



*Matej Bogataj*

## Vladarji in modrost

**Ivan Cankar – Milan Marković Matis: *Hlapci*. Režija Sebastijan Horvat. SSG Trst, marec 2015 na velikem odru in tribuna SSG Trst.**

*Hlapci* so bili prvič uprizorjeni ravno v Trstu leta 1919 in so eno tistih paradigmatiskih in za samo razumevanje ključnih dramskih del, ki najbolj razkrivajo in razgaljajo naš narodni značaj, še posebej v nerodnih legah, kakršne so razni prevrati in spremembe vrednot, ki jih v večjem obsegu prinesejo vojne in osamosvojitve, v manjšem pa vsake volitve. *Hlapci* so igra o razmerju med skupnostjo, ki jo zdaj predstavlja učiteljski zbor kot zaslužen in odgovoren za vzgojo prihajajočih rodov in zato vedno najbolj na udaru (šola je ideološki aparat države, so nas učili včasih), in oblastjo, ki je včasih vedela, kaj je njena naloga, zdaj pa se nam zdi tudi ta vse bolj dezorientirana in pragmatična. *Hlapci* so tudi igra, ki je priskrbela in v obtok in splošno rabo spravila kar nekaj udarnih gesel, ki so potem kot parole krasili transparente ali napise nad dvoranami, v katerih se je odločalo o temeljnih stvareh naroda: da si bo narod pisal sodbo sam in da mu je ne bo ne frak in ne talar, ta je že skoraj ponarodela; podobno tudi ta, da bo ta roka kovala svet in je mišljena kovačeva roka iz časov pred robotizacijo in preselitvijo proizvodnje v azijska prostranstva; dovolj značilna za celotno štimungo besedila je tudi tista, da je med protireformacijo pobegnil ali bil pobit najbolj žlahten del naroda, da so ostali le najslabši (katoliki na protestantskih petdeset knjig podlage od leta 1600 do 1740 niso izdali nobene izvirne knjige, so pa ponatisnili Dalmatinov prevod *Biblije*) in da smo mi vsi predvsem vnuki svojih dedov. *Hlapci* so bili vedno tudi žlahten povod za polemiko; nekatere ključne uprizoritve so ob navdušenju sprožile tudi preizpraševanje, do kje Cankar ostaja Cankar in kje je meja med režijsko voljo in samovoljo; kaj je gledališka uprizoritev glede na razpoložljivost besedila in do kje je mogoče posegati v smisel samega teksta, posebej še, ker so bili *Hlapci* že kmalu prepoznani kot klasika.

*Hlapci* so torej sprožali vprašanja, ali je klasika s svojo nadčasnostjo nedotakljiva in zaprta za posodobitve in radikalne interpretacije, ali obratno, je klasika ravno zato, ker omogoča aktualizacijo in ostaja sodobna in provokativna v vsakem času in za vse priložnosti, ne da bi ključno okrnili samo sporočilo besedila, če so že nekateri poudarki novi in kakšna stvar tudi drugače poudarjena.

