



Matej Bogataj

“Nas še za vas je
sram”¹

Na dno brez dna se je zadričala kultura v teh časih epidemije, nedružabnih medijev, dirigiranih osebnih napadov na izbrane tarče; maloumni in slovnično nespretni spletni dopisovalci na obskurne portale, pisci gnevnih člankov “o kulturi” ter njihovi še bolj zagreti in za vsa področja življenja “usposobljeni” komentatorji so zdaj zasedli službe blizu vladnim ustanovam in tam nadaljujejo svoj, da ne rečemo njihov, “kulturni” boj: tako je recimo ob drugi premieri komedije Simone Semenič *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj* bolj kot morebitna ustreznost oziroma uspešnost uprizoritve spet na tapeti avtoričino kot da (ne)rodoljubje, ko je iz ruske zastave v enem od svojih prejšnjih – vsekakor časovno precej oddaljenih in s strani ekspertov za metafore, če rečemo jančarjevsko iz *Valčka*, prezrtih in zato bolj privrženi in podkovani publiki namenjenih – performansov izrezala precej neposrečeno izbrane državne simbole nemške fevdalne dinastije, ki so jo imenovali Celjski grofje, in zdaj o besedilih Semenič in o tistih, ki so pri njihovem postavljanju na oder sodelovali, pišejo kot o “umetnikih” in se strastno opredeljujejo do tistega, česar niso videli. Kot da bi bilo po vseh domačih in mednarodnih uspehih to glede “umetniškosti” res še lahko vprašljivo, pogrevajo škandal, ki ga ni bilo, in to ruralni strankarski aparatčiki, ki jih na urbano (in kulturo) veže le napačno razumevanje pojma

¹ Verz iz pesmi Andreja Rozmana Roze iz protestniške antologije *Poezija je zakon!*.

“višegrajski” in se v njem prepoznavajo, saj v tem vidijo nekaj imenitnega in skoraj meščanskega.

Simona Semenič: *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj*. Režija Jure Novak. SNG Nova Gorica, Slovensko mladinsko gledališče, ogled v Ljubljani novembra

jerebika štrudelj, ples pa še kaj je komedija, ki je bila prvič uprizorjena v režiji Janeza Janše kot spomin na tradicijo črno-belega italijanskega filma s podnapisi v Novi pošti, gledališkem laboratoriju Slovenskega mladinskega gledališča, v koprodukciji z zavodom Maska. Gre za komedijo, ki je natančno datirana, “godí se na velikega šmarna dan v letu gospodovem 1963 v vasi v vipavski dolini”, s sedmimi ženskimi in sedmimi moškimi osebami, pri katerih sta navedena poklic in starost, v ozadju pa so še trije hofiranti lokalne radožive lepote, nuna na kolesu in dva Janeza. Prvi je sekretar centralnega komiteja in drugi škof, pa mesarjevi fantje, pri katerih večinsko končajo pregret dan s plesom na njihovem borjaču; nekatere osebe so odsotne in se o njih zgolj pogovarjajo. Veliki šmaren ni navaden dan, saj v vas prihajata dva pomembneža, škof in sekretar, ki ga naglašujejo na drugem e, in nekaj lokalnih zagretežev okoli župnišča in vzgojnih ustanov ekskluzivno in čisto zares tekmuje v tem, kako in kam bodo pritegnili množico, na mašo ali na proslavo dneva graničarjev – čeprav se potem vse skupaj izteče v ugotovitev, da “država je dobra, cerkev je dobra, ma najboljši je pa štrudelj od bogdane” – Semenič vse, naslove in sploh, piše z malo, kar je seveda spet predmet posmeha pri tistih, ki ne poznajo še bolj drznih poskusov napada na tradicionalne zapise, ki so zaznamovali začetek prejšnjega stoletja – od Apollinaira do Kosovela, ne nazadnje.

Igra je spisana bolj tradicionalno od avtoričinih prejšnjih, z natančnimi napotki, recimo naj igralci, ki imajo predsodke pred goloto na odru, ne sodelujejo, da ne smejo biti natrenirano mišičasti ali depilirani. Za določene dramske osebe je obilnost priporočena, vmes so napotki kostumografu – v tokratni uprizoritvi je to Urša Vidic –, naj bodo “kljub temu oziroma prav zaradi tega še bolj privlačne, vznemirljive, čutne”; enako je poudarjeno zahtevana domačnost in prijetnost okolja igre, kar so napotki, vredni kakšnega filmskega neorealizma. Vendar se Semenič spogleduje še z eno filmsko smerjo; nekje vmes izvemo, da si je vaški veseljak zlomil roko, na koncu pa vidimo, da je splezal na drevo jerebike in kričal, *jes ’čem met eno babo*, kar je seveda poklon italijanskemu filmu iz časa dogajanja.

