



Matej Bogataj

Na malih odrih

Spiro Scimone: *Dol*. Režija Marko Sosič. Prešernovo gledališče Kranj, december 2016.

Scimonejevo besedilo, ki smo ga dobili v prevodu Tee Štoka, je dvodelno, tisto, kar zastavi, zaostri tako, da se odsuka na nepričakovan teren, na katerem poskuša med marginaliziranimi spregovoriti o usodi tistih, ki so najbolj na tleh, najgloblje. Kar bi mu lahko očitali kot žanrsko pomanjkljivost, ker preobrat ni samo zaostritev stanja, ki ga prikazuje na začetku, temveč je prenos fokusa na drugo raven, na kvalitativno nemerljivo in neprimerljivo; s splošnega gre na konkretno, ki ni več v istem redu stvari. Namreč; oče se brije in iz ogromne, gromozanske straniščne školjke se zasliši najprej sinov glas, klici: »Foter, v sekretu sem. Znašel sem se v sekretu, foter,« kar se stopnjuje do uporne trditve, zoprvanja: »Jaz nočem več ven. Svojo prihodnost sem našel tu.« Besedilo nas napeljuje, da bo spregovorilo o ponižanih in razžaljenih, ki se pred negotovo prihodnostjo, ki jo dodatno rahljajo neuspešno iskanje službe, splošna negotovost ter nezavidljiv generacijski in socialni položaj, umaknejo na najnižjo točko. Da hoče poudariti, da ob tistih, ki se brijejo na roke v kopalnici, kot Oče, obstajajo tudi tisti, ki niti kopalnice niti britvice nimajo več, nekakšni ljudje iz podpodja in meandrov kanalizacije.

Vendar igra to svojo sugestivno simboliko dovolj hitro izčrpa, do pravega konflikta med generacijami ne pride, gre bolj za nekaj na hitro izmenjanjih

replik, pri čemer morebitne Očetove krivde, razen kolikor je generacijska – in te vrste argumenti, da živi starševska generacija bolje, kot da bi morala priboriti mlajši ugodnejše razmere (ali da bi jih lahko), letijo na vse strani tudi v slovenskem kulturnem prostoru. Kot da je za položaj kriva slaba menjava generacij in ne splošna jeba in odnos do kulture tudi pri tistih, ki so zanj zadolženi oziroma se postavljajo v vlogo njenih prenoviteljev. Bolj kot za medgeneracijski spopad gre v Scimonejevi igri za govor o vseenosti mlajše ob skoraj pasivnem čudenju in nerazumevanju starejše. Zato se zgodba zaostri; nad rob deske pride Don Karlo s kolitisom in spregovori, da je sumljiv duhovnik, ki ima svojo molitev, saj mu niti Kristus ne more več pomagati. Vedel je, pa ni spregovoril, vedel za spolno zlorabo, o kateri spregovori nato njegov Mežnar, o tem, kako ga je Don Karlov kolega poljubljjal na mizi in kako mu je bilo najbolj všeč, ko je bil »muca, ki se od ljubezni suka«, na vseh štirih. Sledi pretresljivo pričevanje o zlorabi.

Ker je situacija absurdna, na odru kraljuje ogromna straniščna školjka – scenograf je Peter Furlan –, ki omogoča, da čez njene robove kukajo glave obeh, Sina in Don Karla, vendar ta dva nista edina spodaj. Sin Mihe Rodmana in Oče Petra Musevskega sta pravzaprav kmalu le še podporna igralca; s svojo pasivnostjo omogočata razvitje ključnega konflikta, to pa je krivda tistih, ki bi morali ukrepati, pa niso, ki so bolj ljubili institucijo in njeno nedotakljivost in brezmadežnost, kot pa pomagali tistim, ki so jih v uniformi te institucije in pod njenimi simboli trpinčili in zlorabljali.

