

Matej Bogataj



Ko pištola naredi možaka

Jaša Koceli, Eva Mahkovic: *Do zadnjega diha: Zdaj*. Režija Jaša Koceli. Mestno gledališče ljubljansko, premiera 4. februarja 2015 na Malem odru.

Pred leti smo imeli napad gledališča na prozne klasike; Ana Karenina, iskalci izgubljenega časa, junaki Dostojevskega, vsakršne dramatizacije vseh vrst so se posebej v eni sezoni zgostile, tudi po zaslugi repertoarne odločitve vodstva nedvomno takrat najbolj reprezentativnega gledališča, ljubljanske Drame, ki jim je namenilo posebno težo v svojem repertoarju. Pa ne samo tam, tudi drugje je bilo kar naenkrat vse polno naslovov proznih klasik. Tisto, kar je bila praksa recimo v Mladinskem ali domena gledališča za otroke in mladostnike, razni guliverji, ostržki, trnuljčice in rdeče kapice, junaki Julesa Verna in vesoljski odiseji, je zdaj s staršem všečnimi naslovi in emblemi množično pridrla tudi na odre za odrasle, vsaj po letih. To smo razumeli kot poskus, da bi bilo gledališče še bolj in nadvse všečno in komunikativno (se zdi, da sta obisk in zadovoljstvo publike postala ravno takrat eden od kriterijev, s katerimi se je merilo dobrikanje in prilaganje glavnemu sponzorju, Ministrstvu) in bi hkrati iskalo nove odgovore na vprašanja, ki jih zastavlja postdramsko stanje. Krhanje subjektivitete, njena postopna in nadaljnja degradacija, disociacija subjektivitete in tista preskakujočnost, fluidnost v identiteti, kar je svoje čase detektiral dramski ludizem, in vsakršne oblike drugostopenjskosti v izjavljanju, vse to je klicalo k novim prijemom in iskanjem. Dobro staro brechtovsko potujevanje, izstopanje iz vlog ali v realnost, v povezavi z govorjenjem v mikrofona, afront, ali z branjem didaskalij, če omenimo samo dva od bolj zlorabljenih prijemov iz zadnjih dveh desetletij dominacije modernizma, ali pirandellovsko spraševanje o ontološkem statusu oseb, ki se iščejo, in počne to isto tudi avtor, kar naenkrat ni zadoščalo. Gledališče

naj bi z velikimi zgodbami, tokrat mišljenimi kar najbolj dobesedno, naredilo nekakšen obrat, vrnitev k publiki, ki pa ne bi bila čista komerciala, saj naj bi na tak način poudarili postopno krhanje strasti, napokanost in večjo dvomljivost oseb. Iz oseb akcije smo dobili osebe z močnimi pomisleki, pripovedovalce in sanjače, se s tem sicer res približali recimo notranjemu monologu iz proze, vendar pa so rezultati pogosto, razen pri najbolj posrečenih in premišljenih dramatizacijah, izostali. Ne samo po mnenju dela kritike, malo se je pritožila tudi publika; vse skupaj, namreč skoraj užaljenost gledaliških hiš, sem kot selektor enega od gledaliških festivalov še malo bolj občutil. Ob nasičenju z dramatizacijami, večinoma poznanih in tudi že ekraniziranih del, se je pokazalo, da je 'prozo' težje igrati, da redko nudi enakovredno odskočišče za majestetične vloge in da se prozna provenienca pozna po epskosti, distanci, tudi razvlečenosti in podobni ekstenzivnosti.