Tokrat ga ne pride dol zbezat nuna; z drevesa se spusti v trdno realnost, ker se odlomi veja. Kot je poklon filmu tudi nuna na kolesu, za katero vsi vzdihujejo, saj gre za možake, ki so se od političnih turbulenc umaknili na varno, v gostilno – ta je ob kulturni dvorani in farovžu tudi eden od osrednjih dogajalnih prostorov –, pa tudi za gospodinje, ki so rahle na ljubezen, tudi istospolno.

Kar so pravzaprav vsi: glavna strategija Simone Semenič je, da pregnete ideološko zaostritev v vasi, kjer se vsi poznajo in so večinoma tudi v sorodu, kjer novice krožijo med opravljivkami in kjer je tudi živahna punca, ki se dobiva s tremi različnimi, laško barabo, špadnim fantom in ljubljansko srajco, in ji vsi tudi kupijo kakšno stvar v Trstu, ko se zljahajo kje ob zidu ali že kje, deležna obsojajočih pogledov, ker vse počne pred vsemi in vsem na očeh. Vendar je tudi pri ostalih pod kiklo vse živo in erotika predstavlja podzemni, skriti del dogajanja; politika je povrhnjica, puhlo ponavljanje mobilizacijskih gesel in občasno medsebojno zmerjanje in navrženi očitki o nepoštenosti drugih, ki se jo grejo samo najbolj zagnani in tisti po dolžnosti, župnik in mežnar na eni ter zakonca, predsednik krajevnne skupnosti in partijska sekretarka, na drugi strani. Sicer pa vas živi svoje skrivno življenje, razvnemajo se silne strasti in skoraj vsak ima kakšno skrivno zvezo, včasih tudi istospolno. Eros ni razdiralen, temveč je nadideološko povezovalen. Seveda niso vse zveze realizirane na isti dan, to bi bilo na praznik s prisotnimi zakonci logistično zapleteno in nemogoče, zato Semenič uporabi prelome v času, ki jih označuje s "čin, čin / čin, čin / čin, čin", takrat se dogajanje odsuka, podobno kot v njenem besedilu tisočdevetstoenoainosemdeset, v neke druge situacije, ki so prav poltene in direktne, kunilingusi, otipavanja, prislanjanja ob zid, masturbacija ob lupljenju jabolk ali mesenju testa, seniki, nabiranje jerebike za liker, pravzaprav ni priložnosti, ki je ne bi zagrabili. Zadeva jih goni in jim je v kratek čas.

Simona Semenič kot da hoče povedati, da je za – in morda še bolj pod – tisto prav cankarjansko razklanostjo iz komedije *Za narodov blagor*, kjer se dva lokalna veljaka skregata in potem vzklikata, da se je narod razklal na dvoje, vse živo in živahno. Na koncu, ko oba veljaka, partijski in cerkveni, odpovesta svojo prisotnost, najbolj zagreti v prazno in brez publike ponovijo svoj ritual in potrdijo lojalnost eni od strani, večina pa se zabava po svoje; kot so se prej, z izgovorom, da se hočejo samo malo osvežiti, veselo po malem nalivali. Ljubezen, tudi v najbolj telesni in meseni obliki, skupnost povezuje in ljubezen se plete med vsemi, mimo ideoloških in siceršnjih delitev, in zaradi parjenja, tudi kadar je prepovedano, bo skupnost

preživela. Semenič tokrat z uporabo dialekta, pa z uporabo nekaterih italijanskih kancon in borbenih pesmi, ki si jih tako radi popevajo nekateri vaščani, pričara atmosfero v kraju, kjer zaradi navzkrižne, erotične in sorodstvene prepletenosti ni prostora za ostre delitve iz zunanjega sveta. Hkrati je komedija blizu ljudski igri, saj je postavljena v svet vsakdanjih opravil in v kuhinjsko zakulisje. Kar pogosti so pogovori o tem, kdo kaj kuha in kaj je najboljša (od jedače, ker pijačo vsi hvalijo), pa besede o tem, kako diši po hrani in toplem kruhu, dišijo v didaskalijah. Dramatika Semenič je pridobila nov obrat; namesto kritičnosti in satire nevralgične točke preteklosti, katere sumljiva ponovitev je sedanjost, mehča s humorjem, toplino, domačnostjo in blagim karikiranjem, da bi se ideološkim ekskluzivizmom in njihovim zategnjenostim lahko nasmejali.

