekako tipičnimi zagatami, z zakonsko rutino ali nemočjo na delovnem mestu, ko jim je recimo jasno, da nekaj ni prav, vendar imajo stroga navodila in jih to kastrira za empatijo, ki bi bila potrebna za razrešitev; seveda bi ta od njih zahtevala osebni angažma, za katerega pa nimajo ne volje ne energije. Deloma so prizori spisani kot ritmizirane in formalizirane izpovedi, recimo oba monologa, v katerih se posamezni elementi ponovijo ali variirajo ter

s tem sugerirajo neizogibnost in usojenost dogajanja, tako kot sam naslov, ki napotuje na nespremenljivost, na repeticijo in celo cikličnost, drugič pride bolj do izraza podtalen tok misli, ki je nezdržljiv s partnerjevim, ali obratno: noseči par se dopolnjuje, njuna izpoved, ki zamre ob neuspešnih trkih na vrata stanodajalcev je podkrepljena z ritmiziranimi zavrnitvami ob odzivu na oglase, ona dva pa čisto evforična in optimistična, vse do končnega spoznanja, da tako pač je in da se v kratkem ne da spremeniti nič.

Tematsko se besedilo *Sedem dni* vrača k začetkom ustvarjalnega tandema, k predstavi *Človek, ki je gledal svet*; podobno kot tam spremljamo globalno situacijo in usode posameznikov, ki se ne morejo izviti stanju sveta, ob pritisku semenskih multinacionalk in klimatskih spremembah so težava še suženjski pogoji dela v tekstilnih tovarnah itd., tudi *Sedem dni* govori o običajnem življenju. Ne kot politično gledališče (takšna je bila predstava 6 o ogroženosti večine s strani šestih kandidatov, mladoletnih migrantov, za naselitev v dijaškem domu, ki so jo predstavniki staršev in širša ksenofobna javnost preprečili) ali kot zavzemanje za ponižane in razžaljene (takšen je bil *Hlapec Jernej*, ki se je ukvarjal z nemogočimi pogoji dela prišlekov, recimo luških delavcev in snažilk); bolj gre za vpogled v usode posameznikov, ki jim svetovne razmere onemogočajo, da bi polno zaživeli. Ki jim med drobnimi opravili, na katera so obsojeni, mineva življenje, ki je kar naenkrat postalo povsem drugačno od tistega, o kakršnem so sanjali, povsem drugačno od njihovih predstav o odraslosti. Hkrati je že samo besedilo, enako kot uprizoritev, našlo humorne odtenke: usoda kreativca, ki se takrat, ko se ne zateka k samouničevalnim praksam, s katerimi blaži svoje frustracije, znaša nad podobniki v trenutno hierarhično manj ugodni legi, je intenzivna in duhovita, podobno kot stiliziran in skoraj mehaničen govor kot da vzhicene uslužbenke, ki so ji na delovnem mestu najljubše ponedeljkove skupne malice in pogled na sosednje bloke. Pisava Moranova in Divjaka je tako pripustila ironijo in distanco, s tem pa razrahljala in poživila, skrhala prejšnji uprizoritveni minimalizem, kar uprizoritvi samo koristi in ji da dinamiko.

Scenografka uprizoritve Barbara Kapelj je oder ogolila. Nastopajoči prinesejo s seboj stole, potem pa počasi iz ozadja, kjer so pokriti s črnimi plahtami, izvedejo rekvizite, uradniško mizico z bonsajem, avto, s katerim grejo na rojstnodnevni izlet v toplice, od vrha se spusti tabla s stiliziranim tlorisom ogledovanega stanovanja, ob katerem najemodajalka razlaga, kje se kaj zatika in kje je kaj dotrajanega. Ena bolj inovativnih domislic je rešetkasta mreža, ki se spusti in razkolje prizorišče ter nakazuje, da

je prostor intime in izpovedi spredaj izpostavljen tistemu zadaj: med intenzivnim in visoko artikuliranim monološkim nastopom Mateja Puca, čeprav predstavlja stanje na robu živčnega zloma in vidimo hitrost življenja, ki ji ni kos, se v to ograjo zaletavajo soigralci kot demonične in grozljive, slabo osvetljene figure – predstavljajo tisti zunanji svet, ki mu je nemogoče ubežati in ki se kaže kot kopičenje neodgovorjenih mejlov in zgrešenih telefonskih klicev. Puc je igralsko izredno prepričljiv, njegov begajoči pogled že kaže tisto multiopravnost, ki je postala vsakdanja in ki izčrpava, tisto nihanje med obupom nad lastno (ne)kreativnostjo ter samopovelečevanjem in narcisizmom, ki sta potrebna, da bi se obdržali v branži, nad vodo, kaže tisto nevrotično osciliranje, ki mu zapadamo vsi preobremenjeni – in delovno preobremenjeni smo vsi, razen nezaposlenih, ki so preobremenjeni z nezaposlenostjo ali celo nezaposljivostjo. Mreža, ki se spusti čez polovico odra, predstavlja meje kletke, kjer je tisto intimno enako nezadostno ali pogubno in nevarno kot tisto z druge strani, ki je neimenljivo in napada stene, da je položaj znotraj še bolj nevzdržen.

