

Matej Bogataj

Uporneži in upogljivci

Neda R. Bric: *Kdor sam do večera potuje skozi svet* (Simon Gregorčič).
Režija: Neda R. Bric. SNG Nova Gorica. **Premiera 15. septembra 2011.**

Uprizoritev s poetičnim naslovom *Kdor sam do večera potuje skozi svet* sodi v zgodovinsko-mitološki žanr; režiserka in oblikovalka besedila Nela R. Bric se je zgodovinskih in narodno-konstitutivnih imen in dogodkov, ki prehajajo v legende in mitologijo, lotila že prej. Z bratoma Rusjan, pionirjema letalstva in konstruktorjema, ter aleksandrinkami, temama, ki sta vzporedni in analogni recimo mitu o Dedalu in Ikarju, ali pa Eksodosu, mitu o (delni) narodovi preselitvi in izselitvi zaradi nemogočih razmer, zgodbi o krizi narodovi in rešitvi s premestitvijo; aleksandrinke so vzorčni primer mitskega spominjanja na težke čase, na čase tik pred katastrofo, in spomin na rešitev, čeprav je tokrat zadeva parcialna, ne občenarodna. Pa vendar gre hkrati tudi za zgodbo o žrtvovanju.

Tudi tokrat je v osredju preverljiva zgodovinska oseba, lik in delo Simona Gregorčiča, ki ga Neda R. Bric razširi s spekulacijami in nadaljevanjem biografije v času po pesnikovi smrti. Vse zato, da bi opozorila na tisto, kar je skoraj mitologija, kar je bolj zavezujoče kot zgodovina, namreč na delovanje in učinkovanje osebnosti in njenega dela – v konkretnem primeru tvorca bodrilne in narodobudne poezije – na vzpostavitev nacionalne zavesti; na tisto vlogo, ki jo ima izpostavljen posameznik v času zablokirane narodovega gibanja in hkratnega pritiska na jezik, ko postane pesnik mesija, nosilec narodove tožbe in obljub o lepši prihodnosti, pogosto za ceno lastne izločenosti in osebnostnega poraza. Kar nekaj literariziranih in ufilmnjenih primerov takšnega pristopa poznamo; če so tisti o Slavku Grumu bolj iskanje temeljev dramskega ekspresionizma ali drama o Klementu Jugu iskanje izvirne, gorniško-filozofske veje domačega eksistencializma, je kolaž Kosmačevih proz z izpostavljenim

likom rezonerja predvsem poklon opusu in nekoliko tudi primorskemu domoljubju in lokalnim posebnostim – in posebnežem. V zadnjih letih smo videli nekaj portretnih uprizoritev, ki preizprašujejo – da bi potrdile – tisto, kar pogosto imenujemo nacionalni značaj in vloga pomembnih posameznikov kot podpornih stebrov pri njegovem oblikovanju. Takšna je drama o zakoncih Vuk s tržaške ulice Rossetti, ki je dobila kar nekaj dramskih obdelav, takšen je Kmeclov 'čitalniški večer' o Vilharju in njegovih enodejankah v službi narodovega preporoda, v prozi poznamo nekaj romansiranih biografij velikih predhodnikov in klasikov, Prešerna, Levstika, Stritarja. V dramatiki je žanr in njegovo učinkovanje še najbližje himničnemu; deluje večinoma nekoliko vzneseno, redko gre za večje preinterpretacije ali polemike z uveljavljenim sprejemom osebnosti, včasih izkoplje kakšno manj prijetno značajsko lastnost, vendar jo opravičuje s širšim zgodovinskim ozadjem in genialnostjo, zato deluje vedno tudi občestveno konstitutivno in nastopa v času krize naroda in nacionalnega, notranje ali zunanje ogroženosti.