Glavni fokus uprizoritve je tako posvečen Mežnarjevi izpovedi, ki je kar najbolj nazorna, ne samo v položajih, še bolj v poudarku ranjenosti in prizadetosti, ker je pretrpel dejanja, za katera so vedeli vsi, pa niso reagirali. Aljoša Ternovšek je v svoji izpovedi prepričljiv, ranjen, besede se mu počasi in mukoma trgajo iz ust, vse skupaj pa pripoveduje, kot da še sam ne more odkrito in od zunaj, brez podoživljanja predstaviti, kar se mu je v resnici zgodilo. Njegova v ospredje porinjena in izpostavljena monotočka je spremljana s krčevito, z zaostrenimi in do konca prignanimi grimasami Don Karla v ozadju, ki ga Borut Veselko odigra z ekspresionistično napetim načinom igre. Vidimo, da ga nekaj krivi, spreminja se v togo lutko, skoraj v avtomat, in seveda slutimo, da ga navija krivda in da je bil zaradi prikrivanja kolegovega početja morda celo izključen ali umaknjen, zdaj, ko je že skoraj prepozno, trpi in podoživlja vse trenutke tehtanja. Dilema med resnico in uslužnostjo ga zvija na enak način kot Mežnarja zloraba tistega, ki mu je najbolj zaupal in ki se je predstavljal kot odposlanec in medij vsevišnjih sil.

Uprizoritev Scimonejeve igre *Dol* je tako še en prispevek k razkrinkavanju početja znotraj ustanove, ki sicer deklarativno in navzven ponuja vse

polno nasvetov o tem, kako naj bi moralno živeli, kakšni naj bi bili družina in topla družinska sreča, čeprav gre za ljudi, ki imajo s tem kaj malo izkušenj, kolikor te niso posredovane v spovednici ali del izobraževanja, kako naj nastopajo pred javnostjo.

Nemoč. Režija Primož Ekart. Mini Teater in Imaginarni, februar 2017.

Že Brecht je nekje vzkliknil nekaj v stilu, da kaj je oropati banko v primerjavi s tem, da ustanoviš banko ali osnuješ delnico. In v tem stilu zmešajo *Klovnove poglede* Heinricha Bölla in *Globalnega minotavra* Janisa Varufakisa, na videz dve nezdružljivi pisavi, eno literarizirano in drugo ekonomistično, torej s področja, ki se predstavlja kot znanost, potem pa drago plačujemo njegove eksperimente, s področja, ki ga večinoma ne razumemo, in o tem nerazumevanju, ki da je načrtno, obskurno in prikrivano s strani ekonomističnih žrecev, tudi govori.

V precej ofucanem praznem stanovanju, v katerem se lušči omet in so stene napol pobarvane, od spodaj pa se kažejo razkošni in seveda tudi že postarani in zbledeli vzorci prejšnjih šablonskih poslikav in ostanki ornamentov, ki sodijo v sklop prostorov Mini Teatra, nas pričaka možak v banji. Klovn, si mislimo, ko vidimo njegove nekoliko prekratke hlače in temno obleko z belimi pikicami. Vse priča o njegovi bedi, zapustila ga je punca, pove, zaradi pitja dobiva vse bolj porazne ocene za nastope in postopno tudi vse nižje honorarje, prizna, tako da mora spremeniti življenjski stil in stanovanje v klavrnem stanju je že indikator tega. Potem se ukvarja z denarjem; podobno kot protagonist romana *Glad* Knuta Hamsuna, ki se ne ukvarja z ničimer drugim, kot s tem, kako priti za vsako ceno do denarja, da bi se lahko najedel in odložil tegobe, ki jih prinaša revščina, se tudi Klovn ukvarja z denarjem in punco. S slednjo precej neuspešno, tudi do tistih, ki mu je ne dajo na telefon, se vede netaktno in surovo, vidimo ga, da teži, in vemo, iz izkušenj, da to ni najboljši način, da bi znova zasedel srce svoje izvoljenke. Na drugi strani so tisti, ki bi mu še lahko kaj posodili, in zraven tisti, ki jih nikakor ne bi smel klicati, čeprav bi lahko kaj posodili, ker bi to preveč stalo. Ne v denarju, ne v oderuških obrestih, še bolj v emocionalnem izsiljevanju in očitkih, zakaj da je v takšnem bednem stanju in zakaj česa ne naredi za izboljšanje. Družina najprej, to varno domače zavetje, te prave vrednote, kot nas prepričujejo in nas bodo še. Seveda, pogovor z očetom, ki pridrvi v stanovanje, je mučen, ponuja lepo vsoto denarja, pa ne vemo, koliko je to bilo takrat in ali je kompilator besedil in

