



Matej Bogataj

## Oblast in njena senca

**Dominik Smole: *Antigona*. Režija Luka Marcen. SNG Nova Gorica.**

Smoletova *Antigona* je ob avtorjevem *Krstu pri Savici*, drami o spreobrnjenju in enako fanatični krvoželjni spremembi strani kot eni temeljnih značajskih narodovih lastnosti, če narodni značaj sploh obstaja – drugi je o hrepenenju lepe Vide, ki je v bistvu navznoter obrnjen in pasiven sentiment – eden najpomembnejših, paradigmatških dramskih povojnih tekstov. Ne le zaradi jasne kritike konformizma ali do konca izčiščene poetične govorice, ki polaga oblasti, torej Kreonu in njegovem šepetalcu Teiresiasu, v usta cinične besede o vladanju in večini kompromisov, tudi o nujni uporabi moči, da bi se ta oblast obdržala, o oblastni odločnosti, ko kršilci prekoračijo začrtano zadnjo linijo, o vsem tem spregovarja Smole izmodreno in cinično, vendar tudi splošno uporabno, z možno preslikavo na vse režime in vse situacije. *Antigona* je bila eden osrednjih dramskih tekstov tudi zato, ker je ob njej nastalo in se utemeljilo kar nekaj teorij, ki so dobile potem tudi konkretne politične izpeljave; gre namreč za vprašanje pokopa mrtvih ne glede na njihovo morebitno politično opredelitev, zato je bila *Antigona* paradigmatški konj slovenske politične emigracije in njenih somišljenikov. Za kar, upam, ob današnji vsesplošni prisotnosti dokumentov o kolaboraciji in krvavem, zločinskem obračunu s pripadniki esesovskih enot po vojni, ni več potrebe.

Režiser mlajše generacije Luka Marcen, dramaturško močno podprt z Ano Kržišnik Blažica in Rokom Andresom, očitno deli to mnenje in se Smoletovega besedila loteva mimo takšnega političnega zastavka; kot sam pravi, Smoletovo besedilo bere kot družinsko dramo v povojnem času. V tej luči Ismena sicer sledi Antigoni, ki se v igri ne pojavi, o njenem kopanju po truplih pričujejo drugi, vendar jo proti koncu tudi prepričajo, da nič takšnega kot Polinejk, v vojni poraženi strani pripadajoči mrtvi brat, ne obstaja; zaključi se s Paževim klicem, da je Antigona našla Polinejka, kar seveda pomeni, da odiranje in prikrivanje problemov z jasno določeno politično motivacijo povzroči družbeno norost, nezdravo družbeno klimo, anomalijo. Ismenin pragmatizem je ostro soočen z Antigoninim aktivizmom, ki je prepoznan kot nor – ampak saj takšni so bili (in so) tako ali tako vsi veliki premikači človekovega samozavedanja in zagovorniki stroge etike, od Sokrata, Kristusa do Jureta Detele in Juliana Assangea. Po Smoletovo, pa tudi Marcenovo, je na nas, do katere mere uspevamo slediti temu idealu (jaza), tej projekciji.

Branko Hojnik je scenografijo novogoriške uprizoritve zasnoval dvodelno; najprej je dogajalni prostor jedilnica, v kateri se zbirajo vsi člani družine, zadaj ravno odstranjujejo deske, s katerimi so bila zabita okna, prostor zaznamujejo zastavice in nazdravljanje, vojne je konec, družina, razen Eteokla in Polinejka, ki sta se v vojni bratomorno pokončala, in Antigone, ki je na terenu med trupli, so zbrani vsi, in Kreon izda ukaz, da je en od bratov heroj in drugi izdajalec, zato mora ostati nepokopan (za Grke je bila to huda kazen, saj brez pokopa duša tava in ne najde miru). Antigona se seveda ne ukloni, pridruži se ji Ismena, kljub prepovedi, vendar oblast, Kreon, to nekako tolerira, dokler ostaja skrito, potem pa reagira in grozi. Da bi ohranil oblast, mora uporabiti avtoriteto, in pri tem mu prišepetava Teiresias, zdaj nič več dvospolni videc in orakelj, temveč pragmatični šef kabineta.