Neda R. Bric se ob dramaturški podpori Martine Mrhar prikaza Gregorčiča loti trodelno, s tremi igralci v naslovni vlogi; pesnika vidimo v treh različnih življenjskih obdobjih, od katerih je vsako obarvano s svojo specifikom. V prvem prevladuje optimistična čitalniška atmosfera, buditeljstvo narodne zavesti, vse pa je spremljano z zatrtjo in pozneje na korespondenco obsojeno ljubavno zgodbo z Dragojilo Milek, zaljubljenostjo, tako značilno za duhovniški roman iz časov med obema vojnoma – žanr dobiva nove odboje in različice, danes ga nadaljujeta Vinko Ošlak (*Hagar*) ali Aleš Čar (*Igra angelov in netopirjev*). Gre za notranjo dramo, za razpetost med duhovnim in telesnim; pritisk ustanove in njena zahteva po celibatu sta za občutljivega posameznika večinoma nevzdržna, trgata ga, osebnostno izobličita. V besedilu Nede R. Bric je ta spor med institucijo in posameznikom podprt z močno in neizprosno materinsko pojavo (njeno grozečo figuro dobro in učinkovito zadane močna in prezentna igra Dušanke Ristić), to je tisti ekstremni pol preveč dobrega hoteče in požrtvovalne cankarjanske matere – to zdaj pa je mati požiralka, mati kot postava ob odsotnem očetu, mati, ki zahteva in prepoveduje, s tem nadaljevanje in zaostritev zahtev institucije, prav starozavezna v svojem srdu in grožnjah, pošast, ki deluje tudi še iz groba. Sicer pa je mladi Gregorčič, kakor ga odigra Peter Harl, zazrt v svoje pastoralno poslanstvo, ki ga enači z narodobudniškim, pesniško in človeško negotov, v nastopih mehak in ne še do konca oblikovan, pa tudi pritisk telesa in libida, kakor se kaže v stikih z odločno in bolj očitno zaljubljeno Dragojilo (Vesna Vončina ji da precej discipliniranega entuziazma), še ni prevelik in poguben, razcep je mogoče bolj slutiti in predvideti.

Več je te razpetosti v drugem delu; Blaž Valič svojega Gregorčiča pregnete s premočrnostjo in vzdraženostjo, tudi telesno oslabeledostjo in slutnjo bolezní, ki je zunanji znak njegove bolestiti in odpovedi, to je čas zrele teže jezika, torej vrhov pesniškega ustvarjanja, telesne ločenosti od ljubljene, tudi nezadovoljstva s službo in njenimi zahtevami. In že prva razočaranja nad kritiko, to je nedvomno tista nota, ki jo Neda R. Bric odkrije pri svojem raziskovanju in v predstavi močno poudari. Kritika, ki je bila takrat izrazito ideološka, bipolarna – kar so hvalili eni, se je zdelo drugi strani nesprejemljivo ali pohujšljivo –, je morda glavni antagonist Gregorčičevemu bivanju v deželi rajsko mili ter je v uprizoritvi vse tisto, kar ga muči in krivi; nič čudnega, divjal je boj med liberalci in klerikalci, ki ga v odmevih in sledovih na kulturnem parketu opazimo še danes. Časopisi z zapisi za in proti so glavni sogovornik in mesto polemike, Gregorčič se je očitno premalo zavedal, da se z objavljanjem poezije v takšnih časih izpostavlja, premalo je poslušal svojega dobrohotnega, pragmatičnega in sprijaznjenega prijatelja, realističnega Frana Erjavca – stvarno in podporno ga odigra Gorazd Jakomini. Blaž Valič Gregorčiča zastavi kot trzavičnega in razrvanega, dejstvo, da se je znašel med mlin-skima kamnoma takratne kritike, je očitno sprožilo njegovo siceršnjo notranjo negotovost in posebno preobčutljivost, ki se prelije in preplavi v zadnjem delu.

