

Matej Bogataj

Neustavljivo drsenje navzdol



Ivo Svetina: V imenu matere. Režija Ivica Bujan. SNG Drama Ljubljana, december 2018.

Dramsko besedilo *V imenu matere* je literarizirana zgodovina, prav posebej osrediščena okoli dejanske zgodovine dramatikovega rodu v zadnjih nekaj več kot sto letih. Z elementi dramske sage, kolikor poimenovanje saga sploh lahko uporabimo za dramsko besedilo: sage so bile v svojih skandinavskih začetkih, kjer se je v njih nagnetlo vse polno svetotvornih in občestvenotvornih zgodb ter so bile hkrati epika in zgodovina in pričevanje o mitskih začetkih in nadaljevanjih, predvsem reprezentativni žanr realizma. Z daljšim dogajalnim časom, ki je zajemal nekaj generacij, so bile idealen literarni poligon za študije o menjavi socialnih slojev in razredov, za detekcijo sprememb, ki je v ospredju zanimanja realizma: torej nepredvidljiva dinamika družbenih skupin, premene moči in morebitni novi gospodarski prijemi in izumi, ki omogočajo dvig enih in padec, nazadovanje drugih.

Svetina izpiše nekakšno dramsko sago, pri čemer za indikator stanja v turbulentnem 20. stoletju uporabi kar lastno družino od časov razpada Avstro-Ogrske naprej, njeno domovanje iz krajev pod Stolom, seveda z vsemi razselitvami na relaciji Žirovnica–Trst–Praga–vzhodna fronta–Obala, ki jih zahtevajo gospodarski pogoji in kuga ideologij: začne se s samomorom

mladega občutljivega pesnika, ki mu starejša pesniška kolegica ne vrača ljubezni, konča na obalah reke Hudson v Ameriki, kjer vrstnico Iva Svetine napadeta otožnost in pobožična melanholija in se prepusti hladni reki. Ta, torej sam avtor v liku in delu, se v igri tudi pojavi, najprej kot glas iskalca izgubljenega časa: to je inicialna situacija besedila, spomin na otroške zaznave, na "15. maj leta petinpetdeset" v Kranju, "ko se je nebo dobrikalo zemlji in so češnjevi cvetovi s ptiči tekmovali v razposajenosti. /.../ Mi pa smo tedaj že veselo hrustali krvavo rdeče češnje. In bili so najslajši sadeži spoznanja. Spoznanja, da je življenje lahko enkrat samkrat praznik. A ta enkrat bo vedno, sem si mislil" (*V imenu matere*, 2. dejanje, 4. prizor).

Hkrati tudi z nekaj biografskimi podrobnostmi, ki (kolikor) jih poznamo: ne samo datirano spominjanje na češenjčas, ki se je ustavil in je bil otrok še otrok in svet cel in ga smrt še ni obiskala, eden od prizorov govori o samomoru Svita Javorška, ki je ravno zapustil družčino v gostilni Mrak in Šumi, največji mali bife slovenske hipijade, omenjeni so tudi zapleti okoli Svetinove provokativne pesnitve *Slovenska apokalipsa*, ki je – ob vsej ostali sproščenosti v literarnem in siceršnjem življenju, kjer je bilo tega 'življenja' včasih več in je bilo bolj intenzivno kot literatura– tako razjezila t. i. zdrave sile, da so stopile skupaj in spisale proklamacijo *Demokracija da – razkroj ne!* in še enkrat pokazale, da nimajo pojma, kako zelo se razlikuje njihov na partizanskih vrednotah in na znameniti brezi utemeljeni svet od tistega, ki ga živijo njihovi okoli druge svetovne vojne rojeni potomci, ljubitelji in akterji literarnega ludizma, eksperimentov v teatru in literaturi in z drogami, vse podloženo z udarnimi ritmi in rifi rokofske glasbe; nekaj je uporabi tudi Mitja Vrhovnik Smrekar, sicer avtor glasbe; nekaj te je ob sočnem odlomku, ki povečuje velike riti, iz *Rakovega povratnika* mojstra vaginalno speleološkega pretiravanja Henryja Millerja, že vpisano tudi v samo dramsko besedilo.