Drugi del se dogaja na približku javnega prostora, ki ga v živo razgrnejo odrski delavci, to je telovadnica iz sedemdesetih, z napisom zmaga in košarkarskim košem in konji brez ročajev na ozadju, tam potem politična elita, zbrana na proslavi in za mizo, prepričuje sebe in Ismeno o nujnosti pragmatičnosti, češ, ne gre se preveč zaganjati v oblast, ker mora potem ta pokazati svojo moč. Ko se Ismena ravno pomiri s to novo realnostjo in njenim zamolčevanjem, jih pretrese Pažev klic, da je Antigona našla Polinejka, in realnost se s tem spet zamaje, pokaže svoje trhle temelje. Eden temeljnih in pomenljivih premikov v novogoriški uprizoritvi je od-

ločitev, da Paž ni le glasnik razkrivanja družbene zlaganosti in morda glas nove generacije, temveč ženska, v njej vidimo nosilko prihodnosti in normalnosti: Lara Fortuna odigra Paža z ves čas nestrpnim, navzven pasivnim in tajniško uslužnim, pa zato notranje toliko bolj trepetavim in angažiranim spremljanjem dogajanja na dvoru in znotraj oblasti, ki je družinsko podjetje.

Kostumografija Ane Janc je, enako kot Hojnikova tipizirana naslonitev na zgodovinskost, nesodobnost prizorišča, sledila oblačilnim trendom iz časa nastanka drame, s poudarjanjem Haimonove ljubezni do oblačenja in krojača. Jure Kopušar mu da precej samovšečnosti in hedonističnega samozadovoljstva, je tipičen predstavnik tistih, ki dajo več na formo kot na (odsotno) vsebino, je spolni plenilec in do konca ciničen. Sugestivnost kostumov se pokaže tudi pri Stražniku Gorazda Jakominija. Obakrat, ko umorjenega starejšega zamenja mlajši, je označen z dolgim usnjenim plaščem, prepoznavnim znakom potuhnjenih služb iz časa nastanka drame; svoje poslanstvo opravlja čim bolj nevidno, kot pričevalec zahrbtnosti oblasti in tisti z vpogledom na teren je tudi umorjen.

Arna Hadžialjević Ismeno natančno vodi skozi ves razvoj lika, od skrbi za sestro in pokop bratov do skoraj končne pomiritve, da je resničnost in njen temelj tisto, kar od nje zahtevajo, vse ostalo pa je nepotrebno upornišvo. Prepričljiv in izredno sugestiv in artikuliran je tudi Bine Matoh kot Teiresias, pravzaprav solipsističen in do konca prilagodljiv svetovalc – danes bi rekli, da skrbi za stike z javnostmi in artikulacijo spornih dvornih, kraljevih potez – in Matoh mu dá vso potrebno neizprosno surovost in jasnost ciničnih stališč. Blaž Valič je Kreon, novi kralj, ki se šele uči vladanja; po vzhičenosti nad koncem vojne mora na prigovarjanje svetovalca trdneje in bolj represivno poprijeti – nerad, slutimo – za oblastno krmilo, pri čemer zaznavamo nelagodje, dokler se ne ukloni – takrat se polno zlije z vlogo avtoritete, ki jo mora braniti s sredstvi, ki so mu morda na začetku tuja.

Novogoriška *Antigona* je pustila polno spregovoriti umirjeni, ostri, tudi cinični podobi sveta po vojni, ko nastaja nov svet z novo etiko in novimi maliki, ne da bi besedilo aktualizirala, pri tem pa je s sugestivno vizualno podobo in natančno igro vseh razkrila zatohlost miru in kompromisarstvo, ki ga navidezna družbena pomiritev zahteva. Ob tem je ponudila upanje, da bo nova generacija znala prebrati klasična dramska besedila in jih klasiki ustrezno uprizoriti, pa tudi obet, da bodo pripadniki te generacije prevzeli Paževo upornost pri razkrinkavanju anomalij.