Tokrat se ob Markovičevi priredbi besedila in dopisanemu delu Horvat *Hlapcev* loteva kot retrospektive; ob nekaterih ključnih prizorih, kot je recimo tisti med Materjo, Jermanom in Župnikom ob pomenljivi odsotnosti Jermanovega poskusa samomora in famoznega očiščenja in pomlajenja, ki naj bi ga ugledal ob zavedanju zgolj ničta tik pred odhodom na Goličavo, imamo namreč rezonerja, posodobljenega Jermana. Ta zdaj gleda historično pohištvo na odru, starinsko, zraven malo postarano in v črnino odeto Mater, Župnika, ki ves vesel mlati ponujeno hrano, in neki čuden krč, v katerem je njegov mladi predhodnik Jerman, kadar gre za študijoznost in odgovornost in kar preveliko zresnjenost; Jerman se vidi za nazaj, kot senca in za ostale neviden se sprehaja skozi izbrane prizore iz lastnega življenja in jih, nemo, razen v izpostavljenih in dopisanih delih, komentira, njegove grimase in izvorno čudenje in malo tudi zmrdovanje so prav izraziti, on ne skriva, temveč raje pretirava: Radko Polič Rac je Jerman in malo on sam. Je mojster ceremonije in vodnik skozi predstavo, je senca, z eno nogo že čez, on po uvodnem prizoru, v katerem v zbornici ravno pospravljajo za sabo, imeli so namreč dovolilno žurko, prizorišče je nastlano s kartoni za pice in pločevinkami za pivo, povabi publiko iz dvorane na tribuno na oder. Če smo prej gledali, kako se šolski kolektiv po zabavi trezni in ima dovolilnega mačka, njihove sanje so se zrušile in zdaj bo treba delati pokoro, Župniku seveda, se zdaj najdemo 'za hrbotom' uprizoritve, na tribuni, nad katero kraljuje napis *Hlapci*, in od tam gledamo nekatere prizore. Še prej pa smo pričali imenitni demontaži; na odrčku, s katerega ravno brišejo levičarska udarna gesla, nekatera tudi na transparentih, da se nam zdi, da je bil učiteljski zbor pravzaprav gonilo protestov, pride Župnik, v civilu, in začnejo plesati. Plešejo, kot jim on narekuje, po njegovi glasbi, in ta je čisto moderna, zraven pa odrska tehnika počasi odnaša deske, ki sestavljajo oder, in vidimo, kako se protestniškim idealom in njihovim nosilcem dobredno spodmikajo tla pod nogami – scenografija je delo Jürgen Kirner, kostumografija pa Belinde Radulović – dokler niso čisto skupaj z Župnikom, stisnjeni (pod njegovo dobrohotno perut, da tako rečemo).

Romeo Grebenšek in Jure Kopusar sta Jerman in Župnik, oba historično kostumirana, in tam se pojavlja Mati, ki je do Kovača Kalandra neprijazna,

do Župnika pa kar najbolj servilna – Maja Blagovič ji da nekaj tiste trpnosti, ki gre h cankarjanski materi, predvsem pa je Župnik mlad in simpatičen, on razume, že prej, da so idealizem in gesla eno, pragmatičnost vladanja in uklanjanja plevela med žitom pa nekaj čisto drugega. Horvat Župnika zastavi v skladu z nekaterimi prejšnjimi uprizoritvami, recimo že v Korunovi uprizoritvi v ljubljanski Drami je bil Polde Bibič čisto spravljiv, to je oblast s človeškim obrazom, ki se zaveda, kot bi rekel Dimitrij Rupel, da nihče ni prišel na oblast, da bi kot prej trpel nepokorščino – recimo medijev – in da sta pritisk in družbena preobrazba z vsakimi volitvami v novih rokah, da vsaka oblast začrta nove cilje in odpira nove horizonte obračunavanja z nasprotniki.

Vendar posamezni prizori iz Cankarja nočejo spregovoriti samo skozi Jermanove oči in skozi usta njegovih – redkih in vse manj številnih – zagovornikov in odkritih nasprotnikov, temveč prislusneje tudi glasu nekdanjega Jermana; Radko Polič Rac je hkrati postarani Jerman in spomin na Jermana, igral je kar nekaj s Cankarjem navdihnjenih upornikov in disidentov, odpadnikov in utopistov, tudi v filmu *Idealist* po Cankarjevem romanu *Martin Kačur* in odlomek iz tega filma zdaj vidimo tudi projiciran. Vmes je nekaj songov in pesmi, kot spomin na tiste čase, in izbor glasbe je delo Draga Ivanuše, glasba lepi različne čase in različne sentimente in je nekaj prav izpostavljenih in plesnih skupinskih koreografij in delov, ki pa večinoma poudarjajo izločenost in arhaičnost, zaprašenos in nesodobnost starega Jermana. Kot tak je prototip upornika, le da je zdaj dal vse notranje in zunanje Goličave že skozi, kot grožnja in morda kot realnost, razočaranja in akcije v imenu ideje so že za njim, upehan je, vendar v izvedbi še nosi nekaj spomina na čase silovitosti in brezrezervnosti, v tem je podoben recimo Ljubi Tadiću, kadar ta preigra Sokratov zagovor, vsaj mene je spomnil na to, čeprav je morda bolj zvijačen in manj naiven; namesto majevtike je zdaj malo grenkobe in malo želje, da bi preoblikoval mnenje množic.