Besedilo obsega celo stoletje, zato so dramske osebe in njihove zgodbe zgolj očrtane. Podobno kot pri karikaturi, kjer so nekatere lastnosti poudarjene, druge pa spregledane, tudi v tej drami osebe nastopajo meteoritsko: pojavijo se, vržejo nekaj replik in izginejo, umrejo, pogosto od lastne roke. Pravzaprav je *V imenu matere* nekakšna knjiga mrtvih, sorodnikov, ki na odru življenja odigrajo eno samo kratko igro, se zapijejo, obesijo, ustrelijo, zakartajo grunt, in v tej svoji dokumentarnosti je prav zgovorna glede globoko v rod zažrte suicidalnosti. Svetina jih v enem zadnjih prizorov združi na nekdanjem posestvu z gostilno, mrtve in žive v nekakšnem demokratičnem in dehierarhiziranem bratstvu, ko govorijo drug čez drugega in malo tudi drug mimo drugega zanje značilne replike; zdi

se, da je v tem mrtvaškem plesu Svetina namignil, da vse velike človeške usode relativizira in izenači smrt, da so takrat, s tega stališča, vsi enako (ne)pomembni, obsojeni na repliko ali dve na odru zgodovine. Krvave zgodovine, saj imamo pred tem vrsto šikaniranja, predvsem Vladimir-Ivo, oče pesnika Iva, pa tudi drugi, so večkrat preganjani, zasliševani, zaprti, poslani prek Begunj v taborišča. Najbolj pretresljiva je usoda visokega častnika varnostnoobveščevalne službe, dramatikovega očeta, katerega partizansko ime, Ivo, je deloma prevzel pozneje tudi v civilu in ga prenesel na sina; zaslužnega ilegalca tovariši po vojni maltretirajo in zaslišujejo, saj naj bi bil kriv za "veliko provalo" – v kar sicer nihče ne verjame, ampak jim ustreza, da se pretvarjajo, da verjamejo –, kot je tovarišija iz hoste poimenovala izdajo celotne ljubljanske ilegalne mreže odpora proti okupatorju z vodstvom vred.

Bujan da zgodovinski freski okvir: vplete vlogo pripovedovalca in komentatorja – tega kot vedno energično in brez zavor, s silovito fizičnostjo in maniakalno energijo odigra Marko Mandić –, ki potuje dogajanje, postavi pa se tudi v vlogo vseh zoprnih zasliševalcev, nabranih iz vseh mogočih režimov, ki so glede tega izenačeni: metode avstro-ogrskih varuhov monarhije ali starojugoslovanskih čuvajev oktroirane ustave in šestojanuarske diktature niso nič drugačne od metod povojnih tovarišev, ki pritiskajo na svojega nekdanj v konspiraciji visoko nastavljenega kolega. Zdi se, da je njegov nastop okruten in brezbrizen kot zgodovina sama; na bedno človeško kondicijo, ki jo prekinjajo mučenja in mučne menjave režimov, fronta in invalidnosti, samomori vsled sentimentalnih ran ali zaradi dolgov, gleda z dionizično strastjo, a vendar tudi nekako od zunaj, distancirano, pa tudi tako, da preureja prizorišče za prihajajoče katastrofe. Mandić daje igri kronološki okvir oziroma jo opremi s časovnimi koordinatami, saj sproti riše na tablo datume in kraje, kjer se posamezni prizori odigravajo, zaradi večje preglednosti in orientacije, hkrati pa tlači v vreče in arhivira obleke tistih, ki ostanejo brez njih – vsi samomorilci iz družine se v predstavi pred smrtjo slečejo.