Prizor na stranišču, kamor se zapre nekdanji varilski prvak, varilski *majster* pravzaprav, zdaj degradiran v poceni zabavljača nemogoče mularije v nakupovalnem centru, je imeniten in duhovit, gnev nekdanj vladajočega (ko je imel delavski razred vsaj navidezno oblast in je šla k delu vsaj čast), kakor ga odigra Lotos Vincenc Šparovec ob asistenci Mateja Puca, ki mu mora kokodakati, da ga spravi iz stanja besa in nemoči, in ob obupani gestikulaciji v čebelo oblečene Mojce Funkl, pa nadvse prepričljiv. Kot je imenitno postavljen prizor s sobotnim izletom: če bi nastopajoča sedela v avtu, bi bil prizor izrazito filmičen, z njuno postavitvijo pred rešetko in s projekcijo spokojne prazne ceste skozi gozd v ozadju in z avtom pred platnom, kar ima za posledico potujevanje, saj govorita drug čez drugega in drug mimo drugega, pa učinkuje izrazito gledališko. Matej Puc in Mojca Funkl sta zelo prepričljiva s svojimi držami; te nakazujejo zakonsko odtujenost, ne gledata skozi okna avta, temveč nas bodisi prepričujeta o upravičenosti svojih emocij, in te so do partnerja včasih odklonilne, drugič gledata vsak v svojo smer ali v tla, kar podčrtuje izjalovljenost njihovih prvotnih načrtov, občasno pa skušata izrabiti publiko za razsodnika, prepričana, da nista kriva za bedo stvari – ampak saj res nista.

Ajda Smrekar in Iztok Drabik Jug sta mlad par na začetku starševstva, oba s svetlečimi očmi in vzneta nad novo etapo v življenju, navdušena nad prvimi posnetki naraščajnika, navdušena nad ponudbo stanovanj, razen nad cenami, vendar njuno zazrtost v svetlo prihodnost ubije stanje

na nepremičninskem trgu. Predvsem Drabik Jug je tudi telesno intenziven; enkrat ga zaznamuje zavrta gestikulacija, lomljenje rok in potiskanje dlani v žepe, drugič nekakšna pristno ožarjena naivnost, ki jo pokaže tudi v prizoru, ko postaja ob nerazumevanju birokratske mašine vse bolj oseben in s tem moreč za uslužbenko, njemu se emocije res rišejo telesno, s pogledi in hiperaktivnostjo, ki kaže burno notranje dogajanje in nemoč. Pomenljiv je preobrat v prizoru z birokratko: *Hlapec Jernej* je gradil na empatiji do prišlekov, ki delajo v nemogočih pogojih in jih izrabljajo lastniki čistilnih servisov ali luški šerifi, zdaj pa nekako simpatiziramo z birokratko – preveč motenj postopka, preveč vpletenosti je tisto, kar jo naredi dodatno nemočno in frustrirano; zaradi zakonskih nedorečenosti in nalaščnih zakonskih lukenj so tako zafrustrirani vsi, na obeh straneh birokratske mize.

Jette Ostan Vejrup je izredno artikulirana v vseh prizorih; od začetne ubitosti uradnice, izpod katere se pokuša reševati z optimizmom in ne prav prepričljivim naštevanjem dobrih plati družbe, do izpovedi preobremenjene babice, ki se ne znajde med različnimi prehrabnimi režimi družin potomcev, tudi zato ne, ker se ti nenehno spreminjajo, pač v skladu s prepričanji o zdravem in veselem življenjskem stilu, ki se zajejo v družino in se zamenjajo v hipu, ko sprevidijo njihovo neučinkovitost; predvsem je suverena in minimalistična, melanholično zazrta onstran in otožna ob spoznanju, da bo v novem življenjskem obdobju vse bolj babica in vse manj hčerka. Z bratom si morata namreč razdeliti obveznosti ob materinem odhodu v bolnišnico. Ob dobri igralski podpori Šparovca, ki ga očitno mučijo tudi domače družinske zadeve, pa jih do naslednjega telefonskega klica odrine in enega zvije, se zave lastne odtujenosti in je prava tragična figura, tipičen primer nekoga, ki je odšel za sanjami v tujino, kjer je dobil razpršeno družino, drugačen, bolj hladen in distanciran odnos med generacijami, zdaj pa mu življenje mineva v samoti in ob izgubi stika z lastnim otroštvom in takratnimi prijatelji.

