

Matej Bogataj

(Od)večni; upokojenci in Šentflorjanci

Evgen Car: *Štorklje umirajo*. Režija Dušan Jovanović. Gledališče Koper, premiera 20. januarja 2011.

Besedilo, s katerim je bil Evgen Car nominiran za Grumovo nagrado, govori o razkoraku med generacijami, med starejšo, ki je zdaj v domu za ostarele in ji je zemlja, konkretno domačija v Petrovem Brdu, čez vse, in mlajšo, ki je dediščina, kolikor je ta tisto več od izraženega v denarju, tuja in odveč, nekaj, kar ovira njeno svobodo, modernizacijo, nomadstvo, življenje mimo navezave na zemljo. Pri tem nujno trčita dva koncepta; starožiten, tradicionalen, ki vidi v rodu in grudi glavnega poganjalca odnosov med očeti in sinovi, in sodoben, ki se sooča z iskanjem odgovorov na nepregledno, surovo (kapitalistično) in neujemljivo, tudi iracionalno in težko misljivo realnost.

V domu za ostarele, kjer se dogaja prvi del *Štorkelj*, je živahno; profesorju Šfiligoju nudi volonterka masažo razbolenega hrbta, gospoda Martina Pavra iz Prekmurja z ženitno ponudbo nadleguje gajstna mlajša upokojenka Ana, ki je pokopala že nekaj možev, in ji gre po njegovem prepričanju samo za denar; strašno si namreč prizadeva obiskati njegovo domačijo in spoznati njegovo družino, kolikor je je po ženini smrti še ostalo, in vse poteka v slavnostnem razpoloženju; gospod slavi rojstni dan, obiščeta ga snaha in sin, ki zamuja, izročajo mu darila. Ob tem poteka domski vsakdan, drobna natezanja okoli religije, profesor Šfiligoj, ki je predaval pravo, samoupravljanje in marksizem, je namreč zagrizen in malo tudi zagrenjen ateist, maserka Ana pa prostovoljka, ki se ji ravno dogaja, s fantom sta izvedela, da pričakujeta in sta na pragu novega življenja, družinskega, razširjenega z naraščanjem. Glavni preobrat je Martinov pobeg; sinovo in snahino idilo zmoti zvonjenje, na vratih je domski begunec, ki prosi za ključe svoje domačije, prosi sina, naj ga

nikar ne spravi še enkrat v dom, sklicuje se na staro pravico do zapečka, sklicuje se na štorcklje, ki skrbijo za svoje roditelje, na rimsko pravo, ki je ravno zaradi štorckelj uzakonilo skrb za generacijo staršev, sklicuje se na žrtvovanje njega in žene, da bi sin lahko študiral, kot odhajajoči poglavar rodu apelira na sina, naj že vendar ima otroke. V ne preveč zaostrenem, veliko bolj pretresljivem in mestoma skoraj moledujočem soočenju dveh življenjskih nazorov se pokaže tisto, kar je za kuliso; snaha je splavila, ker ima pogodbo – s svojim bivšim moškim, pri katerem je zaposlena kot tajnica –, da ne sme donositi in na porodniško, ker jo v tem primeru lahko vržejo iz službe. (Ergo, kapitalizem je poguben za številčnost družin, je protinaraven, kolikor je narava bohotenje – in nekaj malega tudi selekcija.) Sin diplomiranec je nezaposlen, službo je izgubil in zdaj slika abstraktne krajine; žena torej vzdržuje družino, živita v stanovanju njenih staršev, ki so se mu odrekli in se v skrbi za mlada izselili v dom za ostarele, njun simbolni potomec je psiček; nikakršna družina, si misli stari Martin, edina mogoča družina, si mislita tamlada, predvsem snaha je pragmatična in realistična. Zato je tudi prodala domačijo, Škotu, vendar se ta vanjo ne sme vseliti do smrti starega. Nekdanji, zdaj že malo tudi manjši interes tujcev za poselitev Goričkega in drugih delov turistično še ne eksploatiranega obrobja Slovenije, najde odmev tudi v tej drami; se zdi, da je za Carja ta poselitev z ljudmi od drugod, od daleč, pravzaprav tisto dejstvo, ki še pogloblja tragiko razseljevanja, opuščanja ognjišč in domov, devastacijo kmetstosti in demografsko siromašenje podeželja.