Tretji del uprizoritve je odrsko najučinkovitejši; tudi zato, ker prejšnjo sladko atmosfero Nadiže in Soče, ki je projicirana na premične praktike in deluje nekoliko tavitološko, po nepotrebem psevdorealistično in spominja na idilične kadre iz slovenskega filma iz sedemdesetih – scenografa sta Rene Rusjan in Boštjan Potokar –, zamenja abstrakcija, mračna, ekspresionistična, zdaj sta pisava in svet iz črk tisto, kjer prebiva Simonovo srce, zdaj so kritike in epigrami tisto, kar zamenja planinski raj in vinograd v deželi rajsko mili; mračna pokrajina iz citatov in zapisov, epigramov, spraskanih s črnim žolčem. Ta del učinkuje tudi zaradi izredne, natančne in ekspresivne igre Iva Barišiča, to je telo v krču, telo, ki je igrača notranjih bojev, spopadov z lastno veličino, to je Gregorčič razpet – v obeh pomenih, križan in gumbno nezapet – vse do končne pomiritve. Blodnje so odrsko učinkovite, hkrati smo proti koncu priče pomiritvi in spravi, skoraj tragični katarzi, ko se pesnik izdivja in izza svoje nerealne in morda celo nekoliko zle, sovražne in njegovim hotenjem nenaklonjene podobe Boga najde drugačno, bolj milo najvišje bitje; vero Bogomile, če rečemo malo prešernovsko, namesto črtomirowskega srda. Morda je ravno ta metanoja, spreobrnitev in kesanje, besedilno nekoliko na hitro in zato slabše pripeljana, odigrana bolj s telesom in glasom kot

besedilno podprta ali sledeča tistim eksistencialističnim spoznanjem o zlomu subjekta akcije, kakršno poznamo recimo iz *Hlapcev* ali kakega kosa Cankarjeve proze.

Gregorčičevo odrsko usodo trikrat prekine projekcija, ki se gleda kot kriminalka; ne zato, ker Matej Puc in Marjuta Slamič ne bi večje preigravala bratovsko-sestrskega para, on seveda ustrezno defenziven, ona jezna na ves svet in na kler še prav posebej, upravičeno, kot vidimo proti koncu. Bolj je kriminalka zato, ker filmček odlikuje močan suspenz; najprej je glavno vprašanje, v kakšnem odnosu sta, bivši par, sorodnika, potem je glavna uganka, kdo je umirajoča, kdo je ta, ki je ne vidimo, in jo potem prepoznamo po Šimnovi oziroma Simonovi verižici z uro s samega začetka uprizoritve. Filmček je učinkovit, tudi dobro in minimalistično posnet, z visoko zastavljeno in izpeljano igro obeh protagonistov. Film podpira predvsem duhovniško linijo uprizoritve, notranji spopad med telesom in duhom, ta dobi v tem delu svoj skoraj tragični finale; borec proti skušnjavi podleže, plodi otroke naokrog, s tem nekako tudi oskruni idealizirano in nekonzumirano obojestransko zaljubljenost z Dragojilo, ob čemer izpade celibat še za stopnjo manj človeški. Kar pa razvodeni narodno brambovstvo, katerega steber in temelj predstavlja *Soči* kot nedvomna primorska himna; tudi sama izvedba pesmi s prekrivajočima se recitatorjema s formalizacijo nekoliko ubije njeno udarnost, njeno militantnost in ekskluzivnost, njeno preroštvo; morda po nepotrebnem, saj je ravno ta mešanica grožnje, melanholije in utopične projekcije tisto občestveno-konstitutivno dejanje, s čimer in za kar je živel in zaradi česar je pred kritiko klonil primorski bard.

Ivan Cankar: *Hlapci*. Režija Miha Golob. SNG Nova Gorica. Premiera 6. novembra 2011 v Novi Gorici.