## Dario Fo: *Vse zastonj! Vse zastonj!* Režija Ajda Valcl. Prešernovo gledališče Kranj.

Dario Fo, nobelovec – z ženo igralko Franco Rame sta tvorila jedro gledališke skupine, ki je pogosto delovala kot procesija, klovnerija – je bil velik zafrkant, ampak angažiran; to dokazujejo njegove televizijske oddaje, pa posnetki predstav, pa notorične večne driblarije z nacionalko in njeno zaostalo mentaliteto, mislimo na RAI, pa nastopanje po tovarniških halah in negledaliških prostorih in tamkajšnje živo širjenje komunističnih idej. Politična in socialna situacija v Italiji, ki jo je povzel v *Naključni smrti nekega anarhista*, tudi današnjemu podobno siromašenje najrevnejših, vse to je še izbrusilo njegovo delo in nastopanje. *Vse zastonj! Vse zastonj!*, kot prevaja Gašper Malej naslov, ki pomeni, podplačani ne bomo plačali, tako nekako, je igra z družbenimi posledicami; kmalu po njenem nastanku so namreč jezne gospodinje res protestno zahtevale, da v štacuni plačajo toliko, kolikor imajo, in potem niso plačale nič – in bile na sojenju oproščene, še sam Fo se je znašel na sodniškem zagovoru.

Komedija prikrievanja namreč govori o tem, kako so v trgovini ženske, podprte s stavkajočimi na ulicah, protestirale proti druginji, čez noč se je namreč vse za pol podražilo, in potem so najprej zahtevale prejšnje cene, potem pa vsaki po potrebah in sposobnostih. Odnesele domov artikle brez plačila, policija je nato obkolila delavske bloke in iskala ukradeno hrano. Ker pa motor te komedije, brezposelna in jezično okretna Antonia, ne verjame, da bi mož verjel v prineseno količino hrane na podlagi točk zvestobe, torej zastonj, potem laže na obe strani. Policiji, ki preiskuje delavska stanovanja, in svojemu sindikalističnemu možu, ki še vedno verjame v preorjanje premoženja v demokratičnih okvirih in ne z radikalno zahtevo, da je lastnina itak tatvina in kot takšna plen lačnih in potrebnih.

Fojevo odštekano komedijo zmešnjav in prikrievanja sta adaptirala režiserka Ajda Valcl in dramaturg Marko Bratuš tako, da sta odstranila didaktične dele in dele, ki ignorirajo in prebijajo gledališko rampo, vse to naj bi s potujevanjem nagovarjalo gledališča morda manj vajeno publiko. Ob tem sta aktualizirala vsebino; tako se v replikah, ki naj upravičijo krajo oziroma prerazporeditev bogastva, v bran početja pojavljajo prepoznavne družbene anomalije, ne le postopno in zato nevidno siromašenje najrevnejših na račun dobičkov trgovskih verig in korporacij, ki ob vsaki krizi beležijo višji profit, v replikah so ošvrknjeni tudi kradljivi župani s procenti in provizijami, pravnomočni obsojenci med politiki, ki zdaj s solzami v očeh govorijo o krivicah, ki so jih bili deležni. Ob tem sta

v skladu z ljudskim glumaštvom in strategijo igralcev in *commedie dell'arte* poudarila Antonijino dvojno improvizacijo; že predloga temelji na nekaterih družbenih tipih in situacijah, tako imamo zdaj nezaposleno, honorarno zaposleno na študentsko napotnico ter dva zaposlena začasno, ki med samim dogajanjem postaneta nezaposlena. Na koncu vsi ostanejo brez doma in strehe nad glavo, ker ne plačujejo položnic in ne zmorejo bremena kreditov, vse to pa zaradi Kitajcev, pravijo v tej aktualni uprizoritvi, saj se tja seli proizvodnja.