Pri dramatizacijah so pogosto izpadle ravno tiste kvalitete dela, zaradi katerih je to postalo klasično, tisto, kar je ob brezčasnosti omogočalo vsakokratno najdevanje aktualnosti. Ne vedno, spomnimo se nekaj Kafkovih dramatizacij, pa Korunovih ukvarjanj z Dostojevskim, pa kakega Lewisa Carrolla. Vendar je bolj padel v oči tisti glamurozni del, ki je pobral iz klasik njihov *brend*, zaščitno znamko, in jih zapakiral v sijajno folijo, da se je vse zlatilo in svetilo. In podobno je bilo z nekaj adaptacijami filmov; pri tem je na primer iz ene od uprizoritev *Somraka bogov* namesto kritike nastala brezjajčna apologija velikih industrialcev in njihovega 'mreženja' z nacizmom, ali iz inspirativne pesnitve o naravi organskega galerija vsehčnih podob, kot nalašč za fotoekshibicije in kataloge, podob, ki niso povezane in imajo obenem nizko stopnjo dramatičnosti. Povedano drugače: podob, ki so sicer fascinantne, vendar njihova privlačnost traja samo hip, samo v trenutku, ko se pojavijo in osupnejo, potem pa zamre, ker so hkrati izpraznjene, poplitvene; odsevajo sicer položeno, vendar tudi sterilno in brezkrvno povrhnjico sveta. Kot bi na razstavi morali gledati sliko predolgo, po tem, ko smo vse videli in se vživeli in razumeli; kot bi se morali recimo pri branju prilagajati dislektičnemu sošolcu ter bi nam počasnost in izzvenevanje uničila ves bralski/gledalski užitek.

Lani smo v MGL videli predstavo *Sedem let skomin*, nastalo po oziroma ob filmski uspešnici; lahkotno besedilo Georgea Axelroda je sredi petdesetih let prejšnjega stoletja ekraniziral Billy Wilder, v njem je odigrala vlogo Marilyn Monroe, verjetno je v kateri od komercialnih, broadwayskih oblik besedilo uspevalo tudi kot gledališka uspešnica. Repertoarna odločitev je bila upravičena, ne samo glede odziva publike in glede na dejstvo, da je vzpostavila do takrat manj uporabljeno Ajdo Smrekar

in ji polno ponudila igralsko priložnost, šlo je tudi za tisto lahkotno in v MGL včasih v muzikal oblečeno obliko zabave, ki pa nudi nekaj igralskih možnosti in morda tudi dosežkov ter hkrati kratkočasi publiko; nekaj podobnega, kar je bilo podano v muzikalu *Nekateri so za vroče* oziroma *Sugar*, na vsak način pa preseženo z Moševo režijo *Kabareta*, ki je nastal po Isherwoodovih zgodbah in doživel polno ufilmnjenje z Bobom Fossom. Film promovira predstavo, njegova uspešnost in dejstvo, da bi se publika zbrala pod njegovo bandero in se potočkala ob njegovi blagovni znamki, je magnet, vendar tudi predstava pod isto blagovno znamko ne razočara.

V tej luči je ugledališčenje filmske uspešnice, ki to ni hotela biti in ji je tako določno spodletelo, da so jo napačno (ne)razumeli, Godardovega *Do poslednjega diha*, seveda še kako tvegano. Ravno zato, ker ne gre za stereotipno ali dobro povedano zgodbo, te je pravzaprav zelo malo. Tisto, kar je revolucionarno pri Godardu – tu si malo izposojam jezik in določitve tistih, ki se na film malo bolj spoznajo od mene – je predvsem obračun z dotakratno filmsko prakso. Je dinamizacija filma, je posodobitev in prečiščenje filmske naracije, je stališče o filmu, ki je verjetno v zgodovino – tu malo špekuliram sam in sem kar na spolzkem, se mi zdi – bolj zarezalo kot *Dogma*. Kamera z roke, improvizacija igralcev, citati iz gangsterske filmske klasike, dinamika nekih novih, povojnih let, krik generacije, ki hoče živeti mimo velikih in klasičnih junakov. Mimo *Madame Bovary*, *Nesrečnikov* (ki jih je potem še kako uspešno zlorabil Broadway), mimo vojnih akcij in premlevanj odgovornosti do nove podobe sveta, dekolonizacije, Alžirije, hladne vojne, vsega balasta, ki kot mora pritiska na pleča živih; *Do poslednjega diha* je manifest, da je treba generaciji pustiti njeno odraščanje. In njen lasten filmski jezik, ki opravi s predhodniki in postavi nove standarde.