Režija Jureta Novaka se je tej ljudskosti prilagodila; najprej je nagovor z rampe, ki poudari, da gre za dva ansambla z različnim pristopom k igri, eni so seveda tudi bližje vipavskemu dialektu – za jezikovno adaptacijo je poskrbel Srečko Fišer, z Anjo Pišot tudi lektor – in mediteranskemu tipu komedije, drugi požrtvovalni kolektivni igri, in to dvojce se na prizorišču scenografke Urše Vidic lepo sprime: ozadje odra, od koder potem posamezne skupine gledajo in komentirajo tisto spredaj, je razdeljeno na “cerkveni” in “proletarski” del, vmes je pot, po kateri se vozita nuna (Nataša Keser), ki prevzame tudi komentatorsko vlogo, in poštar, seveda najbolj gajsten in z največ priložnostmi, v simpatični in nekoliko nerodni, vendar pristno za erotiko zagreti drži ga odigra Primož Bezjak. Čeprav se v uprizoritvi vse vrti okoli Bogdane – ona, kakor jo polnokrvno upodobi Marjuta Slamič, s svojo ljubeznijo do “gartrože”, ki si jo med gospodinjskimi opravili boža, je osišče dogajanja. Zraven je gostilniško vzdušje, nekakšen komentar obeh dogodkov, ki se imata pripetiti “tistega lepega dne”: ponavljanje govora ob dnevu graničarjev, kakor ga zastavita Helena Peršuh in Iztok Mlakar, vmes, politično nevtralne, so prigode Višnje, ki ji da Patrizia Jurinčič Finžgar dobro mero fatalnosti, neulovljivosti in na vse pripravljene poltenosti, tudi nekakšne neutolažljive nostalgije, ko se sreča s svojim bivšim, Rajkom, ki ga Andrej Zalesjak zastavi z dobro zadetim razmerjem med skrušenostjo zaradi zle usode preseljenca in premetenostjo. Na drugi strani svoje eksorcistične manevre in fiksacije na spotakljivo obnašanje italijanskih glasbenih div pred Rasputinovo sliko izvaja Blaž Šef kot župnik, neverjetno trzavičen in gibljiv, in njegova vloga je premišljena komična miniatūra v benignijevskem smislu, natančna, čeprav seveda pretirana, na vsak način pa z izdelanostjo in provokativnostjo izstopa, ob

dobri podporni igri vseh, ki dogajanje orkestrirano in nemo komentirajo – in si mislijo svoje. Recimo to, da je pogrevanje delitev iz srede šestdesetih lahko zgolj predmet komedijske obdelave, četudi se zna še dandanašnji kakšen v razvoju zaostal te plodne grude tudi zares oprijeti. In jo zagnati v od zgoraj označenega nasprotnika.

Herman Melville, Yngvild Aspeli: *Moby Dick*. Režija Yngvild Aspeli. Koprodukcija Lutkovno gledališče Ljubljana, Plexus polaire (F) in mnogi drugi, ogled v Cankarjevem domu novembra