Predvsem pa so zanj *Hlapci* danes nova priložnost, da še enkrat premisli možnost angažmaja. In rezultati so porazni, za angažma namreč; v besedilu, ki so ga dopisali z avtorjem dramatizacije in priredbe Milanom Markovičem Matisom, se namreč Rac sprašuje, ali ni tista obljubljeni luč na koncu predora le vlak, ki drvi proti nam in s katerim se bomo neizbežno zaleteli, ali ni smisel namesto v protestih – “enkrat proti socializmu in za kapitalizem in zdaj proti kapitalizmu za socializem” – slej ko prej jalovo početje, neusmerjeno in stihijsko. Ali ni stanje današnje apatičnosti, če ga povzamemo in razširimo, tudi posledica upehanosti kot posledice zaletavosti, ko pa se je pokazalo, da je oblast vedno skrita nekje zadaj,

za tistimi, proti katerim ravno protestiramo in lahko pri tem celo nekaj dosežemo? Vse skupaj se zvrne v premislek, in ta del se nam zdi prav Poličevsko avtorski, ali ni predvsem pomembno ohraniti otroško dušo, vse ostalo bo potem prišlo samo od sebe. Očisti si pogled in svet se bo spremenil, kar se sliši kar malo newageevsko. Ne moremo mu oporekati, saj je neverjetno prepričljiv, tako takrat, ko se zaduha in 'uprizori' lasten infarkt, seveda na podlagi resničnih izkušenj, ali ko se skoraj zasebno poslavlja od svoje soigralke in imamo v mislih malo tudi Jermana in Lojzko, ali ko se priduha čez to in ono; pri tem ves čas nagovarja publiko in jo provocira, zahteva njeno preizpraševanje, zakaj sploh so, kjer so; kaj so pričakovali od Cankarja, kaj so *Hlapci* za njih in kaj je gledališče za obrobje dveh kulturnih prostorov, italijanskega in slovenskega. Vse skupaj se zaključí podobno predstavi po Kocbekovi poti v Jajce, kakor jo je kot gradivo za svojo dramtizacijo uporabil Ivo Svetina; ravno tako kot tam so odprli prostor navzven, razširili meje odra na ves svet, le da je tam izza horizonta prodirala luč iz realnosti, z ulice, iz prostora sedanosti in življenja, tržaška dvorana pa takšnega izhoda nima. Zdaj pa se ob Poličevem preizpraševanju o tem, komu in zakaj idealizem in uporništvo in *Hlapci*, z veliko in malo, namesto publike prikaže v dvorani snažilka, najbolj tipičen predstavnik proletariata, če odmislimo prodajalke v nakupovalnih središčih, in vse skupaj, vsi izkričani dvomi, vsi spomini na provizorične zmage, ki so se po naravni poti in pod neuklonljivim zobom časa sprevergli v poraze in začeli živeti svoje življenje, volji nosilcev akcije in idealistov navkljub, gre zdaj v prazno. Pravzaprav v ušesa malo presenečene in malo sramežljive snažilke. Naše predstavnice, kolikor se že z napisom za hrptom, ki ga ona vidi, mi pa medtem malo pozabimo nanj, ne moremo čisto takoj sprijazniti, ne glede na njegovo točnost, vsaj v globalu: *Hlapci*.