Režiser Jaša Koceli in dramaturginja Eva Mahkovic sta Godarda aktualizirala, zato tisti *Zdaj* za naslovom. Povzela sta epizode, zamenjala Faulknerja s Frenznovim romanom, ko se pogovarjajo o brendih v literaturi, v družbi, v kateri se protagonista gibljeta, je zdaj Švedinja, ki je v Parizu prek Erazma, sicer pa zaplet in štorija sledita predlogi (ki je ni). Po uvodnem, nikjer problematiziranem uboju policaja, to se očitno zlikovcu kar zgodi, kar naj bi kazalo enak odnos do sistema, kot je izvorno godardovski, se Michel na begu v Španijo, čeprav mora prej izterjati dolgove od preprodajalcev avtov, ki ji je ukradel, in Patricia, Američanka v Parizu na usposabljanju oziroma praksi pri modnem časopisu, pretikata skozi tiskovne konference, on obiskuje prijatelje, vse do bridkega konca. V uprizoritvi je ob simpatičnem mobilu, ki dobi vsakič novo značko, ob razširitvi v dvorano in na sedeže med publiko, ob stiliziranem begu, tako

temeljen prispevek Pariza, mesta zabave in frivolne francoske kulture, vendar je Pariz zveden na nekatere najbolj obrabljene embleme; Eifflov stolp, scenografija Darjana Mihajlovića Cerarja, ki je razklala praktikable na *God in Art*, elementi, ki pričarajo določena prizorišča, so opremljeni z napisi tipa *What the Foucault* in podobno. Na vsem tem poteka glede na realnost in/ali tradicijo gledališča razmeroma neproblematična predstava. Ne samo da so nekatere miniature Borisa Kerča, Gregorja Grudna in Anje Drnovšek v po nekaj vlogah čisto simpatične, nedvomno nosita neizbrisen pečat te nove lahkotnosti in neobremenjenosti tudi oba nosilna igralca, Domen Valič in Ajda Smrekar. Okretna, nasmejana, živahna, všečna, komunikativna do publike; na vsak način manj skrivnostna in bolj priljudna, manj uporniška kot Jean Seberg iz originala, ki se je, ne nazadnje, v času upora in vstaje za pravice obarvanih v Ameriki spoznala – v svetopi-semskem, starozaveznem smislu – in solidarizirala z Malcolmom X in Črnimi panterji, on brez tistega pobalinskega in smrti zavedajočega se ali obešenjaškega Belmondovega bega, ki se ne more in ne sme zaustaviti, ker je vse ostalo beda stvari; zapor, šikane, sodni procesi brez humorja in ostanek življenja brez mobilnosti. Ta je postajala takrat v Franciji vse pomembnejša, tempo življenja se je pospeševal in splezal samemu sebi na rame. Pri nas bistveno pozneje: še petnajst let po filmski premieri so se v seriji *Vest in pločevina* po Zupanovih scenarijih fičoti in stoenke miličnikov podili za pobi s pony ekspresi in tomosovimi dvobrzinci, danes avte kradejo ob specializiranih in računalniško podkovanih ekipah samo še lopovi nižjega reda, ki so takoj nad nabiralci bakra in vlomilci v prazne počitniške priklole in hiške.

Zgodba se, podobno kot v filmski predlogi, drobi in para vse do pričakovanega konca. Bolj kot slast pripovedovanja in suspenza so verjetno v ospredju nova sproščenost, nezavezanost čemur koli, in lahkotnost, stališče, da je svet pač razpoložljiv za zabavo in skoraj samoumevno pre- snavljanje, popasenje. Niti ne v smislu skrajne estetizacije, ki bi na račun etike in tveganja pogube sledila dekadentnemu esteticizmu s konca 19. stoletja, ne, bolj kot lunapark, zabavišče, supermarket s širokim naborom robe. V uprizoritvi ni nič problematičnega več; če je Godard subverziven glede na prevladujoč filmski jezik, potem režija ne postavlja pod vprašaj prav ničesar. Niti ni apologija zločina, niti ne premakne naše podobe zvizualiziranega in z blagovnimi znamkami prepredenega sveta, med katerimi je tudi Frenznov roman stvar med stvarmi. Uboj policista je tako neprijetna, vendar nikakor ne zavezujoča epizoda, ki gre zraven k ljubezni do hitrih – in dragih avtov; hočem reči, da pri Tarantinu, ki je 'odrašal' in se napajal v videoteki, bistveno lažje razumemo in mu oprostimo po

nepotrebnem mrtve, saj gre za parodizacijo, ob hkratnem pritrjevanju umetni krvi in akciji, ki jo pasivnemu obiskovalcu kina oziroma izposojevalcu v videotekah v življenju manjka. Če so bili pri Godardu citati iz kriminalnih klasik tipa Bogart ali trdih kriminalk tipa Dashiel Hamett še poskus pospeševanja glede senzibilnosti zaostale in s tem preživete Evrope in njenega filma, potem gledališka uprizoritev vse od prej jemlje kot že zdavnaj ubit material, ki je razpoložljiv za citacije in do katerega se ji ni treba opredeliti. In se tudi noče.