Zgodbo o kapitanu Ahabu in njegovi posadki, ki se poganjajo za mitološkim belim kitom, s katerim se je kapitan že srečal in bil takrat ob nogo in ga zdaj žene z ničimer brzdana in čez vse razmahnjeno maščevanje na robu norosti in čez, mednarodna lutkarska ekipa, v kateri je tudi slovenska animatorka Maja Kunšič, predstavi v tradicionalni formi in zvesto originalu, kot pripoved mornarja, ki je član posadke in hkrati občutljiv opazovalec notranjih viharjev poveljnika. Tega pripovedovalca pri gostovanjih v različnih državah jezikovno prilagodijo in v ljubljanski uprizoritvi je zaseden Primož Ekart, ki nas v nekoliko postaranem slovenskem prevodu pripovedi pelje skozi potovanje kitolovke in njeno križarjenje za plenom, tudi skozi postopno naraščajočo krizo razumnosti kapitana – ta sebe postavlja v vlogo tistih, ki vidijo dlje in bolje in se pri tem zatekajo k metaforiki svetilnikov in kar je še takšne orientacije, čeprav se slej ko prej pokaže, da je to bolj njihov delirij, miselna napaka, vendar morajo za takšno spoznanje prej uničiti vse okoli sebe, na koncu neizogibno tudi sebe; ker je pri kitolovu in plovbi veliko rutine, se vzpostavi dvonivojsko dogajanje – premišljeno scenografijo podpisuje Elisabeth Holager Lund – podpalubje je prostor prebijanja skozi prazen čas plovbe, ki ga mornarji zapolnjujejo na vse mogoče načine, medtem na palubi in za krmilom kraljuje mogočna in tiranska figura norega poveljnika, ki je enkrat – kot lutka – v čezčloveških dimenzijah nagnjen nad pomorske karte, drugič rohani na poveljniškem mostu in kliče božjo jezo nad vse, ki jih krivi za svojo usodo – in nekako tipično so za vse krivi drugi. Pri tem uprizoritev natančno igra na sentimente; na eni strani je blaznost maščevalnega in osebnostno razrvanega Ahaba, na drugi vesele in tudi manj vesele epizode posadke, duhovito animirano vstajenje od mrtvih, zraven kar precej animirane akcije: zdi se, da je ta najmočnejši del uprizoritve, saj domiselno spreminja rebra – ladijska v kitova, drugič smo priče lupljenju sala s kita ali vrtoglavemu plesu čolnov po harpuniranju,

tudi kit, v nadnaravni velikosti, animiran in delno projiciran, se pojavi, pa sirene in sploh morska bitja. Celotno predstavo v živo spremlja norveški, na tradicionalno glasbo naslonjeni metalni trio MoE, ki se premika po odru in animatorjem, včasih s smrtnimi maskami, omogoča čutno fascinantno, glasbeno intenziven in v animaciji perfekten odrski dogodek.

***Hlapci*. Po motivih Ivana Cankarja. Režija Maja Kleczewska. Slovensko mladinsko gledališče, Festivalna dvorana, ogled novembra**

Klasična so tista besedila, ki kljubujejo času na način, da so vedno znova aktualna, da imajo tisto nekaj, kar se potrjuje v vsakokratnih okoliščinah in nas nagovarja ne glede na okoliščine. Ki omogočajo različna branja. In zagotovo so eno teh besedil – ob Prešernovih in ob v himno spremenjenem še prav posebej – tudi *Hlapci*: njihova aktualnost se kaže ne le v poskusih, da bi ujeli in zakoličili njegove pomene. *Hlapci* se vedno izvijajo usmerjenim pritrjevanjem tistim geslom, ki jih izrekata Kalandar in Jerman o naravi upora, ki se izteče v Jermanovo izjavo, da on “ne bo več zboroval”: *ta roka bo kovala svet, narod si bo pisal sodbo sam, ne frak mu je ne bo in ne talar*, to so bili stavki, ki so legli na progresivni in levi blok, zdaj, ko smo praznovali stoletnico smrti, je druga stran precej nespretno in neprepričljivo poskušala dokazati, da je bil Cankar kot socialist in humanist pravzaprav vnaprej blizu krščanstvu in njegov tihi, včasih, recimo v sarajevski epizodi, tudi odkriti simpatizer, khm.

Cankar torej omogoča veliko število branj in tisto po motivih, ki ga opravi in spravi na oder poljska režiserka Kleczewska ob dramaturški asistenci Lukasa Chotkowskega in Gorana Injaca, je hkrati kar najbolj osebno, čeprav se poudarjeno ukvarja ravno z zadevami, kjer je Cankar v svoji dramatikii zadel skrito bistvo slovenstva – osebni pogled neobremenjenega s tradicijo branj nam tako *Hlapce* predstavi v novi luči.

Uprizoritev je eklektični odrski esej, ki bolj kot na paradigmatško besedilo, ki ga razbije na posamezna razpršena prizorišča in prisluhne stišanim, individualiziranim in včasih močno osebnim glasovom nastopajočih, stavi na skrivno povezavo Cankarja s *Slovenš'no celo*, z nekakšnim narodovim telesom, ki ima svoje ude v treh za trško ključnih socialnih opornih točkah: šoli, cerkvi in gostilni. Tako je Festivalna dvorana – ta elitni prostor družabnega plesa in nastopa nekaterih provokativnih alternativnih skupin, sam sem recimo tam nazadnje gledal in bolj kot poslušal trepetal, z diafragma in izpostavljeno kožo, na koncertu skupine Laibach – preurejena,

na eni strani koš, na katerega meče Hvastja, očitno učitelj fizične kulture, na drugi slovenska zastava, ki se pozneje dvigne in je za njo oltar, za njim pa slika zadnje večerje in potem neznani in komaj razločni, pa vendar prepoznavni cerkveni dostojanstveniki s stegnjenimi in dvignjenimi rokami čestitajo in pozdravljajo, pa ne vemo komu in čemu, čeprav je mogoče to fotografija medvojne prisega na Plečnikovem stadionu.