V *imenu matere* je uprizoritveno zajeten zalogaj, saj zahteva veliko nastopajočih; pravzaprav gre za en sam niz stranskih oseb brez centralne, čeprav so seveda nekatere bolj izstopajoče, s tem pa tudi dajo večjo težo posameznim prizorom. Recimo Janez Škof kot Anton Santini, klen slovenski kmet, robot in zašiljen, kot tak pa tudi povsem nepraktičen in nepoučen o poslovnih priložnostih, ki jih ponuja gozd, ki bi moral ostati potomcem neposekan, z drobno godrnjavo in čemerno ženo, odigra jo Veronika Drolc, ali pa njun sin Ivo, odigra ga Klemen Janežič, v carsko-kraljevi

Avstro-Ogrski nacionalist in antimonarhist, masarikovski revolucionar in kvartopirec, ki ne more več povsem priti k sebi potem, ko je videl bojišča in opustošenje na vzhodni fronti v prvi svetovni vojni in prišel domov invaliden. Ali pa lik družinske matere, njegove žene Marije, ki jo najprej zalotimo pred moževo prekomando, kot poštarja ga pošiljajo iz Trsta; odigra jo Pia Zemljič, ki mora potem objokovati še vrsto nesrečnikov, ki vzamejo življenje v lastne roke, dokončno vzamejo: seveda se za takšno centralno družinsko figuro spodobi, da jo ugledamo v tistem, v čemer je najmočnejša, in to niso gospodinjska opravila. Buljanova režija je izrazito zerotizirana in poltena, divjost, kakršno smo videli recimo v predstavi *Ojdip v Korintu*, nastali s sodelovanjem obeh avtorjev, režiserja in dramatika, kjer je bila v ospredju nekakšna divja pastirska balkanska divjost, sta zamenjali golota in poltenost. Marija in Ivo se o prihodnosti družine tako menita kar med strastno sedečo kopulacijo na mizi, ona zgoraj, Mandić kot Komentator vmes zašlata kakšno od nastopajočih ali kot zasliševalec golega križanega zasliševanca – na palico z razširjenimi rokami privezanega – prelije z vinom in mu ga potem liže in srka s telesa, potem kaplja v njegova usta, medtem ko ima glavo stisnjeno med noge zasliševanca, ali pa pomakajo glavo revolucionarja v zaporniško scalno kiblo. Vmes je nekaj popevanja partizanskih ob osvoboditvi, mahanja z zastavami v uniformah in v civilu, in to splošno slavlje prekine prihod obeh taboriščnic, Armele in Nastje, Maše Derganc in Saše Pavlin Štošić, s popolnoma izpitima obrazoma, izčrpanima, s pošastnimi sledmi vsega tistega, kar se jima je zgodilo, in s popolno nacistično indoktrinacijo hčere – neverjeten in osupljiv kontrast, ki zaboli, posebej še, ker je vmes kakšna replika, ki hoče zrelativizirati svobodo. (Zadnjič se je kritiški kolega, najbrž v službi novokomponiranega pogleda ljubiteljev na zgodovino, slaboumno spraševal, zakaj si pri nas tako dolgo nihče ni upal napisati romana, kakršen je *Strahopetci* Josifa Škvoreckega, romana, v katerem shujšane taboriščnice in češki odraščajniki in esesovci in vlasovci čakajo Rdečearmejce, spisanem v ritmu džeza in z enakimi sproščenimi improvizacijami. Verjetno je spregledal, da na Češkem ni bilo odpora, razen da so tam Slovaki, izurjeni v Angliji, ubili Heindricha, da so bili vsi, z Benešem na čelu, oerovci (OR – oprezne riti, oefovcem konkurenčna in v zadnjem času menda zmagovita formacija) in da jih je neodpor zaznamoval in jih ne spusti. Namesto strahopetcev torej najprej žanr *Gamsi na plazu*, potem proza o tujstvu tipa *Ljubljanske razglednice*, predvsem pa Božičev roman *Očeta Vincenca smrt*, mučna zgodba o vračanju razseljenih v srce rajha skozi povojno razrušeno

Evropo narodov, od nacizma obsojenih na iztrebljenje ali delovno suženjstvo v vzhodnih prostranstvih. Mogoče bi se mu morala povojna oblast opravičiti, ker smo bili glede raznarodovanja in razseljevanja pri nacijih pred Čehi in zato nihče ni napisal džezovsko lahkotnega romana o koncu vojne. Takrat še ne. Potem pa Čehi ne več.)