Zato se ob koncu predstave morda nostalgичno spomnimo časov avtorskega filma in obdobja, ko je človek veljal toliko, koliko trdno in premišljeno je bilo njegovo stališče. Naporna, vzvišena drža, ki je svet očitno ne zdrži več.

Vitomil Zupan: *Zastave – Mož – Slepota: igra v igri v igri. Po igrah Atentator in kralj, Črvi in Bele rakete lete na Amsterdam* priredil Mare Bulc. Režija Mare Bulc. SNG Drama, Mala drama, premiera 6. februar 2015.

Če je bila parodija in hkrati posmehljivo-poučna lepljenka *Vse o Ivanu* Bulčev izlet v intermedijske vode, poskus gledališko zgostiti Cankarja – in mu jo malo zagosti – z izločenjem likov iz običajne 'znotrajliterarne' lege, z njihovo dekotekstualizacijo, z njihovim prenosom na spolzek medijski teren, poskus, da bi se zraven poigral s formatom jutranjega TV-programa, tega kamina ubogih na duhu, potem je zgoščenka iz Zupana bolj ambiciozna, bolje povzame avtorjeve osnovne intence in je tudi bolj celovita. Predvsem pa se spretno izogne pasti, v katero so se zadržali nekateri prizori iz *Ivana*, da namreč šlamparijo po lokalnih televizijah smešijo enako slabo artikulirano, kot je odigrana v jutranjih programih; za razgaljanje televizijskega diletantizma je seveda treba biti nadvse natančen.

Tokrat Bulc trem igram – za katere lahko dvomimo, da bi samostojno danes polno učinkovale, saj je čas morda izgubil nekaj ostrine, zato pa pridobil nekaj veščine in zavedanja žanrskih pristopov – namreč ob polnem in premišljenem dramaturškem angažmaju Darje Dominkuš priskrbi okvir in jih s tem stisne v eno. Če imamo v *Črvih* kriminalistovo analizo o delinkvenci, za katero naj bi bila kriva (pre)močna mati ter s tem podrejen in mlahav mož, ki mladostniku ne ponuja točke identifikacije med odraščanjem, potem ta družina zdaj igra in režira. Torej: oče igra Kralja, atentatorja iščejo, in to sta kulturnik in varnostnik iz *Belih raket*, najprej na avdiciji in potem, po prezasedbi, ko mularijo iz *Črvov* pozaprejo, tudi na

dokončani predstavi. Mati je seveda režiserka tega skupka amaterjev, sin pa medtem trpi v zaporu; trpi predvsem zato, ker hočejo vse skupaj naprtiti njegovemu pajdašu, povratniku, sinu pijanca in partijskega odpadnika, njega pa zaradi očetove pripadnosti rdeči buržoaziji slej ko prej oprostiti, mu pogledati skozi prste. Edino dejanje, ki mu v takšnem razmerju sil preostane, je samomor. Upor proti generaciji staršev ni mogoč, dokler ga ti ščitijo za vsako ceno, dokler pri tej zaščiti sodeluje celotna družba ter celo organi reda in miru, vsi posplošujejo in stigmatizirajo – in obratno, so do vsega tako presneto tolerantni, vse tako zelo razumejo in odpustijo, če gre za pravo kri in rod. Za naše.