Cankarjevi *Hlapci*, kakor jih vidi režiser Miha Golob ob okrepljeni dramaturški ekipi, ki jo sestavljata Ana Kržišnik in Krištof Dovjak, ne govorijo več o heroičnem zoprvanju večini in kazni za javno izražanje nelojalnosti novi oblasti; Jerman, učitelj, tako ni več niti upornik, eden tistih marginaliziranih cankarjanskih 'razbojnikov', ki gredo v nos večini zaradi posebne drže, ki so nesprejemljivi za večino zato, ker mediokriteti postavljajo zgled, v katerem bi se ta morala ugledati kot v zrcalu; niti ni njegov zlom, ki smo ga nekdaj brali kot zlom revolucionarne akcije, akcije v imenu ideje, nekaj, kar bi pripeljalo do očiščenja in pomlajenja, do novega življenja po njegovem poskusu samomora ob materini smrtni

postelji. *Hlapci* so postali predvsem svet učiteljskega zbora in njegovega prilagajanja novi oblasti, ki nastopi po volilnem preobratu, ter pokažejo ravnanje kolegov in drhali, ki hoče – bolj papeška od papeža – služiti novemu gospodarju, pri tem pretirava, dela stvari, ki jih ta ne zahteva, nastavijo obe lici in še klofnejo koga za povrhu, izvajajo devetdnevnic namesto očenaša, takšne stvari, vse v imenu nagrajevanja, ljubega miru in kruha namesto strahu pred morebitno kaznijo. Vse to pa počnejo v imenu nekakšne morale in čuta za spodobno, ne da bi se zavedali, da je njihovo početje izrazito neetično in izločevalno do tistih, ki so etos še ohranili.

Po uvodnem delu, ko nas glas iz zatemnjene dvorane opozori na razmerje med čednostjo in umetnostjo, da ne bi pozabili, da govori ta satirična komedija o nas in o našem današnjem trenutku, se zavesa razpre in so vsi pred nami, za dolgo mizo, vendar kot da v nekem (korunovskem) medprostoru, fizično sicer prisotni, vendar pasivni; Jerman in Anka imata očitno partnersko krizo, ona, frfotava in vesela punca, hvalabogu, se medtem izmuzne pripravljati svoj recital ob volilni zmagi in že vidimo, kako ji pri tem zlezejo pod kiklo, kjer je vse živo, medtem ko vsi ostali sedijo za dolgo mizo, govorijo o piškah ali pa so v svojih napovedih rezultata zadržani. Tu so kovač in njegova žena in župan, vizualno malce butalska figura z navzgor zavihnjenimi muštaci, nadučitelj, ki s svojo preklasto pojavo spominja na nekdanjo ilustracijo z naslovnice *Hlapca Jerneja*, predvsem pa, vsak na svojem koncu dolge mize, Komar in Hvastja. Zdi se, da je v prvem delu ravno med njima edini spor, napetost, nestrinjanje med gobeždači in oštarijskimi politikanti, ter med zadržanim, mogoče tudi izmodrenim in res pragmatičnim družinskim človekom, kakor ga v drugem delu ugledamo in kakor ga suvereno in zadržano, brez vsakršne morebitne misli na maščevanje in malo tudi z obžalovanjem lastne pasivnosti in neheroičnosti odigra Bine Matoh. Na drugi strani Komar, nekoliko nervozna pojava, hitro verjamemo, da je med nekajdnevnim predvolilnim nalivanjem in ustenjem izrekel prenekatero žaljivo in da s predvolilnim molkom ni bilo pri njem nič, on je provokator in gobeždač, priliznjenec in usrane, eden tistih zbirokratiziranih slabičev, ki so se zalezli tudi v mlahavo telo slovenske kulture ter se tam uspešno gojijo in kotijo, eden tistih, ki se posvetuje s tropom, še bolje z vodjo tropa, kako naj glasuje, in ki posluša, koga in kdaj naj podpre. Zato je njegovo klečeplazenje toliko bolj razumljivo; Komar in Hvastija sta glavna in ekstremna uda narodovega, vsi ostali so samo njune vmesne stopnje, eni bolj zadržani, recimo Lojzka, drugi bolj očitno prevrtljivi in pokorni, recimo župan in nadučitelj in nekaj punc iz zbornice. Razumljivo nam je potem tudi Komarjevo in nadučiteljevo čiščenje šolske knjižnice, ko zmečeta stran pol tistega, kar