Še nekaj je v uprizoritvi močnih prizorov, recimo solo popevanje in poplesavanje Mire – Vlaste med likanjem, ki ga vidim kot poskus sicer zadržane in v vseh legah stroge – kakor jo odigra Barbara Cerar – družbenopolitične delavke in narodne heroinje, ki jo zalotimo pri domačih opravilih, stran od oči javnosti in izpreženo iz zahtev socialistične izgradnje; osamosvojena ženska, ki si je svoj družbeni položaj trdo in z žrtvijo priborila; sploh pa ima že Svetinovo besedilo ženske in njihovo ime v naslovu in Vlasta je nedvomno ena tistih, ki so vzele zadeve v svoje roke. V oborožene roke, ko je bil čas za to. Opazen je tudi nastop ene od študentk kot dojenčice, ki s svojim sukanjem med nogami odraslih odvrtniči celoten prizor proti nadrealnemu, čeprav gre na videz za gostilniški verizem. Kot seveda opazimo dodatek: uprizorijo Svetinovo *Slovensko apokalipso*, in to na način divjega kurentovanja, torej karnevalizacije. Nekako v tistem duhu, v kakršnem so delovali člani skupine 442 in v katerem so nastali nastopi skupine Pupilije Ferkewerk, le da je razlika med režijskimi postopki takrat radikalnega Dušana Jovanovića, ki je pri mlajših pesniških kolegih, ki so nastopili, spodbujal divjo in nebrzdano kreativnost, seveda spet erotika: Buljan hipijadi ob divji razkalašenosti in neartikuliranosti, spremljanima s harmonikami in maškarami, pridoda še kakšno dvojno penetracijo, tako da vse skupaj potegne na tisto štimungo 'divje jage' iz Zajčeve igre *Jagababa*.

Zaradi velikega števila nastopajočih so namesto dvojnih vlog v igralsko ekipo vključili večje število študentov igre, ki si vzamejo precej prostora, enkrat bolj upravičeno in učinkovito, recimo pri dekletu, ki odigra dojenčico in neusmiljeno teži s ponavljanjem otroškega džibriša, drugič se zadeve razpletejo bolj ljubiteljsko in diletantsko, z nekakšno opazno nerodnostjo in izkušnjam primerno nesuverenostjo. Morda je to v prizorih, ki so brez fokusa in brez opore in vodstva izkušenega dela igralske ekipe Drame (*Slovenska apokalipsa*) je že eden takšnih, še bolj opazno. Res pa mladi del ekipe prinese nekaj tiste divje in surove energije, s katero je igra prežeta, in že od začetka, od silne ljubezni zblaznelega romantika Antona, ki položi roko nase zaradi Vide Jeraj, je vse odigrano z veliko temperamenta in s kar najbolj izrazitimi sredstvi, ki pogosto prekrijejo morebitno slabše obvladovanje prostora in izrazil.

Bujan postavlja Svetinovo igro na skicirano prizorišče, zamejeno z razstavo: na horizontu, kot zadnja stena, so nagačene živali in montažne slike Irwinov, presijane z različnimi svetlobnimi okviri. Razstavljene so lovske trofeje od merjasca do ptičev, pomešane s slikami, ki so citati likovnih klasikov. Spredaj je nekaj stiliziranih praktikablov, kakšna miza ali stol, vedro za namakanje glav in podobno, na katere lepi voditelj časovne kažipote. Tak, pretežno prazen oder, seveda omogoča hitre menjave prostora, predvsem pa z elementarnostjo in očiščenostjo zasuka predstavo proti performansu, proti pogosto čim manj nadzorovanemu izlivu emocij in prikazu podivjane energije, kar daje uprizoritvi ostre robove in deluje grobo, skicirano, tudi nalašč neizdelano. Vendar ne tudi kostumografsko; kostumografija, podpisuje Ana Savić Gecan, morda še bolj kot sicer zadene karakterje posameznih kot repatica pospešenih nastopov, ki se poblisknejo in zasijejo skozi prizorišče, in osebe oskrbi s prepoznavnimi znamenji časa. Pogosto duhovito zasukanimi, recimo kot spomin na ženska pokrivala, podobna turbanom oziroma bližnjeazijskim usnjenim pokrivalom, pri čemer ji uspe priklicati atmosfero določenega časa.