Morda deluje zapleteno, ker Zupanova dramatika ni zelo v naši zavesti, še manj osebe ali motivi iz njegovih iger; Bulc pod malo enigmatičnim naslovom, nabranim iz Zupanove poezije, ki naj bi vsako od iger opremil z značilnim geslom, v eno združi in spretno preplete tri Zupanove igre: o spopadu med moškim in žensko, v katerega se vmeša obdarjeni in malo scagani varnostnik, to je recimo tudi tema romana *Igra s hudičevim repom* ali Hemingwayeve novele *Kratko srečno življenje Francisca Macombra*; spopad med moškim(i) in žensko, pri čemer je en pol moških splašen in inferioren ter nevreden razploda in preživetja, drugi pa močan in evoliucijsko bolj penetranten, dominanten. V *Belih raketah* se ta situacija iz začetne, ko je varnostnik štorast in jamra zaradi ponižujočega ravnanja domačih, se reče žene in ljubimca, intelektualca pa fin in obvlada vse, tudi žensko, preobrne po varnostnikovem posilstvu; nikoli ne veš, kdo ima batino, ali kako že je to definiral Zupan v eni od proz, in tam ženske na to vedno padejo.

Takšen odnos se seveda prenese tudi na otroke in dolgi psihološki ekskurzi zasliševalca o zbegani mladini, ki si ne more ustvariti lastnega sveta, ker se ne more upreti starševski avtoriteti, ker je njena nosilka mati, in ne oče, so glavna tema *Črvov*. Tretja tema je odnos med posameznikom in oblastjo; Kralju izpolnijo zadnjo željo pred eksekucijo, ob tem pa ga prosijo, če bi lahko večerjal z atentatorjem nanj, ker je to njegova zadnja želja. Kar čudna, samo gre za komedijanta. Tega nova oblast, prevratniki niso izpustili, je le nevaren tudi zanj. Vendar med zadnjo večerjo oba izvesta, da bodo Kralja osvobodili pristaši, in ga res; rablja, ki svoje poslanstvo opravlja profesionalno, Kralj obdrži, do takrat sojetnika pa da pogubiti. Oblast je cinična in brez spomina na usluge, ko si gor, tlačiš in pogubljaš ne glede na prejšnja zavezništva, ne glede na usluge in lojalnost.

Na fleksibilni sceni Damirja Levantiča, ki omogoča hitre prehode med zaporniško celico, zasliševalsko sobo, interierjem situirane in privilegirane družine z vrha partijske nomenklature, se tako prepleta nekaj ravni igre.

Prvi del, o Kralju in atentatorju, je zastavljen kot igra v igri, ki jo študirajo amaterji in jo Mati zraven v živo režira, proti koncu že tudi kostumirano, in takrat v tem šmirantskem ambientu polno zasiže kostumografija Urške in Tomaža Draža, Kralj ima recimo Zupanov portret natisnjen na kraljevsko haljo kot igralno karto, ostali pa katero od Zupanovih fotografij, v boksarski pozi, jetniški avtoportret... Ljubitelji pretiravajo z igro, glumatajo, predvsem Atentator, ki ga odigra Jurij Zrnec, se pretika med dvema vlogama, z diletantom lastno okornostjo, kjer se seveda polno artikulira distanca do takšnih odrskih poskusov; je pa ta distanca produktivna za humor. Tudi Kralj Bojana Emeršiča preslika obe poziciji, navideznega hegemon na odru ter podrejeno in neodločno vlogo doma, kjer kraljuje, kot v gledališču, njegova žena, ki igrokaz režira; Saša Pavček je stroga, zadržana, tudi oblastna, predvsem pa se erotično predaja gledališču in srka besede o razmerju med oblastjo in svobodo.

Na avdicijo oziroma eno prvih vaj pride tudi skupina mularije, to so tisti, ki jih potem ujamejo med vlamljanjem v trgovino, oborožene in nihilistične. Seveda so premalo zbrani za teatrsko disciplino, čeprav v amaterskih pogojih, zato z njihovim angažmajem ni nič, je pa toliko večji ob preiskavi njihovega vloma. Klemen Janežič je sin partijskih funkcionarjev, odločen nekaj narediti mimo družine in proti avtoritetam, sistemu nasploh, tako da ima neuspeh kljub možatosti skoraj vpisan v svoje vedenje. Rok Vihar je njegov bistveno manj izzivalen in v popravnih domovih prekaljen kompanjon in skoraj žrtev brezglavega izzivanja in upornišтва; hkrati ves čas tudi jebena stranka, povratnik, sin očeta, ki se je skrušil in združil in zapil zaradi torture svojih partijskih kameradov v povojnih letih neusmiljenega čiščenja partije. Neuspeh, pragmatično zavedanje o dometu tega upora in zlomljena inferiornost so mu vpisani v gestiko in pojavnost. Tina Vrbnjak je njuna sopotnica, njena deviza je izzivanje mej moči, ki ji jo daje zapeljivost, na gledališki skušnji deluje raztreseno in nemirno, pubertetniško dekoncentrirano, njen nastop pred inšpektorjem pa je odmev nastanka igre sočasne seksualne revolucije, ki je poskušala premešati spolne lege in uveljavljene vzorce in, kot vse revolucije, izgubila in otopela s tem, ko je zmagala.