je bilo do takrat napisanega, in njuna vodilna vloga pri zbiranju podpisov na peticiji, ki naj Jermana odrine na Goličavo, nam je tako še nekoliko bolj zoprna. Komar, kakor ga precizno zastavi Aljoša Ternovšek, je politični razgrajač, strastni opredeljenec, ki se potem tudi enako strastno obrne, brez slabe vesti in skoraj brez sledu krivde zaradi izdajstva; predstavnik pritlehnih kruhoborcev, ki lahko uporabijo vsa sredstva, kadar gre za pritrjevanje in priznavanje zgodovinske nujnosti, se reče volilnega rezultata. V tem ni nič več divjega konvertitstva, divjanja in terorja v službi obeh strank, krvavih rok, vsega tistega, kar je na črtomirovski mit o spreobrnjenju in menjavi strani obesil dramatik Dominik Smole v svojem *Krstu*. To so tisti drobni, skoraj nevidni preobrati in subtilni počasni umori, ki zavdajo srcu z grenkobo in resignacijo.

Ena od režijskih invencij je nedvomno skoraj stalna prisotnost vseh v prvem delu; vse se dogaja pred očmi celotne fare in Jerman je zdaj samo za stopnjo bolj neroden in izobražen od ostalih, ima svoje principe, vendar kot da njegova počasnost, pa tudi nekakšna čast in topoumno vztrajanje – ta se kaže tudi pri ljubavni aferi, ki je že zdavnaj mimo, on pa tega kot da še ne dojame – noče videti preobrata, vztraja v lastni plemeniti bolečini, na obeh področjih. Nikoli ga zares ne prevzame strast, to ni (več) izboljševalec sveta ali revolucionar, zazrt v lastno utopično projekcijo, njegovo glavno orožje, nekoliko neuporabno, to že moramo reči, je razum, je poznavanje preteklih faktov, pisanje o zgodovini. Zazrt je v zgodovino, nekoliko zaostreno in idealizirano, tudi stavki o tem, da je v času reformacije pol Slovencev zbežalo in je bila druga polovica pobitih, ostali pa so telebani in mi smo vnuki naših dedov, se zdijo bolj kot obsodba ugotovitev, skoraj spravljiva, ne več reinterpreteracija zgodovine, bolj njene hladne ugotovitve. Kristijan Guček odigra Jermana v prvem delu kot izrazito okornega, njegova najpogostejša drža je z ob telesu stegnjenimi rokami in nekoliko naprej nagnjeno brado, ki zdaj bolj kot izzivanje sogovornika deluje kot telesna in siceršnja nesproščenost.

Na drugi strani je župnik, nekdo, ki ve, kaj se spodobi in kako naj se učitelj upogne; v predstavi je ves čas prisoten, še najbolj pravzaprav takrat, ko ga še ni, ko je nem, naš učiteljski zbor in farani pa ga zaradi volilnega rezultata že upoštevajo. Miha Nemeč ga odigra najprej zadržano, z navzdol obrnjenim in kot da defenzivnim, neinvazivnim pogledom, potem z mirnostjo, kakor gre zmagovalcem in oblasti; to ni več spravljiva in dobrohotna očetovska figura, kakršno je utelešal Polde Bibič v zadnji Korunovi postavitvi, ko je Jermanu svetoval, ne, zdaj gre za generacijska kolega, za predstavnika dveh prosveteljskih in dušebrižniških ustanov, prosvete in Cerkve, šolstva in religije, za boj za avtonomijo prve

proti drugi in poskuse podreditve prve s strani slednje. Župnik je zdaj, v Nemčevi interpretaciji, edini Jermanov sogovornik, je njegov generacijski kolega, s katerim sta se znašla na različnih straneh, vendar ne brez viteškega priznavanja pravil igre brez poniževanja, z veliko ferpleja.