Režija in dramaturgija še posebej izpostavlja Antonio, brezposelno, ki sicer v trgovini ukrade hrano, vendar jo je to sram priznati soprogu, zato imamo dvojno prikrivanje, pred možem in potem še pred shizofreno dvoglavo policijo, Antonia si sproti izmišljuje izgovore, njena prijateljica Margherita, ki dela na vroči davčni liniji, ji mora pri tem, najprej nehote, asistirati. Ker so rešitve hipne, so tudi začasne in približne, tako da se do bridkega konca vse bolj zapleta, posebej po tem, ko tudi njuna možka, Giovanni in Luigi, na ulici pobrano meso med policijskimi kordoni tovorita v krsti – takrat se komedijska zmešnjava še podvoji. Na koncu ostanejo protagonisti na cesti, za njimi pa mladci sprejajo uporne grafite – scenografija Urše Vidic je uporabila nekaj nizkocenovnega pohištva in bele tehnike in je za tem nakazanim stanovanjem postavila prozorno steno, ki s svojo transparentnostjo slabo ločuje javno od zasebnega, zunanost od notranjosti, kar pomična vrata na kolescih še poudarjajo. Kostumografija Urške Recer je večinoma sledila oblačilnim trendom iz časa nastanka igre, razen pri policistu, ki je pobran iz sodobne žanrske produkcije, osmešena in karikirana podoba nevrotičnega bebca.

V uprizoritvi, ki poteka v stopnjevanem in hitrem tempu, z veliko gagi in grimasami, se igralska ekipa polno razživi. Antonia, kakor jo odigra Vesna Pernarčič, do konca izkoristi zaplet, ki ga sama ustvari z lažjo o nosečnosti, saj ženski ukradeno hrano skrivata pod plašči in to opravičujeta z drugim stanjem. Uprizoritev poantira, da si Antonija sproti izmišljuje, nosečnost, duhovne vaje, čaščenje iz pozabe privlečene svetnice, vse je laž na prvo žogo in ima nepredvidljive posledice. Ob tem si paleta duhovnih instant prepričanj dobro privoščijo in Vesna Pernarčič je suverena in hitra v vseh spremembah, igro v igri nadgrajuje z dobro obvladanim in širokim registrom igralskih sredstev iz komičnega in potujitvenega nabora. Pri tem jo z minimalistično in zrcalno igro dobro podpira Vesna Slapar, ki je v vlogi inferiorne prijateljice Margherite ves čas malo v komičnem zaostanku, težko sledi neustavljivi izmišljivi prijateljice, ki se panično vleče ven z gostobesednostjo in napadalnostjo. Lažne nosečnosti, skrivnosti rojstva in

popadki, dejstvo, da so v kuhinji kar naenkrat pasja hrana in semena za papige, saj je do kraje prišlo spontano in je Antonia pač pograbila, kar je bilo najbolj pri roki, nenehni nepričakovani posegi policije, vse to ustvarja dobro podmazan komedijski stroj, ki ga dobro oljita tudi partnerja: Aljoša Ternovšek kot Giovanni, zaveden delavec, je pri tem prepričljivo naiven, kot mora biti; najmočnejši tam, ko policistu v gnevu kaže, da mora jesti pasjo hrano, in jo res, kljub začetnemu predsodku, ali ko se mu kar naenkrat razkrijejo zadnje skrivnosti o rojstvu in ženskih organih; ob tem o temeljnih resnicah razrednega boja ali o novih nosečniških znanjih poučuje Luigija, ki mu dá Miha Rodman precej neposredne divjosti in temperamentnosti, kot Margheritin mož je, enako kot žena, tudi sam nekoliko defenziven, tudi začuden nad potekom stvari in dejstvom, kako hitro gredo stvari navzdol – na koncu pristanejo namreč na cesti in hrustljajo nekaj iz vrečke na pokrovu krste, zadaj mladina grafitira v prekucuškem slogu.

Celotno dogajanje je podloženo s policijsko preiskavo stanovanj in prvi, terenski policaj je delavsko solidaren, tudi sam pozna razmere, medtem ko je komandir posebne enote neverjetno brezkompromisen in zato komično zadržan, vse dokler ga ne oživijo s helijem in potem tenko piska, obenem se mu meša od vrtinca poigravanj Antonie in njenih pomagačev; oba odigra, zraven pa še kmeta na kolesu, Blaž Setnikar, ki svoje hitre vskoke na oder tipizira, vendar že vizualno spominja na recimo Jima Carreyja, kadar ta igra butce, s frizuro in napol uniformo, stiliziran je tudi gibalno – koreografinja je Lada Petrovski Ternovšek –, s poudarjeno mimiko in široko gestiko. Kolikor je reprezentant vseh represivnih enot ali celo izpostava oblasti, se nam zdi, da je največji prevarant, skrit za masko reda in (ne)močjo uniforme, kar oblast sama. S tem je predstava polno uspela aktualizirano prenesti izvorno Fojevo sporočilo.