režiser kaj prevajal, se pa očetova ponujena roka ne sliši najslabše. So pa pogoji malo ostri: klovn naj bi se po nekajletnem ukvarjanju s poklicem prešolal v pantomimo, šel na dvoletno usposabljanje, si mislimo, da gre za nekaj podobnega, kot so danes delavnice za kritike in dramatike. Poklicno usposabljanje, pri katerem brezposelni kritik s prakso – in morebiti manj izobrazbe, če govorim o sebi – predava o nečem, česar ni več ali pa se od tega ne da živeti, tistim z doktorati ali na kakšni drugi obliki podiplomskega študija. Ne zato, da bi zares dobili zaposlitev, še preverjene kritiške in novinarske kadre mečejo na cesto in škrтариjo s honorarji; zato, da bodo imeli referenco več v cv-ju in s tem morebiti boljšo možnost za zaposlitev, če bi se kje slučajno sprostilo kakšno mesto. In če kadrovanje ne bo potekalo po telefonu; če ne bo telefonski klic prevagal nad kakovostjo kandidata in njegovimi referencami. Super zadeva, ministrstva prikazujejo, da se borijo proti nezaposlenosti in se trudijo s poklicnim usposabljanjem in za to celo nekako plačujejo društva in organizacije, ki se na to nekako spoznajo, recimo kritiška združenja ali skupine okoli splošno kulturnih in literarnih revij, da potem izučijo mlade nečesa, česar ne bodo potrebovali. Ker, bodimo realni: časopisna kritika usiha, ne samo glede zlatega dežka, tam gre za prav zoprno počasno kapljanje, tudi glede obsega in odnosa do nje, tudi na strani naročnikov, ki se jim v tej zadnji privatizacijski fazi ne zdi več potrebno blefirati in trošiti za nekaj, kar ima (menda) minimalen učinek. Tudi glede imidža, tisti, ki so jim namenjene reklame, obdane z novičarskim in kulturnim balastom, so z blefom že zdavnaj nehali in direktno butasto govorijo o kulturi kot o porabi in nepotrebem trošenju. In vse pogostejše diskvalifikacije direktorjev in režiserjev in avtorjev kažejo, da so samozadostni, samo-zavestni, se jim zdi, imajo tudi zavest o neprecenljivosti lastnega dela, in piarovci jim vse bolj zadoščajo, ker gladijo njihov prenapihnjeni ego. Zaprt svet brez perspektive, če mene vprašate.

Klovn je v isti pasti; čeprav bolj sam kriv. Pitje in večšina ne gresta (več) skupaj. Pitje zaradi nesrečne zaljubljenosti, s katerim pivec kaže odpor do sveta in potencira svojo bolečino, da jo vidijo tudi drugi (gre za znameniti pijanski patos) so zamenjali priročniki za samopomoč: kako opustiti pitje v treh dneh, pijem, da se ne napijem, pijem, ker sem pač žejen, in podobno. V Böllovih časih je bilo vse še bolj pošteno direktno.

Vendar ob pripovedi o koncu igre, o karieri, ki je zašla v slepo ulico, klovn tudi pokaže nekaj svojih trikov. Kar je spretnostnih, so bolj tako tako, pretikanje kovanca čez prste in podobno. Bolj navduši z iluzionizmom. S čaranjem iz nič. In z ničimer. Pove, kako je nastal bančni dolg, kako je prišlo do verige prezadolženosti in padanja domin, od Lehman's banke do

dokapitalizacije bank zaradi napihnenih pričakovanj hipotekarnih bank, vse pa na podlagi Janufakisovega pisanja, v katerem se ta ukvarja z izvorom in globino finančne krize izpred približno desetih let. Obnovi, s številkami, kakšna je bila videti bančna razprodaja prihodnosti, kako je vse večji trgovinski deficit globalnega kavboja vreča brez dna, črna luknja, v katero padajo likvidnosti držav in valut, ki jih brezsravno in s pomočjo domačih izdajalcev plenijo finančne elite v obliki trojk in bonitetnih hiš, kako in pod kakšnimi gesli se dogajajo pokrivanja izgube pri hipotekarnih kreditih in splošni razprodaji jutrišnjega dne v imenu in za dobrobit današnjih bančnih in podobnih finančnih špekulantov.