Ta realističen dramski pregled prekmurskega stanja – in sploh sprememb, ki se dogajajo na podeželju, ki je vse manj kmečko in še ni povsem mesto, je nekje vmes, vendar tudi na varnem pred razraščanjem trgovskih centrov kot novih nadomestkov cityja, mestnega in upravnega središča – je spisan z izrazitim mešanjem atmosfer, kljub duhovitim replikam, ki nekoliko komično karakterizirajo vsakega od govorcev, je prevladujoči okus nekoliko tragičen, tudi resigniran in prelit z grenkobo. Štorcklje se sprehajajo na meji med tragičnim in komedijskim, na robu solz in joka. Prvotno besedilo, naslovljeno *Štrki umirajo*, je imelo bolj drastičen konec, brezizhodnost situacije se je kazala predvsem v samem koncu, ko stori stari samomor; sugeriralo je, da je šlo vse nepovratno k vragu, da na takšnem svetu ni več vredno živeti.

Režiser Dušan Jovanović je ob dramaturški asistenci Matjaža Briškega dramo s fatalnim koncem nekoliko omilil, predvsem pa so jo ustvarjalci prelili s poudarjeno toplino, z empatijo in simpatijo do vseh vpletenih. Naprej profesor Šfiligoj, ki je takšna bolj zagrenjena in tudi cinična figura, pač ostareli intelektualec brez otrok in brez družine, ki jo nadomestijo

knjige, ki jih je napisal o samoupravljanju in podobne – odigra ga Janez Starina –, pridobi sočutnost s svojo poudarjeno nemočjo; s plenico, z bolečinami, ki se kažejo v njegovi pokvečeni hoji in mehkih, pokrčenih kolenih, krivi in zvija ga, kaže nemoč starosti in nekoga, na katerem je zob časa pustil sledi. Zdaj s svojim vrednostnim naborom ni nič več kot drugačnež, katerega stališča razumemo in na njih pristajamo, tudi če se z njimi ne strinjamo. Podobno kot je na neki način bolj kot fatalka nekoliko smešna tudi Ana, sodomka, ki jo Katja Levstik zastavi nekoliko karikirano, ravno toliko, da vidimo njeno tragično nesprijaznjenost s staranjem – ta se kaže v uporabi starih trikov, stave na seksapil tudi zdaj, ko to ne gre več, v prekomernemu lišpu in oblačilni vpadljivosti, ki deluje predvsem kot ekstravaganca, kot neke vrste prismuknjenost in manj kot preračunljivo koristoljubno zapeljevanje.

To zmešča tudi centralni lik Starega, Martina. Evgen Car ga zastavi kot poštenjakarja, ki ne razume povsem tiste druge logike, vsaj klenemu ruralnemu prebivalstvu tuje, če ne nujno mestne. Njegova dobrodušnost, širina, tudi vitalizem, ki je v njem bolj navzoč kot pri ostalih oskrbovanih, prihaja v nekaterih trenutkih do prav tragičnega občutja; ugledamo ostarelega možaka pri močeh, ki ga nihče ne razume, ridikula, posebneža s širokim prekmurskim klobukom in v obvezni beli srajci in suknjiču, ki ga je zlomila devastacija kleno kmečkega, kar je še podčrtalo pristajanje mlajše generacije nanjo. Njegova drža in intonacija sta mestoma prav tragični, gre za človeka pod valjarjem zgodovine, ki je ugotovil, da je skoraj odveč, da je vse tisto, v kar je verjel in vlagal in za kar se je žrtvoval, zaman, svet gre po svojih nedoumljivih potih, kjer imajo mladi psa namesto otrok, službe namesto kmetije, so brezposelni in čudno, prehitro sprijaznjeni s stanjem stvari. Namesto da bi se borili, da bi delali, migali, rintali; on bi to že rešil, gojil recimo pse, imel farmo, ne pa slikal in se smilil samemu sebi, on je človek akcije in nekdo, ki mu je zabušavanje in smiljenje samemu sebi tuje. Bolj kot njegov sin (Rok Matek), nekoliko copata in neodločnež, umetnik z vsemi dvomi in človek, ki ga je strah delovanja in izpostavljanja in sprememb, ali snaha, ki je zapeljivka in pragmatik, stvarna ženska, a iz nekega drugega, pomeščanjenega sveta (Magda Kropiunig), je tako njegova duhovna naslednica prostovoljka Eva. Punca, ki jo stvari zanimajo, ki jo zanima starožitno, v domu ni samo zaradi dobrodelnosti, temveč tudi zaradi medgeneracijskega dialoga, ki ji bo omogočil razumevanje starejših in s tem pomagal pri pisanju, njena ambicija je fabuliranje, prelivanje izkušnje v literaturo. Ajda Toman jo igra s sproščeno, neženirano dobrovoljnostjo in radovednostjo na obrazu, hkrati je nosilec novega življenja, mati, ki je steber nekega novega rodu,