Sedem dni je polnokrvna in preiščljena predstava, ki kaže nove smeri razvoja poetike tandema Divjak – Morano; da je uprizoritev pripustila ironijo in humor, omogoči večjo silovitost in razgibanost ne le prizorov, temveč celotne uprizoritve.

Pa še to. Ob osebnem srečanju z Divjakom mi je ta omenil, da sem v besedilu o Grumovih nagradah napačno zapisal, da je za nagrado nominirano besedilo nastalo kot material, zbran na terenu, torej med prekarci in podobnimi brezpravneži. Da je v resnici to gradivo prepisano, da je pisano čez gradivo in so tako vsi stavki avtorski. Ob tej priložnosti to popravljam in se opravičujem za napako.

Daniil Harms: *Umetnost je omara*. Režija Ivan Peternelj. Slovensko mladinsko gledališče, fundus ob Novi pošti, oktober.

Ruski avantgardist, absurdist in član skupine Oberiu Harms je vsaj težko, če že ne nerešljiva uganka, kljub temu ali prav zato pogosto uprizarjan, tudi na naših odrih in še bolj na odrih nekdanjih jugoslovanskih republik, pri čemer so najpogosteje postavljali njegovo prozo in dramo *Jelizaveta Bam*. Ustvarjalcem se je Harms precej uspešno izmikal, vedno je uprizoritev nanelela na neki preostanek, na nelogičnosti, ki se jih ne da pojasniti, na nekaj tistega, kar je v angleški tradiciji poznano kot *nonsens*, vendar se Harms, ki se je zgledoval pri Hlebnikovu in Kručonihu, kjer postane poezija brezsmiselna, s tem napad na smisel(nost) poezije in logocentričnost sploh, vedno znova zmakne tudi formi, ne samo pomenu. To izmikanje so poimenovali *zaum*, s tem poudarjali napad na racionalnost, in Harms je bil po tem, ko je bila najbolj udarna ost avantgarde, torej ruski kubofuturizem in sorodni pojavi, odstranjena z odra in nadomeščena s sorealizmom, umaknjen v psihiatrično ustanovo, kjer je med nemškim obleganjem Leningrada verjetno umrl zaradi lakote in jetike. S tem je ponovil pravzaprav tipično pot tistih, ki so tlakovali vzdušje za rdeči oktober in priskrbeli spremljevalni umetniški program ter so bili potem med prvimi izpostavljenimi žrtvami paranoidnih sovjetskih voditeljev in njihovih dvornih prišepetovalcev za vprašanja umetnosti, kar je imelo za posledico utišanje samih umetnikov, tako ali drugače.

Harms se ves čas izmika, to pa zato, ker je njegova poetika – tako kot poetika tistih, pri katerih se je zgledoval in so bili umetniški sopotniki – *zaumna*. Poezija naredi tako korake proti zvočnosti in brezpomenskosti, bolj kot za sporočanje gre za izstreljevanje zvočno in energetsko nabitih zlogov, nekako v stilu Marinettijeve pesnitve *Zang tumb tuuum*, za piktoGRAFSKE intervencije v natisnjeno besedilo, za vrsto postopkov torej, ki naj zrušijo Gutenbergovo galaksijo, tj. naše bralne navade in naš način sprejemanja umetnosti, vse pa v imenu estetizacije življenja, pri čemer življenje samo postane umetniško: in če bi (ruski kubo)futuristi vedeli, kako estetsko, z vso razsvetlavo mest in reklamnimi panoji in zasloni, na katere smo nalepljeni, bo življenje sto let po njihovih podvigih, bi bili nedvomno navdušeni. Nad kakšnimi drugimi stvarmi pa morda malo manj.

Harmsu se je od vsega, kar sem videl do zdaj, morda najbolj približala predstava, ki jo je podpisal Ravil Sultanov, v Sloveniji živeči cirkuški artist in igralec, saj je absurdno besedilo nadgradil z absurdnimi in *zaumnimi* gibi, z odhakljano koreografijo in telesnimi spretnostmi. Pri Harmsu so se

uspešno napajale tudi nekatere zgodnje predstave Gledališča Ane Monro, kolikor se spomnim verjetno *Rdeči žarek in 1492 ali Ali lahko predvojna striptizeta danes še sploh kaj pokaže*.