Nik Škrlec tako odigra Varufakisovo pisanje kot iluzionistično točko, da bi bolj pokazal lastno klovnovsko in iluzionistično bedo: kakšen trik je prežagati žensko na pol, če lahko nekdo (nekateri) ustvari iz nič milijarde in je potem, ko mu poči balonček, država pripravljena, da ga zakrpa in spet napihne. Kakšna beda za publiko je v primerjavi s finančnimi, milijarde vrednimi finančnimi napihki čarati z resničnimi, materialnimi baloni; nekaj podobnega kot ofucan sejemski medved na zadnjih tacah proti dokumentarcu o medvedjem lovu na losose, parjenju in nabiranju brusnic. Seveda se klovn svojih omejitev zaveda, zato je za njegovim smehom nemoč, zato je seveda utrujen in brez entuziazma, zato je smeh klovnom žalosten. Smeh za druge. Klovn v vseh oblikah pa vse pogostejši na odru; kot da bi se zavedali, da razen nekaj trikov in kakšnega zmerjanja nismo več sposobni prave refleksije, še manj je kultura povabljena v dialog pri resnih vprašanjih prihodnosti.

Nik Škrlec je kot klovn v pikčasti prekratki obleki – kostumografinja je prispevek Belinde Radulović – seveda otožen v svojih uvodnih izvajanjih, tudi z neprikritim besom, kadar se mora pogajati z zunanjim sovražnim svetom, in mora se, ker mu je ostal samo še en kovanec. V klovnovskih točkah pa je prav evforičen in nabit z energijo, njegovi prikazi dolžniške krize z maničnim risanjem ničel na steno stanovanja so morda celo malce divji in zato neartikulirani, pretirani, vendar saj vemo, kako je to pri zabavljajih. In klovnih: iz neznanih rezerv počrpajo zadnje moči, spomnimo se, recimo, Garderoberja Ronalda Harwooda in igralske veličine, ki se trese od tesnobe in strahu pred nastopom, potem pa na odru zablesti in zahrumi, ali pa starega šmiranta, zablodelega v gledališkem labirintu, skoraj Fantoma iz opere (gledališča), ki v Möderndorferjevi igri *Hamlet in Ofelija* očara in zapeljuje mladi par.

Breznadežna. Dramatizacija in priredba Livija in Tomaž Pandur, prevod in dramaturgija Livija Pandur. Drama SNG Maribor, gostovanje v Ljubljani, marec 2017.

Marijin testament irskega pripovednika Toibina je materina zgodba o Sinu, povedana s stališča matere, ki ji je sin pomembnejši od njegovega poslanstva. Sicer materinsko sluti, da se je vmešal v politiko, da je vzel nase vlogo preroka, da so časi težki in da v družbi vre, da množica čaka na spremembe in si želi premik iz nečloveškega in zatiralskega režima, vendar v njegovi družini vidi splasene in zato prehrupne mladce, ki si ne upajo pogledati ženski v oči. Čeprav prisostvuje poroki v Kani, ni čisto prepričana, ali je bila voda tudi v drugih vrčih – za prvega je prepričana, da je bila v njem res voda –, in jo predvsem zmoti, da jo sin zavrne, da zavrne njeno materinsko ljubezen na račun sinovanja in pripadnosti Očetu, ki ni od tega sveta, kot se reče. Marijina zgodba je evangelij brez čudežev, je antievangelij, antikatoliška v toliko, kolikor bi moral biti evangelij blagovest, veselo oznanilo; je mračna zgodba o ženski, katere spomine hočejo zapisovalci po sinovi smrti spraviti v tak red, da bi lahko služili veri in njeni institucionalizaciji, njej pa se to upira. Toibinova Marija odklanja prisotnost evangelistov, zapisovalcev, ki jo prepričujeta, da je videla več in nekaj drugega, kot je v resnici. Predvsem pa je Marija nekako v odhajanju, izolirana ter na milost in nemilost prepuščena spominom, ki jim ne more pobegniti in katerih se ne more razbremeniti niti s pripovedovanjem, sosedje so ji tuji, sama pa je regresirala v poganstvo, časti Artemido in bolj pogreša moža kot sina. Čeprav je njena bolečina nezaceljiva, je vendarle tudi sprijaznjeno otopela, to je vse povedano v čistem epskem distanciranem času, v katerem je od Dogodka pretekla vrsta let. Takole na prvi pogled bi rekli, da bi bila v vlogi, če bi se kdo lotil pripovedi kot monodrame, najbolj primerna Majda Potokar ali Katja Levstik, ki s sprijaznjenim in vsega hudega vajenim in malo tudi ubitim glasom pripoveduje in medtem tolče proso ali krmi perjad. Ki s svojim početjem in skeptičnim govorom potrjuje, da nihče ni prerok v svoji domovini, da preroka, ko zajaha presežno, najtežje prepoznajo domači, obremenjeni s spomini na njegovo odraščanje, na polnjenje in vsebino plenic in sesanje in skupne igre in pobalinstva. Marijino razočaranje je toliko večje ne le zato, ker še ni kristjanka, temveč tudi zaradi sinove zavrnitve, njegovo preroško poklicanost in izjave o tem, kako moraš ločiti sina od matere, brata od sestre, kako prinaša meč in ne miru, Marija jemlje namreč kar najbolj osebno, njena bolečina je bolečina tiste, ki je bila zavrnjena, potem pa je še prisostvovala križanju, čeprav ni zdržala do konca, pravi.