tisto, kar daje eksempl tudi za sina in njegov jalov zakon. Zakon, ki bo morda lahko imel potomce, če se bo stari umaknil, se reče umrl; iz roda v rod smrt išče pot, da se lahko rod razvije in nadaljuje.

Dušan Jovanović in sodelavci so pametno prisluhnili besedilu in ga nekoliko obtesali; občutek, ki ga imamo, je predvsem režijsko spretno preigravanje različnih razpoloženj, prehajanje iz smešenja novega in hkrati ne prevelike patetičnosti ob izginjanju preteklega. Uprizoritev je predvsem zaupala v besedilo in njegovo menjavo leg, v njegovo sporočilnost in aktualnost za današnji čas, ki je deterritorializiran, brezdomen, nedomač; zdi se, da so se režija in posledično tudi vsi sodelavci zavedali dejstva, da je Evgen Car napisal svojega *Poredušovega Janoša* ob tridesetletnici svojega gledališkega delovanja, *Štrke* oziroma *Štorklje* pa ob štiridesetletnici in da je to tudi objubilejna, praznovalska predstava. In tega so se nekako zavedali tudi kostumografka Ana Matijević, ki je priskrbela veristične, rahlo proti komediji nagnjene kostume, in Igro Leonardi, ki je poskrbel za glasbo. Ta diskretno predela nekaj prekmurskih zimzelenih in daje s tem nezgrešljivo štimungo in zadevo regionalno umesti.

Ivan Cankar: *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Režija Vito Taufer. Slovensko mladinsko gledališče, premiera 6. marec 2010.

Taufer se ob okrepljeni dramaturški ekipi – Tomaž Toporišič in Nebojša Pop Tasić – loteva besedila o šentflorjanski zagovednosti, o potlačevanju preteklosti in odnosu do umetnosti in umetnika spoštljivo, njegovo branje je skoraj klasično, nič ni na silo aktualizirano, pusti, da nekdanji odnosi izzvenijo v današnjem času, ko se v bistvu ni nič spremenilo. V treh ločenih slikah; najprej so prebivalci v nekakšni zamrznjeni skupinski sliki, zbrani okoli župana, z maskami na obrazih, to je družbena smetana, vsak od njih je nekoliko humorno okarakteriziran; en je že malo nalit in temu primerno glasen, župan ima eliptične replike, ki s svečanostjo dajejo intonacijo, vendar vodijo slej ko prej v svoje izhodišče, v potrjevanje izrečenega brez izpeljave ali konsekvenc, to je retorika o pravih vrednotah in čednostih, ostali so neme priče te družbene reprezentance. Pred kavčem so njihovi čevlji, sami so v copatih, kar kaže na tesno zlizanost javnega in domačnega, privatističnega, stanovanje je javni prostor, če je županovo, in tam razpravljajo o velikem pohujšanju, ki da se godi tam ob reki, kjer sta se naselila umetnik Peter in njegova muza, priležnica, razvratnica, hkrati pa objekt njihove želje, fatalka že s svojo pojavnostjo. Uvodni del je minimalističen, poteka v počasnem tempu, ki ga morda še najboljše

označuje starikava in ostarela pojava učitelja, upognjenega možička s počasno, drsajočo hojo, upognjenega v pasu, z ubitim glasom, ki pa mu ne manjka nekakšne slepe (slabovidne) zazrtosti v prave in s tem večne vrednote; Matija Vastl ga odigra natančno, tudi z neko starčevsko presunjenostjo nad stanjem sveta, seveda kot karikaturu, vendar zadržano. Kot so zadržane tudi reakcije ob vsakodnevnih šentflorjanskih ritualih; srebanje kave, delitev napolitank, nemi komentarji. To je srenja, ki nosi maske, v eno zlepljena srenja brez identitete in brez vrednot, morda jih imajo ravno zato tako polna usta, kar se potem pokaže ob izdatnem podkupovanju umetnika Petra za njegov molk ob njegovem predstavljanju, da je on tisti najdenec, ki so ga pred tolikimi leti izpostavili, izločili kot meseni dokaz svoje grešnosti, prešuštnosti.