Buljanova režija prizor družinskega srečanja živih in mrtvih oklesti. Predvsem ga očisti vseh besed, ki tavajo po prostoru brez odgovorov, uprizori ga brez replik, ki sicer odmevajo kot nekakšni zasmrtni glasovi beckettovskih komaj še oseb. Komentator razdeli dramskim osebam tablice z leti, bodisi z letnicami smrti bodisi s starostjo v času srečanja. Jih kronološko nekajkrat razvrsti, kot je običaj pri masovnih, gasilskih poziranjih, po starosti od leve, pa od desne, na koncu povabi publiko k fotografiranju. Ta obet slabe večnosti, kakor jo obljubljuje nedružabna omrežja, na katerih potem takšne fotografije slej ko prej pristanejo, je zamenjal v igro zapisano druženje mrtvih in živih, in res nas predvsem razni instagrami in fejsbuki družijo v postavljanju naše nepomembnosti na ogled.

365 padcev. Koncept in režija Bojan Jablanovec. Via Negativa, Forum Freies Theater Düsseldorf, Bunker Ljubljana. Ogled februarja 2019 v Stari elektrarni v Ljubljani.

Padcev je v resnici več. Več kot v naslovu. Vem, ker so jih drugi šteli za nas: naslov tako napolfejk. Čeprav je vse ostalo zelo zares in včasih na meji nevarnega, vendar veliko pogosteje na meji zabavnega. Jablanovec kot režiser in kreativno jedro projekta je v tem kolažu hitrih in pogosto pospešenih prizorov, ki ga podpisuje kar celotna ekipa Via Negative, presegel večino

svojih dosedanjih predstav, kar sem jih videl. Nisem vseh, recimo tiste z nazdravljanjem, tista zna biti nevarna kot kakšno službeno potovanje v Rusijo z veselimi gostitelji, ki jim ne zmanjka pivske inspiracije, pa še kakšne ne, dosega pa *365 padcev* po moči in sugestivnosti tisto, ki se me je najbolj dotaknila, iz cikla sedmih smrtnih grehov, *Jezo*: takrat je Jablanovcu uspelo motivirati svoje performerje, da so spregovorili o sebi, o svoji jezi, recimo zaradi izgube staršev ali poškodbe, ki jim je preprečila nadaljevanje plesne kariere, in podobnih travmatičnih dogodkov, hkrati pa njihovi jezi najti ustrezno gledališko formo, jo opremiti z znaki. S tem nas je popeljal v obsežen cikel odštevanja, s tem pa osvobajanja vsega mogočega, od smrtnih grehov do opere: *Via Negativa* je seveda tisti pristop, ki ga priporočajo in prakticirajo emfatična teologija in tiste duhovne prakse, ki si delijo prepričanje, da je Bog tisto, kar ostane, ko vse drugo odšteješ, predvsem vsa pričakovanja. *Via Negativa* tokrat odšteva padce. Tako nekako.

365 padcev je manifest gravitacijskega gledališča.

Gravitacija je namreč tista sila, ki ideje, koncepte, telesa in sploh vse slej ko prej prizemlji. Jih postavi na njihovo mesto. Gravitacija prisili snežinke, da padejo na točno določeno – vemo od koga, so nam povedali mistiki – mesto.

Peter Greenaway je režiral film *Utapljanje* po številkah, kjer ob dogajanju, in to je polno absurdnih smrti, ves čas spremljamo števec izločencev s sveta živih. Podobno je v predstavi o padcih števec, ki najprej odšteje vseh 365, potem pa se odsuka v negativni total.