Preveč vsega, niti ne ve, kje je Sinov grob; zanjo je v njenem srcu. Trpljenje matere, ki mora gledati začetek sinovega pogubljenja in živeti na svetu, v katerem je nenaravno pred njo umrl tisti, ki bi jo moral nadživeti.

Mariborski ustvarjalci postavljajo besedilo, ki je zdaj brez tiste poetične funkcije, ki jo ima knjižna izdaja v prevodu Jureta Potokarja, pod provokativnim in obetavnim naslovom: *Brezmadežna*. Provokativnim zato, ker že v naslovu predpostavljajo njeno čistost, ki sega onstran človeškega, nekako proti tistim sferam, ki jih je zelo pozno zajahala Cerkev – šele leta 1950 so razglasili Marijino vnebovzetje kot dogmo, medtem ko je bila dogma o njenem brezmadežnem spočetju uzakonjena 1854., pozno torej, v časih, ko bi od katolicizma pričakovali manj srednjeveške iracionalne vere in manj dogmatike in več posluha za usklajevanje skrivnosti vere s spoznanji o simboliki in njenem delovanju, o biologiji se je v tistem času vedelo več kot v času nastanka evangelijev in končno več tudi o skrivnostih ženskega telesa. Dogmatika je prišla v času, ko je celo Cerkev priznala nekatera znanstvena dejstva in se jim prilagajala, recimo evolucijo ali okroglost planeta. Jung je napisal, zakaj postopno vstopa vloga Marije: ker je v trojici manjkal ženski element, je bila v času usihanja vere potrebna ikona za nedozorel del katolištva; protestanti seveda z Marijo, razen v prozi Luke Novaka *Zlati dež*, nočejo imeti nič, oni berejo evangelije.

Marijina zgodba po Toibinu, kakor jo uteleša Nataša Matjašec, je postavljena v razkošno škatlo na odru, belo, ki jo izvajalka postopno škropi s krvjo, rdečo barvo, s stranskih vhodov prihaja črna perje (angelov?), ob svatbi v Kani preliva iz črnih hobukov vodo in rdečo barvo, predvsem pa se rada preoblači; tokratna Marija je precej modno senzibilizirana in aktualizirana, vizualno je 'kokr Šanel' in fatalka iz petdesetih; Nataša Matjašec Rošker nosi modno torbico, iz katere vleče šminko in se šminka pred nami, čež črno oblekico si nadeva svetlo haljo, obliže si lepi na od klečanja odrgnjena kolena, čeprav o (njenih) molitvah Artemidi ne (iz)vemo nič, da bi bilo to od tolčenja prosa v možnarju ali ribanja poda ali kakšnih podobnih gospodinjskih del, pa bi bilo tudi malo čudno, v takšni opravi. Marija je povzdignjena, prav v nasprotju z besedilom, ki jo poskuša ozemljiti, v modno ikono. Nekaj v stilu tistega nesporazuma s strani ženske revije, ki dela proti ženskemu svetu, ki vsako leto izberejo fatalko leta, po možnosti poročeno, mi pa iz sedemdesetih vemo, kako je s fatalkami: učinkujejo zato, ker same ne vejo, kaj bi v resnici rade, ker se ne poznajo in se zato gledajo v očeh drugih. Usodne, fatalne so zaradi iskanja, vmes pa poskušajo brez upa zmage provizorično ugajati vsem, ki jim obetajo, da se bodo našle. (Ne bi zdaj o Marilyn in podobnih, o njihovi taktiki in dometu.)