Tudi Peternelj nadgrajuje Harmsa s fizičnim gledališčem, z do karikature in v skrivnostno avro ovito igro, postavlja ga v prostor gledališkega spomina, v fundus Mladinskega gledališča, ki s svojim tlorisom priklicuje 'gledališko neprimernost' in utesnjenost Gleja, ravno tako so na eni strani stebrički in tribuna na drugi, hkrati pa izkoristi ta spomin in kostumografija Slavice Janošević igralsko četverico opremi z zaprašeni in rabljenimi, z vseh vetrov nabrklijanimi kostumi. Prostor je izrazito surov, od originalnega napisa za varnost pri delu, ki nas opozarja, da moramo uporabljati zaščitna delovna sredstva, do vidnih poškodb sten, razbitih šip in podobnega. Uprizoritveni prostor in kontekst sta tako kar najbolj drugačna kot v Tauferjevi uprizoritvi izbranih poglavij iz italijanskega futurizma v ljubljanski Drami pred nekaj leti – takrat je bil oder napolnjen s futurističnimi 'mobili', ki jih je izdelal Mare Kovačič in ki so sledili futurističnemu navdušenju nad tehniko in hitrostjo, kostumografija je bila historična na način obnavljanja meščanskega imidža s preloma (prejšnjega) stoletja.

V predstavi *Umetnost je omara* štiri odhakljane pojave – igrajo jih Blaž Šef, Janja Majzelj, Daša Doberšek in Matija Vastl, ki jih spremlja na harmoniju, včasih pa na praznih žvenketajočih steklenicah tudi Polona Janežič – odigrajo izbrana poglavja iz Harmsove proze, zbrane v zbirki *Zakon linča*, kjer recimo starke padajo skozi okna, v seriji, dokler se pripovedovalec tej monotoniji ne izmakne z negledanjem, in kjer so prizori z brezdomcem, ki ga porivajo in brcajo in naganjajo sem in tja, in izbrana poglavja iz Harmsove dramatike.

Uprizoritev, v kateri dramaturško sodeluje Jana Pavlič, je hitro nizala prizore, nekaj scenografskih sprememb naredita kar režiser in odrski scenograf Gašper Tesner, poplesujoč in humorno komentirajoč svoje početje, sicer pa Peternelj nekako ponovi harmskovsko gesto, po kateri je uprizoritev dobila naslov: na enem do nastopov se je Harms med vsesplošnim vrvežem nastopajočih zaprl v omaro, na kateri je pisalo *Umetnost je omara* in od znotraj recital *zaumno*, torej zvočno in brezsmiselno poezijo po vzoru Kručonih. Zdaj Peternelj, obdan s soigralci kot stenami omare, naredi isto, neviden za publiko, samo glas iz ozadja.

Režija do konca izkoristi groteskno in se včasih nasloni na komično; vsi štirje igralci, historični in eklektično kostumirani, torej nekakšne zaprašene in groteskne odrske prikazni, povsem napnejo svoja izrazila. V predstavi ne manjka zmaknjene in pokrčene gibanja, napetih grimas in

popačenega govora, vendar tako, da tudi takrat, ko vse to izrablja gotski in srhljivi žanr, ne deluje strašno ali nevarno. Bolj so kot recimo kakšni Addamsovi, iz nekega drugega, predzavestnega sveta, in tega se tudi zavedajo, zato mestoma potujejo: recimo opozarjajo, da jim bodo soigralci pokvarili poanto, absurdno dopisano izštevajo, predvsem pa poskušajo dati telesu nove naloge in načine gibanja. Vrhunci predstave so tako deli, ko se odrske akcije med obmetavanjem z replikami razdivjajo in imamo divje, napete akcije vseh štirih nastopajočih, takrat se izpod Harmsove smislu izmikajoče se predloge pojavi htonska, neukročena in divjaška energija, drugi nam potem potegnejo na parodijo slovanske pravljicne tradicije. Peternelova režija dobro izkoristi tudi stebrička in za njima, kot za lutkovnim paravanom, skriva izvajalce, ki potem intervenirajo v dogajanje na odru. Zaradi neugnane in ludistične igralske energije, zaradi duhovitih in do konca prignanih grimas in načinov govora, zaradi razigranosti igralske ekipe je *Umetnost je omara* duhovit, intenziven in hkrati spodobno rekonstrukcijski gledališki dogodek.