Celotna uprizoritev je postavljena na stilizirano, sivo in z osvetljavo spreminjajočo se scenografijo Petre Veber, kar deluje dovolj abstraktno, čeprav nas posutost s slamo spominja na ruralno, na dejstvo, da fara živi s svojo živino; Vebrova natančno utemelji scenografijo kot repliko Peklenskega dvorišča Plečnikovih Križank. Ob siceršnji aktualizaciji Cankarja nas najprej preseneti izrazito historična, klasična in skoraj anahronistična kostumografija, prispevek Nine Holc; najprej se nam zdi, da gre za rekonstrukcijo, da nam *Hlapci* spregovarjajo iz svojega časa, ker današnji še nima – ali nima več – upornosti, oziroma nas opozarja, da so Šentflorjanci ves čas isti, malce za časom. Kar poudarja tudi avtorska glasba Vaska Atanasovskega, repetitiven, malo cenen in zljajnan komad, ki je zvočna kulisa.

Drugi del je drugačen; Jermanov obračun s faro in obratno se dogaja ob prazni mizi, s farani z belimi maskami čez obraz, kar deluje groteskno, predvsem pa je Jerman obrnjen v publiko, najprej stoje, za mizo, s Kalandrom, potem sede na stolu, ko ga črvičijo Goličava, bodoča eksistenca in z njo povezani strahovi; ob Kalandrovem načrtu, kako bo naslednjič na shodu sedem antikristov, ter Jermanovem priznanju in zlomu, da ne bo več zboroval, da bo torej pustil roki proletariata, da kuje in preoblikuje svet, se poda na pot navznoter. Vendar niti z Jermanovim pobegom na Goličavo ni nič več; ne samo da ne dviguje več roke nadse, nobenega revolverja in nobenega – zabrisanega, dvoumnega – materinega odpuščanja ni več, nič več ni z novim življenjem, blagoslovom, prebujenjem in pomlajevanjem: Kristjan Guček kot Jerman je na stolu, sam, v grimasi, ki glede na prej zastavljen stil igre deluje izrazito in morda preveč groteskno, kot da že onstran preigravanj naličij groze. Potem odide, sam, z odra. Ne gre se več, niti v gledališkem smislu.

Niti proletariata nima več iste vloge kot v Cankarjevem času; nanj ni vezana nobena utopija več, Kalandar, kakor ga izvede Branko Ličen, je bolj maščevalna in groba moč, tudi nosilec patriarhalnega, kakor se kaže do žene (Nevenka Vrančič). Ob gledanju imamo občutek, da je kovaštvo, obrtništvo malo zastarelo, da ne predstavlja več emancipatoričnega potenciala, kakršnega so mu naložili pretekli ideologi v času njegove diktature po drugi vojni.

Režija in dramaturgija sta torej Cankarjevim *Hlapcem* dali nekaj izrazitih, času primernih poudarkov, preizprašali Jermana kot morebitnega nosilca nove samozavesti Slovenstva in odgovorili, da ne more (več)

biti predstavnik novega liberalnega oziroma revolucionarnega preobrata. Vendar pa je cena za to tudi določen obrat v znotrajgledališkost, v vmesni prostor med vlogo in zgolj odrsko prisotnostjo, kar naredi predvsem prvi del, ob zmanjšanem konfliktu med faro in Jermanom, bolj statičen in manj dramatičen. Zdi se, da je konec drugega dela tudi zato nekoliko bolj gledališki; Jerman se ne gre več, celo njegovo 'seme' ni padlo na plodna tla, temveč kraj pota, kjer ga bo gojil in zalival, kdor si ga bo pač prisvojil – če ne na teh, pa na naslednjih volitvah.

Razširjen igralski ansambel je uigran in discipliniran; ob omenjenih nastopajo še Radoš Bolčina kot Nadučitelj, Marjuta Slamič kot nekoliko pasivna in zadržana, bolj za svoj emocionalni status skrbeča Lojzka, Helena Peršuh in Teja Glažar kot Geni in Minka, Milan Vodopivec je Zdravnik, Tomislav Tomšič groteskni Pisek, Jože Horvat Župan in Vesna Vončina (v alternaciji z Majo Nemeč) frfotava Anka. Skoraj odsotno, skoraj na postrežbo čaja zvedeno Jermanovo mater odigra Mira Lampe Vujičić.