Sveta Marija Superzvezda, če parafraziramo naslov muzikala, ki govori o Sinu. Višek in zaključek nesporazuma je njena pojavitev s kronico, kakršno ima na znameniti ikoni Brezjanska Marija Pomagaj, in v svetlem, ornamentiranem mašnem plašču, kar je močan in nedvomen kostumski znak, ki nas napeljuje h katolizaciji. Besedila in uprizoritve. Kar deluje proti besedilu, proti njegovi ozemljeni in vse onstranske svetle glorijske rešeni zemeljski materi in manj, če ne čisto nič Materi Božji. Ta sprememba konteksta v uprizoritvi je brez kakega bistvenjšega pomenskega prirastka, lahko jo vidimo kot nesporazum, ki poskuša iz golega materinstva narediti ikono, zato je Marija v *Brezmadežni* vmes tudi malo noseča, vendar tako, da si potisne blazino pod oblekico in se nam zdi, da hoče odigrati vznesenost moderne ženske ob nosečnosti, kakor ji jo predstavljajo modne revije z nasveti za vsakodnevno rabo. Vse je podčrtano z vnebovzetjem; na zadnji steni, pod križem (mimogrede, simbol prvih kristjanov je bila seveda riba, ihtios, še v rimskih katakombah so jo risali namesto Odrešenika, križ pride v rabo veliko pozneje), ki ga je narisala, se dviguje ležeča. Pa ne razumemo čisto, zakaj; prihodnost, o kateri medtem govori, je kar najbolj čist možen vzemljohod, če uporabimo to agnostično primerjavo pri enako stvarnem in skeptičnem Lojzetu Kovačiču, na sledi katerega je Toibin vsaj po neizprosnosti v popisovanju deziluzije.

Podobna vprašanja se nam porajajo tudi ob sami igri Nataše Matjašec Rošker; nedvomno vrhunska igralka, kar je dokazala v velikem številu imenitno in premišljeno odigranih vlog, tokrat menja glasovne lege, včasih celo tako, da spreminja modulacijo glasu in se nam zaradi pretirane formalizacije zdi, da sicer ne govori jezika, v katerem nastopa, ali da ima močno govorno napako. Drugič imamo opraviti s pačenjem, z naprej potisnjeno brado in nekam onkraj segajočim pogledom, za katerega ne moremo razumeti, kako naj bi se pokrival s pripovedovanim. Niti ne vidimo, da bi igra s pripovedovanim ustvarjala konflikt, v smislu postdramskega, ko naj bi do napetosti prihajalo med besedilom in uprizoritvijo; ne vidimo učinkovitega nasprotovanja besedilu, bolj poskus, da bi z epske distance, ki je rahlo ubila emocijo, vstopili v svet silnih strasti, posebej še takšnih, kot jih ob križanju sina občuti sodobna na silo strastna ženka. Formalizacija, ki smo ji priča pri kostumski kičasti monumentalnosti, se prenese na raven igre, ki se kljub nedvornim naporom mestoma zazdi ne samo pretenciozna, temveč po nepotrebnem artificialna, predvsem pa neprimerna samemu sporočilu; bolj kot za napetost ali potujevanje ali današnji komentar (zgodbe vseh zgodb) gre za zunanji vnos strasti, občasno prignane na rob slabše artikulacije, ki naj za vsako ceno in do konca razgiba sicer pripovedno in

nedramatično besedilo, dodatno ubito s časovno distanco in Marijino topo bolečino, ki jo poganjajo spomini in njena žalostna materinska usoda, ki v Sinovih besedah ne prepozna možnosti novega sveta in ne ugleda novega, onstranskega Jeruzalema.