Začne se skoraj manifestativno; performerji, vseh šest in vsi enako zaslужni in požrtvovalni, vsak s kakšnim briljantno zamišljenim in izpeljanim prizorom in asistenco pri kakšnem drugem (tudi v športu so začeli šteti tudi podaje), Grega Zorc, Anita Wach, Vito Weiss, Kristina Aleksova, Loup Abramovici, Nataša Živković, iz ozadja prodirajo proti rampi in sproti odmetavajo omot okoli lastnih fotografskih portretov. Vsak list po en padec. Potem držijo portrete na zadnji steni, mučno in boleče, si mislimo, dokler ne padejo. Zdi se, da hoče začetek povedati, da bo ogolil stvari do bistva, da bo odvrigel balast dnevnega, kar naj bi predstavljal časopis. Vendar smo skozi potek predstave priča različnim asociacijskim in prostorskim paradoksom: performer v opremi lednih plezalcev pleza po tleh, med publiko se z vrha spusti vrv s pisnim pozivom, naj publika potegne, in takrat začne vleči privezanega proti ozadju, po tleh, jasno. Ali pa performerka simulira prosti pad pri padalcih pred učinkom padala, na tleh, ali pa pada perje, ker ga pihajo v zrak, dokler je mogoče, ali pa performer oponaša predhodni padec peresa, telesno artikulirano in nekako tudi duhovito, kljub težavnosti

in perfekcionizmu. Ali pa padajo proti tlom krušne drobtine ob silovitem ploskanju obeh polovic hlebca. Zdi se, da so imeli tokrat še posebej srečo s kostumi, scenografijo in rekviziti, kar podpisuje Olga Grubić, saj deluje oder hkrati kot poganjalec iluzije in kot njen razkrinkovalec, kot potujitev. Predstava se poigrava z 'logičnostjo' prostora, kakršno je na slovenskih odrih največkrat kršil Janusz Kica, recimo v *Snu kresne noči* ali v Kafkovi *Ameriki*, vendar je v nekaterih prizorih tudi izredno sugestivna: recimo pri nekakšnih (na elastičnih rjuhah) lebdečih golih bitjih, ki se po napornem mučenju z gravitacijo predajo in padajo na tla, potem pa oblikujejo napis *FALLEN*, ki seveda priziva padec vseh padcev, Padec v rajskem smislu, kot izgon, kot obsojenost na težnost. Vendar padejo potem tudi trakovi z napisa, s pomočjo navihanke. Ali pa na sankah pripeljejo ogromnega zajca, torej performerja v pižami z zajčjimi ušesi, ki se (samo)nalepi na horizont in odpade kot fantek iz kapice pri želodu, kar deluje čisto robertwilsonovsko. Ali pa pada baletka, zaradi nestabilne drže. Ali pa manekenka, ko ji spodmaknejo rdečo preprogo. Ali pa se performerji blazno trudijo premagati gravitacijo in je dolg prizor, ko si beli oblastni moški s cigaro, torej gospodar sveta, vtakne v cigaro prižgano (novoletno) prskalico, to pa v rit, in se nam zdi, da se bo izstrelil devastirat še ostale kotičke vesolja, ki so zaenkrat še rešeni njegove prisotnosti. Verjetno je eden bolj fascinantnih in učinkovitih prizorov tisti, ko gibalec, obteženo uravnotežen z betonsko kocko, kljubuje težnosti in leti, no, lebdi in niha nad tlemi, z vsemi napori, ki grejo k takšnemu lovljenju ravnotežja med padanjem in kljubovanjem težnosti.

365 padcev je predstava, ki se ob izvabljanju igralskega materiala, vsega tistega, kar prinesejo z različnih scenskih branž nabrani performerji, poudarjeno ukvarja s proučevanjem odrske iluzije. In jo s pridom in premeteno izkorišča, podobno kot prizore učinkovito poantirajo kostumi, ki morajo v tej nanizanki na hitro označiti žanr, ki ga bomo gledali. S paradoksom prostora in nepadanja, ki je sicer rezervirano za risanke, pa s proučevanjem različno žanrsko kodiranih situacij. Pri tem se enkrat sklicuje na cirkuške veščine, namreč na izredno natančno in zahtevno obvladovanje telesa in disciplinirano delo z rekviziti, drugič na pretiravanje filmske burleske, vmes pa se izredni nadrealni prizori izmikajo enoznačnemu razumevanju, humanoidni zajci, ki padejo iz lastnih ušes, takšne stvari. Kljub obilici in različnosti gradiva, kljub širokemu naboru že vidnega, iz katerega črpa in kar pogosto osmešeno komentira predstava, pa ostaja ta kompaktna, osredotočena na padec kot povezovalni člen in poganjalec nebrzdane domišljije, ki je našla svojo formo in pravšnji tempo.