**Simona Semenič: *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti*. Režija Primož Ekart. SNG Drama Ljubljana in Imaginarni, Mala drama, april 2015.**

Simona Semenič postaja vse pomembnejša in vse bolj cenjena slovenska dramatičarka. Tega ne potrjujejo le nagrade, recimo Grumove za najboljše dramsko besedilo v letu, in ona je prejela že tri in bila zraven nekajkrat nominirana, pomembnejše je dejstvo, da so njeni formalni prijemi, ki deloma rušijo ustaljeno dramsko formo, sprejeti in da doživljajo pohvale tudi uprizoritve in je bila recimo na letošnjem Tednu slovenske drame za izvedbo nagrajena igra v produkciji AGRFT, študentska predstava

*tisoč devetsto enainosemdeset*, nastala po besedilu, ki govori o primorskem mestecu, recimo Ajdovščini, nekoč in danes, in je nekoč letnica iz naslova, danes pa morda lani, pri čemer ni kakšne velike razlike od letos. Namesto patetično brambovske in prikrivajoče primerjave med demokracijo in svinčenimi časi se začetek osemdesetih kaže kot prostor razcvetele primorske industrije, truplo, o katerem govorijo vpleteni, truplo kot posledica avtomobilske nesreče, pa nam daje vse bolj slutiti, da gre za kadaver socialistične ekonomije, ki so ga medtem razkosali in raznesli mrhovinarji iz tranzicijskih gnezd in logov. In vidimo, ker je v ospredju iniciacija, vstop v skupnost pionirjev, med uniformirance in bodoče odrasle indoktrinirance, da je kadaver tudi malo ideološki, da so ena borbena gesla zamenjala druga in da se ni dalo čisto hraniti ne s prejšnjimi in se tudi s sedanjimi ne da. Skoraj kolektivni junak, mladi prebivalci mesteca in njihovi mladi starši, se namreč znajdejo, tudi po njim nedoumljivem in avtorsko samovoljnem principu, v obeh časih, začudeni predvsem nad tem, kaj se je medtem zgodilo z lepšo prihodnostjo. Iz perspektive razpada države in mehčanja sistema gledajo v ta danes povsem osupli in nedolžni, in vidijo, da namesto dela v lokalnih tovarnah prehrabne bražne obirajo jagode čez mejo, ki je medtem ni več, kot tudi ni več armade in kasarne in je tudi bife čisto drug, bolj nobel in sterilen, in je takšna tudi klientela, namreč oni sami. Medtem jih je dodobra obrusilo življenje in jim pobralo prenekatero, ne samo lažno iluzijo – kolikor so lahko utopije in iluzije realne.

Simona Semenič je renovirala in posodobila dramsko pisavo, jo približala narativnosti, recimo v *zgodbi o nekem slastnem truplu ali gostiji ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriidvajsetletna julija kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima*; režiral jo je Primož Ekart v štabu zavoda Imaginarni, torej kar doma, za omejen krog publike, pravzaprav šest, za kuhinjsko mizo, in tam preigrajo temo begunstva in žensk kot žrtev in sploh je problematizacija žrtev ena od preokupacij dramatičarke; ne samo naslov performansa *Jaz, žrtev*, ki je potem dobil nadaljevanje, tudi v letos z Grumovo nagrado ovenčani igri *sedem kuharic, štirje soldati in tri sofije* gre za serijo Sofij, ki so žrtve, in tam so poimensko naštete, Sofije, ki so res obstajale v zgodovini, z imeni in letnicami rojstva in smrti, vse pa so bile pogubljene zaradi svojih idej; še prej so se nad njimi izživljali, jih mučili in sploh, predstavljajo pa vest in upornost, opozicijo in paradigmatično različnost mišljenja, ki je v časih totalitarnosti nevarna in pogubna; to tiste Sofije družijo s to iz prilike o vladarju in modrosti.