### **Staša Prah: *Lepa Vida*. Režija Marjan Nečak. Gledališče Koper.**

Sredi sedemdesetih je takrat vodilni slovenski filozof Tine Hribar napisal razpravo *Drama hrepenenja* in tam seveda postavil v ospredje Lepo Vido in njen sentiment, jo na podlagi Prešernove balade, Cankarjeve in Šeligove dramske razdelave teme in motiva razložil na subjekt in nato še na objekt hrepenenja, saj je ugotovil, da so pri Cankarju ob Vidi hrepenenci tudi nekateri ostali, Dioniz in Poljanec, kolikor se spomnim. Potem je ta kot da endemni sentiment ločil od stremljenja, ki da je streme volje, saj

imajo njegovi nosilci jasen cilj, in takrat smo si domišljali, da smo se pri definiciji hrepenenja nekoliko premaknili; Hribarjeva definicija, da gre za hotenje po nečem, kar je od nekdaj in za vedno izgubljeno, še danes težko in nepopustljivo zveni. Takrat smo mislili, da smo zagrabili za rep to famozno neubesedljivo hrepenenje, to globoko željo brez objekta, ki ravno zato lahko traja in nekako sili k pasivnosti in občutju dolgotrajnega notranjega nezadovoljstva, ki Vido najprej goni čez morje, ko pride ponjo emisar španskega dvora, tam pa trpi, ker jo žene spet nazaj, k starcu in otroku; cesta je njen dom, oziroma morje, če je kje z Obale. Predvsem je razprava *Drama hrepenenja* Vido in njeno hrepenenje razločila od čefa oziroma kaifa, ki je poželenje brez objekta.

*Lepa Vida*, kakor jo vidi avtorica tekstovne predloge in tudi dramaturginja koprške uprizoritve Staša Prah – ali pa zgolj izrablja kot blagovno znamko, ki bi se morala zaradi tradicije še posebej usesti v naša srca –, je izrazito moderna, malce narcisistična in rada deli s svetom slabo prebavljene misli. Samo besedilo, ki je tudi tokrat, kar je za Nečaka značilno, nastalo v tesnem sodelovanju z režiserskim konceptom, je lepljenka, kolaž citatov in aluzij s primesmi izvirne vzvišene govornice, ki je bolj pretenciozna kot poetična, na vsak način pa hermetična, celo pri branju, kaj šele v odrski postavitvi in v konkurenci z ostalimi spektakelskimi elementi. Da Lepa Vida Staše Prah v svojih nerazvidnih namerah, ob vseh ostalih prekipevajočih notranjih stanjih in stališčih tudi hrepeni, morda slutimo predvsem zaradi njene neprizemljenosti (ves čas se nam postavlja tisto zadnje freudovsko vprašanje: kaj ženska sploh hoče?). V besedilu namreč ni ne objekt ne subjekt hrepenenja, kljub omenjanju tega posebnega in kot da plemenitega sentimenta samo besedilo pomeša različne ravni in občutja in drže. Ob uvodnem govoru o tem, da je treba počasi ugasniti telefone, pa ob ukazovanju zavesam, torej znotrajgledaliških pomenkovanjih, je v besedilo vmešano marsikaj, vse pa precej pomešano in brezglavo, brez fokusa. Ni razvidno, zakaj ravno Vida, in je potem ta marsikaj, tudi fatalka, ki ne ve, kaj bi, besedilo pa govori tudi o večno ženskem, o današnji zmedenosti, ko nam samopodobo likajo všečki na nedružabnih omrežjih. Lepa Vida v koprski predstavi govori o tem, da je prevelika ženska, da jo je znotraj torej preveč za eno samo, ampak zraven so tudi znotrajgledališki, performativni stavki, pa citati iz Moliérovega *Don Juana*, tisti osvajalski deli o sladkosti zavojevanja, pa nekaj iz *Cyranoja*, nekaj njegove bolezenske bolečine. Ki ni hrepenenje – gre za nekoga, ki neuspešno in celo fatalno igra z odsevom in lažno pojavo, ne moremo pa reči, da hrepeni po izvoljenki srca, če ve, kaj hoče, celo kako. Na koncu tega kolaža citatov in songov se

izkaže, da moramo za srečo hrepeneti predvsem po sebi; sliši se skoraj kot duhovna popotnica iz kakšnega priročnika za samopomoč.