Glavni premik Tauferjeve uprizoritve je zasedba; ženske vloge igrajo moški, moški so maske, ki v prenekaterem detajlu ciknejo na katero od figur iz našega javnega in cerkvenega življenja, sam konkordat je kopitljavec, ki se mu že po izgovorjavi pozna provenienca, francosko pogrkuje in prav nemarno šepa, je neotesan in zapeljivec, prav nediskretno se naliva in je sploh neprimeren, *terrible*; Janja Majzelj ga odigra z neverjetnim žarom v očeh, pa tudi z nekoliko blazirane naveličanosti nad običajnostjo in nizko stopnjo rezistence nad zlodejevim početjem pri Šentflorjancih, v historičnem gosposkem kostumu nekega preteklega, težko določljivega časa. Vsi ostali so zbrani okoli Župana, slutimo njihovo žlahtniško prepletenost, predvidljivost njihovih malomestnih in postaranih ritualov, morda tudi delovanje volilnega stroja, uklanjanje avtoritetam, prepričanju o lastni pomembnosti; Županova žena skrbi za protokol in je bolj gospodinja kot prva dama (Ivo Godnič), zraven je nekaj skoraj nemih starih tercialk in skrbnic za etiketo (v ženskih vlogah Robert Prebil in Marko Mlačnik), pa nad moževimi namočenimi eskapadami ves čas zaskrbljena in iz ozadja diskretno delujoča Dacarka (Matej Recer), to je takšna v manirah kot da uigrana, v resnici pa zablokirana družčina, v kateri je vsako drobno prekoračenje – in tega med temi ljudmi po sili visokih manir ne manjka – in izstopanje takoj pokomentirano s strogimi pogledi, z zavijanjem z očmi, s pomenljivi gestami, ki kažejo permanentno nelagodje. Ne počutijo se prav dobro v lastni koži. Druge pa nimajo. Zdi se, da je hotel Taufer s takšno navzkrižno zasedbo pokazati na pomanjkanje individualnosti Šentflorjancev, podčrtati odsotnost živosti, pristnosti; moški v ženskih vlogah so vedno nekoliko artificialni, stilizirani in tipizirani, s svojo prekomernostjo in disproporcioniranostjo vedno tudi že nekoliko čudni in nežensstveni, togi, s tem pa seveda že na tistem robu, s katerega se napaja komičnost. Pri tej travestiji sta pomembna tako maska kot tudi

kostumografija Barbare Stupica, ki jemljeta preobleko zares, seveda nujno poudarjata karikiranost, vendar je ne porivata v ospredje, s tem pa nudita igralcem dovolj možnosti za njihovo diskretno in disciplinirano izraznost.

Sledi nekaj poskusov podkupovanj Petra, ki obišče Županov dom, ponoči, in očitno tudi – prav kot v Gogi – Šentflorjanci radi špegajo skozi okna, njihov voajerizem se je takrat, pred iznajdbo televizije, še artikuliral v nočnih pohajkovanjih, v terenskem delu. V teh prizorih Taufer pokaže nedvomen čut za komedijo, za preigravanje situacijske komike, iz ozadja ob pogovoru med Petrom in Županom recimo ves čas godrnja žena, ki je prej pomenljivo vabila moža s “Prideš?” in si lahko kar mislimo, kako jo bo telesno inferioren odnesel v spalnici. Pri tem polno deluje prehod v eksterier; četrta stena je pravzaprav vrt, za visokim in poudarjenim oknom sta narava in noč in od tam, iz divjine, potem prideta Peter in Dacar, vsak s svojimi nameni; scenograf je Viktor Bernik.