Tudi sicer je igra *medtem ko skoraj rečem še ali prilika o vladarju in modrosti* tematsko podobna, čeprav je iz zgodovine potegnjena v mitologijo,

po nekaterih prijemih podobna pravljici, recimo po nedoločnem in nekam v daljno preteklost pomaknjenemu dogajalnemu času. Čeprav tega zaznamuje tudi nekaj nezgrehljivih napotkov, recimo o dvajsetletni lipi, in se nam zdi, da skozi totalno pravljичno distanco in moralično noto spregovarja o tem tukaj in zdaj; da je v pravljичno formo in način pripovedi ovita prilika o našem zdaj. Glavni zaplet je vez med oblastjo in modrostjo, med tistim, kar s svojima podrejenima, strokovnjakoma za vprašanja politike in duhovne oskrbe, predstavlja vladar Vladimir, in modrostjo vladanih, ki jo predstavlja Sofija in njene tri hčerke Vera, Nada in Ljuba. Svetova trčita, ker se – kot v klasični tragediji – spopadeta moč in pravica, princip oblasti kot samovolje in ženska kot princip modrosti in materinstva, rojevanja namesto uničevanja; medtem ko se vladar pripravlja na vojno, medtem ko poskuša konsolidirati kraljestvo proti in na račun sovražnikov in pridobljenih provizoričnih zaveznikov, tri Sofijine hčerke nagovarjajo množice in kvarijo militantno in uniformirano razpoloženje. Opozarjajo pred stampedom in posledicami manipulacije. Kličejo h premisleku in državljanski nepokorščini; ne vemo, v čigavem imenu, razen v lastnem, na vsak način pa so trn v kroni, trn v peti oblasti. Zato jih neusmiljeno zaprejo, posiljujejo, se nad njimi izživljajo in odvržejo trupla v reko; propaganda poskrbi, da so prepoznane kot žrtve nasilnih sovražnikov, kot mučenice, da se ob njihovih iznakaženih truplih sprošča bes množic proti drugim, oblast s tem dobi za vojno potreben zagon in enotnost, vojaki nekaj zabave, sadisti precej zadovoljstva, pa še opozicije se znebijo. To pravljичno gradivo in zgodba o preusmerjanju pozornosti in izkoriščanju besa množic za mobilizacijo proti nevidnemu, pa še kako prepoznavnemu sovražniku, kakršnemu smo bili od zrušenja newyorških Dvojčkov priča vsaj še ob napadu na karikaturiste in humoriste časnika Charlie Hebdo, pa ima posebnost; neznana ženska, ki se šele na koncu predstavi za Sofijo, je namreč didaskalija. Ni oseba, temveč je podzemni in komentatorski tok dramskega dogajanja, in preden Vladimir kar koli reče, določi didaskalija čas in prostor igre, opisuje – seveda vse zelo poetično –, kje in kaj in kdo, in ta v kurzivi izpisan govor dobi na koncu ime, če je imel že ves čas glas in nekoliko umaknjeno in neizpostavljeno telo, kar je seveda neobičajno. Ob branju nekaterih iger Simone Semeniče sem imel isti občutek kot recimo ob branju nemške avtorice Ulriche Sycha, ko pelje svoje junake skozi opustošene industrijske krajine, opustošene zaradi opustošenja modernega projekta, zaradi selitve proizvodnje, zaradi opustošenja, ki ga je povzročila odsotnost skrbi za industrijo s strani prejšnjih vzhodnonemških planskih gospodarstvenikov.