Režiser Marjan Nečak se očitno rad loteva mitskih in arhetipskih zgodb, pisci besedil se prilagajajo njegovemu na glasbo naslonjenemu konceptu. Njegov *Kabaret Kaspar* v ljubljanski Drami, ki je bil poudarjeno karantenska predstava in premislek novonastalega kriznega stanja, je nastal v sodelovanju s hrvaško, v Angliji živečo dramatičarko Teno Štivičič. Že z naslovom je opozarjal na raziskovanje tistega premisleka razsvetljenskega projekta, ki so ga spodbudila k razpravljanju o divjakih. Kaspar Hauser je trdil, da je bil njegov oče konjenik, kaj več pa o svojem poreklu in vzgoji ni povedal, zato je bil ob teoretikih vrojenega in privzgojenega, jezikoslovcih in raziskovalcih iz plemena izločenih "divjakov" zanimiv za Petra Handkeja, Wernerja Herzoga in še marsikoga. V *Kabaretu Kaspar*, ki je predhodna avtorska predstava, saj Nečak podpisuje režijo in avtorsko glasbo, skupina z vseh vetrov zmešanih turistov, obremenjenih in na debelo namazanih z raznovrstnimi spolnimi praksami, znanji in vedenji, od teologije do psihoanalize in literature, na samotnem otoku govori vsevprek, vmes tudi malo igrajo na inštrumente. Naletijo na divjaka, ki ga hočejo, kljub lastni nefunkcionalnosti, civilizirati in ukrojiti po lastnem kopitu, dokler nima ta vsega dovolj; ukrade jim čoln in se raje poda na negotovo morje, kot da bi še naprej prenašal civilizacijski teror. Oni pa ostanejo, z vsemi rivalstvi in nesporazumi, na otoku brez signala. Precej karantensko, ta izolacija in vse skupaj.

Koprške uprizoritve se Nečak – ki tokrat podpisuje tudi scenografijo – loteva s centralno figuro Vide v ozadju, v osredju pa Dete, Mornar, Mož, ki jih odigrajo Rok Matek, Danijel Malalan in Blaž Popovski, ki dogajanje spremljajo z instrumenti, na sceni včasih dominira baterija bobnov, Malalan improvizirano komentira dogajanje na saksofonu. Na sceni, kjer so pred projekcijo solin Marina Lukanovića uporabljeni dovolj abstraktni, splošno sugestivni elementi (pleksi ladjica, Vidina krinolina čez pol odra, okenski okvirji), se potem zvrsti kup žanrsko različnih songov, in verjetno je glasba tudi primarni motor te uprizoritve, ki ji sicer uspe ustvariti nekaj vizualno atraktivnih prizorov, vendar ti obvisijo, saj niso vpeti v trden koncept, ali pa ga ne razberemo. K vizualni razkošnosti te uprizoritve pripomorejo tudi kostumi Jelene Proković, ki so nujno dovolj abstraktni, da ustrezajo ne vedno razvidni menjavi vlog. Če se zdi uprizoritev razpršena in razsrediščena, tega ne gre očitati izvedbi; Anja Drnovšek je Vida, centralna figura in osišče, kolikor je mogoče skrivnostna in neujemljiva, torej tudi nekako fatalna, nikakor ne hrepeneča in ponotranjeno trpeča,



Rok Matek in Danijel Malalan sta pevsko perfektna, kot že kdaj prej, Blaž Popovski prinaša v razmerja divjo, tudi neukročeno in pollaščevalno moškost. Zdi se, da je glasbeni del močnejši od ostalih in Nećakova glasba je izvedbeno zahtevna, žanrsko raznolika, priklicuje različne stile, tudi historične, vendar vse to ne uspe zlepiti nekoliko kaotične celote. Celo songi, ki naj bi bili bolj komunikativni del in udarno lepilo predstave, v splošni odsotnosti fokusa žal nekako zvodenijo.