Naslednje dejanje je na gradu, v na pol osvetljenem in odprtem prostoru, Peter je ves čas malo vojaški, v vojaških čevljih, z usnjenim plaščem, militanten, Blaž Štef ga pregnete z neko nervozno, trzavično pojavo, poljubljanje Jacintine noge se dogaja v nekem drugačnem, izpostavljenem prostoru, kjer prihajajo prosilci po diagonali, Jacintino vedenje je ritualizirano, repetitivno, dolina Šentflorjanska, ki ji kleči pred nogami, ki ji je položena k nogam, je bistveno bolj pragmatična, kot je bila prej, v javnosti; štacunar – odigra ga Željko Hrs – recimo pripelje kar cel nakladalni voziček materiala, ostali so bolj sladostrastni, na robu norosti, to je špalir njihove privatne vzdraženosti, tistih strasti in projekcij, ki se ne pokažejo na skupinskih srečanjih, to so prebivalci Goge s svojimi drobnimi skrivnostmi in prikrivanji.

Zadnje dejanje se godi pred gledališko zaveso, natančneje v zakulisju provizoričnega gledališča; Jacinta, ki ji da Uroš Kaurin vso poudarjeno ženskost, igra na gol hrbet in ritavost, gre odplesat svoj ples sedmih tančic, ki ga pred nami samo nakaže, ko se ogreva za vstop skozi zaveso na zadnji steni, nekam v ozadje. Po razburjenih in vzbujenih grimasah in popravljanju obleke prihajajočih izza zavese lahko sklepamo, da se je zgodilo pohujšanje in kakšne narave je bilo; možaki so se očitno preveč zagreli, njihove žene jih držijo nazaj in so bistveno manj zakurjene. Pomenljivo je, da daje Taufer gledališču vlogo razkrinkavanja, gledališče je tisti javni prostor, kjer se pokažejo Šentflorjanci v svojem bistvu, kot gleduhi in zablokirani občudovalci tega, kar so prej v en glas obsojali. Hkrati se tam dogodi razkrinkanje najdenčka in njegova odstranitev; dokaz grešnosti, prešuštnosti, krivde vsakogar od njih je zdaj tam prav slabo kostumiran, lakaj in izkoriščanec na dvoru prevaranta kot rahlo šmirantska in servilna

pojava, on je tisti pravi najdenec, ki ga prav brutalno pretepejo in potem zakopljejo, da je mir v dolini poslej. Nekje zunaj tega občestva, govoreča po megafonu in pozivajoča prevaranta ven, deluje in nastopa nekakšna represija, s policijo, detektivi. Skupnost se na umoru in na molku spet konstituirata, konec se tako zvrne na začetek, le da so olajšani za cel kovček denarja. Ta se prevarantoma, Petru in Jacinti, pri begu odpre, oni pa nič, zablokirani s nezmožnostjo priznanja, da jim je jasno, od kod je denar.

Branje Tauferja in ekipe je dovolj radikalno, tudi brutalno; sam umor preganjanega in enkrat že izvrženega – igra ga Uroš Maček – seveda razkrije drugo naličje popeglanega šentflorjanstva; da govorijo o morali in čednosti tisti, ki so do popka in čezenj v nečednostih, tudi poznamo. Hkrati pa – nekoliko tudi z zasedbo – Cankarja bere skozi Gruma, skozi gleduštvo, skozi nezmožnost ugledati Zlodeja, kadar ga imajo pred sabo, in neki čuden čuten eksorcizem, ki ga zganjajo pred Jacinto. Za Mladinsko je svoj čas veljalo, da je ansambel skupinske igre; tudi tokrat – če omenjenim dodamo še Sandija Pavlina, Borisa Kosa kot cerkvenjaka, v svoji pobožni odločnosti tako podobnega zagovorniku Zvonarskih finančnih manihacij, in še v nekaterih detajlih v tem preišljenem branju in postavitvi Cankarja – vidimo, da se ni nič spremenilo. Da stavek, izrečen na začetku igre z navšjega oblastnega mesta, da umetnost pohujšuje in da je Dolina živelata brez nje in bo tudi poslej, še danes drži, celo še bolj: Cankarja danes ne bi ubijali politični zoprniki in ohranjevalci zatohle družbene kondicije, ubili bi ga honorarji (oziroma hiperprodukcija) in birokrati, katerim bi pisal prošnje in zanje zbiral priporočila. Ostalo se, bogsigavedi zakaj, ni kaj prida spremenilo.