Tretje prizorišče je soba s klavirjem, na katerem vadi naslovno pesmico iz igre *Bele rakete* intelektualec, novinar ali nekdo, ki hodi v službo v 'redakcijo', pisec še kar bedastih in izzivalnih, v resnici neproblematičnih popevk. Jurij Zrnec ga odigra z vehemenco bonvivana, tudi s samoiironijo nekoga, ki ima uvid v lastno početje, na vsak način pa je vzvišen nad delavsko bedo, ki jo predstavlja varnostnik. Ta se vedno pogosteje, tudi zaradi tekočih dobrot, ki jih je deležen, počasi vsiljuje in zavojuje

novinarjevo intimo; Alojz Svete, v drži skromen in zadržan, postopno pridobiva in se polašča, iz žrtve kolegov iz bivalne barake in lastne, nepredstavljivo gospodovalne in arogantne družine se blago nalit spreminja v podivjanega potrebuježa, pištola – psihoanaliza bi rekla kako o tem – mu daje občutek moči in, podprt z izgubo edine ženske kože, ki mu je še na razpolago, tiste na pornografski fotografiji, ki mu jo sostanovalci uničijo, stori Dejanje: na silo si vzame intelektualčevo ljubico, se pusti razorožiti, in preostanek igre, nikakor ne usoden, je tista z močjo – in pištolo, predvsem nad novinarjevo ljubico, ki zatava sredi noči na obisk. Maša Derganc je impulzivna, njen obračun z moškimi je silovit, v vseh odtenkih ljubosumja, to je obračun močne ženske, ki ve, kaj hoče in kako to dobiti, s šlevastimi moškimi. Vsi trije potem odigrajo še vloge v Kralju, ona dobi vlogo Simone, ki je v igri predvsem prenašalka pisem in predmet poželenja na smrt obsojenih.

Boris Mihalj je Šef milice in Rabelj, kot prvi polno angažiran in skoraj zaslepljen, ko ne more razumeti delinkvence novega tipa, ki nastaja iz poskusov upora na luksuz in privilegije obsojene generacije, on je partijska linija znotraj organov reda in pregona, njegov psihološko podkleten in intelektualno močnejši kolega je Uroš Fürst, pravzaprav avtoritaren glas, ki podkleten s psihološkimi uvidi in teorijo razgrne temeljno tezo o izgubljeni generaciji, ki se zaradi nemoči staršev nima več čemu upirati.

Bulčeva režija je duhovita, kadar se ograjuje od fascinacije ljubiteljev gledališča in igre, in dovolj natančna, kadar gre za eksistencialne težave odraščajnikov; tisti del je skoraj stališče o svetu in manj kaže distanco do Zupanove predloge. Nasploh je zgoščenka zaradi učinkovitega presevanja vseh glavnih tem – ob spoznanju in zavesti, da je Kralj in atentator pravzaprav skeč, premeteni preobrat o naravi vladanja, seveda s stališča anarhoidnega posameznika – spoštljiva do Zupanove dramatike. Pomaga ji priti do besede, upošteva, da so v časih oslabiljenega in mačoidnosti osvobojenega subjekta, pri katerem se volja do moči kaže bolj kot volja do volje, igre izgubile nekaj provokativnosti in da sta upor in absurd nekaj, s čimer smo se morda bolj naučili živeti. Da ne gremo več toliko na nož in da je tudi zunanji sovražnik, sistem, kar koli, medtem postal bolj zvijačen, da ima več glav in da ni tako centriran, da bi omogočal take frontalne napade. Sčrtali so nekaj tistega, kar je od nastanka iger v teh štiridesetih letih postalo obče mesto, in še bi lahko kje zgostili. Gre pa nedvomno za najbolj zrel in dodelan Bulčev pristop h kateremu od avtorjev, tudi najbolj uravnotežen do zdaj.