Priliko o vladarju in modrosti postavlja Primož Ekart podobno kot *Evropo* hrvaške dramatičarke Ivane Sajko; namreč pretežno statično, s centralno figuro, ki jo zdaj predstavlja vladar Vladimir in okoli njega poskakujoči podrejeni, s stransko figuro didaskalije, ki vse opisuje in daje besedilu čarobno repetativnost, ravno s ponovitvami dobimo nove estetske in pomenske odseve in odboje, in s tremi Sofijinimi hčerami, ki so kot tri gracije nad pragmatičnostjo dvora pomaknjene v ozadje, vendar s svojo pozicijo tudi nekako nad, vzvišene nad načrti tistih, ki jih hočejo zlorabiti, izkoristiti, se okoristiti z njihovo žrtvijo, nepotrebno žrtvijo, krvavo žrtvijo. Tisto, kar dinamizira samo dogajanje, ga v živo spremlja in stopnjuje, je živa glasba, v *Evropi* avtor glasbe Davor Herceg na klaviaturah in bobnar v opoziciji, zdaj tolkalec in avtor glasbe Mitja Tavčar; scenografijo podpisuje Branko Hojnik in njen glavni element je nagnjena miza, za katero se nam zdi, da bodo stvari, šalice in čajniki in nekaj malega za pojedsti, vsak čas padle z nje, zdi se nam, da je to svet, ki je nestabilen in neobstoje, svet zmaknjenih temeljev in v fazi pogrezanja, implozije, ki naj jo preprečijo ravno vojne v okolici in manično iskanje sovražnika. Kostumografija je prispevek Belinde Radulović in ta odene Vladimirja v nekakšno dekadentno domačo haljo, to ni dvorjan, temveč nekdo, ki je na dvoru doma in ki se ne trudi z imidžem, kar ga zaznamuje kot vladarja starega kova, kaže samovoljo suverena, ki mu ni treba več dati niti na etiketo – Janeza Škofa smo kot vzhodnjaškega hegemonu tega tipa že videli, recimo kot sultana v *Šeherezadi* v režiji Tomaža Pandurja, zdaj pa je bolj statičen, manj v tikih, to je vladar, ki je uživač in do konca cinik, nekdo, ki se zaveda, da vsaka vladavina potrebuje žrtve, raje med nasprotniki kot med domačimi. Vladar je tu zato, da jih določi.

Njegova podrejena sta Bogomir, strokovnjak za vprašanja vere in morale, Klemen Slakonja ga zastavi kot izrazito manipulantskega dušebrižnika in spletkarja, seveda do konca pragmatičnega, med vero in moralo, med prepričanji in delovanjem ni več nikakršne identitete, in Branimir, nekakšen obrambni in vojni minister, ki proučuje praktične vidike vojne in miru, kakor se v skladu s stanjem v državi odloča politika; Klemen Janežič je bojevit in razkurjen, njegov šinjel obtežen s kolajnami, on pa ves v ognju in našpičen, naspidiran, kot strategu in operativcu, pogajalcu in priganjalcu v času tik pred vojno pritiče.

Za to podobo dvora, za to dinamiko priprav na vojno in iskanja sovražnika, ki bo v eno zlepil voljo in glas ljudstva, sedijo tri hčere. Kažejo svoje nasprotovanje kleni vojni retoriki, kažejo nestrinjanje z militarizmom, so predstavnice ženskega principa, bolj na strani dejavne ljubezni kot sveta kot klavnice in prerivanja za moč in položaj; Maja Sever, Barbara Cerar

in Tina Vrbnjak s precej miline in skoraj sprijaznjene, kar vse omogoča ravno pravljíčna distanca, odigrajo svoj pretežno trpni del; in je potem del, v katerem opisujejo njihovo mučenje, njihovo kazen v bordelu in izzivljanje nad njimi sicer malo pretegnjen, vendar v svoji dobesednosti v marsičem močno pretresljiv. Posebej zaradi prav posebne lege, s katere je spremljan, in to je mesto Sofije, mesto matere, mesto ljubezni in modrosti, mesto didaskalije; čeprav je v tem besedilu največ besed namenjenih moškim in njihovim razglabljanjem o pragmatičnih problemih vladanja, o tem, kako vzdražiti in zadrževati množice, o razmerju med tradicijo in inovacijo pri vodenju države, pa je najbolj pretresljiv del ravno Sofijin; šele na koncu se nam predstavi, prej pa ritmično prekinja in pripoveduje, in Silva Čušin s svojo proti vladanju nabrušeno in izbrušeno dikcijo, z rahlo eterično pojavnostjo in obrobno, marginalnostjo glede na dogajanje, ji da prezenco in težo; njena vloga ne samo parira Vladimirju, temveč ga mehča in dolbe, in v povezavi z njeno žrtvovano družino, s hčerkami, uzremo tisto obrobno pri vladanju – žrtve moškega podjarmljenja sveta, žrtve oblastne manipulacije in prikrivanja. Igra pusti do glasu svetim žrtvam, mučenicam, da spregovorijo o vladanju, in to ostane kar najbolj ločeno od kakršne koli modrosti.