Jih v tej covidni postavitvi ne moremo prepoznati, ker so daleč zadaj in ločeni od drugih prizorišč; uprizoritev se je prilagodila epidemiološki sliki in namesto stoječe publike to posedla, zaradi distance, ob tem ohranila razpršenost, na več prizoriščih igralci simultano in včasih stišano govorijo v mikrofone in jih publika posluša na treh različnih kanalih na slušalkah. Tudi v tej bolj stacionarni postavitvi so slušalke kljub večji preglednosti ostale, sam jih nisem uporabil, ker sem videl in slišal čisto dovolj, tudi letom primerno sem nenaklonjen omreženosti in recepciji skozi posrednike – čeprav je to potem še enkrat, ne le zaradi sedežev, druga predstava, kot je bila zamišljena, in zato to tudi bolj poročilo kot kritika (koncepta).

Začne se z Materjo, ki jo Draga Potočnjak začne kot nagovor Valjhu-nu, ki da je v tridesetih in nekaj več letih, omeni leto devetdeset, kriv za marsikaj, trgovino z orožjem, sestrelitev helikopterja s kruhom, katerega pilot, njen svak, se je dogovarjal za prestop k teritorialcem, kot se je reklo narodni vojski, in igralka je o tem napisala knjigo *Skrito povelje*, ki ob trilogiji o trgovini z orožjem za žepe ministrov meče dolgo senco na današnjo osamosvojitveno patetiko. Medtem na obrobju poplesuje, v narodni noši, ki jo potem zamenja s kostumom Žalostne Matere božje, plesalka, ki igra Anko, županovo hčer, mračni predmet Jermanovega ljubezenskega želenja; že dejstvo, da je vloga nema, ves čas, kaže, da je Jermanova intima, ki jo je recimo izpostavila režija Janeza Pipana v ljubljanski Drami, v ozadju. Kot tudi socialna revolucija, Kalander Staneta Tomazina je neodločen, sicer prenaša kante za bencin, kot da bi hotel požgati svet, vendar ga recimo gladko sezuje, z migljajem prsta, Jermanova mati, ko pride tja na obisk; čeprav je Jermanova intima na koncu uprizorjena, v nekakšni današnjosti pride Lojzka oziroma Janja Majzelj, obložena od nakupovanja, z otrokoma, in si rečejo, da ne vejo čisto, za kaj so se borili, najbolj Kalander, ki zdaj, kot kakšna Eminenca iz *Butnske* s prižnice govori o velikih uspehih in neizmernem pogumu tistih, ki so pripomogli k spremembi: jasno, vsaka revolucija zmaga in postanejo njeni stebri karikature, to je ta mehanizem, ki ga poznamo iz shakespearejanskih kraljevih tragedij.

Zato je toliko bolj izpostavljen odnos med Župnikom, njegovimi opro-dami – in Hvastja Borisa Kosa je prav nevaren tip, nič tistih kolin za na

Jermanovo pot na Goličavo ni več, zato pa toliko več zagretosti ob obredju in klečeplazenju ob vrhovni avtoriteti, ki predstavlja tudi vse nadrejene – in Jermanom. Nič dobrodušnega in pokroviteljskega ni v njegovi pojavi, kakor jo zastavi Robert Prebil, prav nič ni podoben recimo Poldetu Bibiču iz Korunove uprizoritve, ki med dialogom o hlapčevanju, ne nujno iz srca izvirajočem, lahko tudi bolj formalnem, umiva noge Gregorju Bakoviču kot Jermanu in ga zraven z vso mehko avtoriteto, ki je izhajala že iz samih gabaritov, prepričuje, da je trmoglavost nepotrebna in kanček kompromisarstva božja mast. Župnik pride – kar seveda izhaja iz skrajno zaostrene klerikalne prakse v deželi, iz katere prihaja režiserka – s sluzavci in kimavci iz učiteljskega zbora, pokurijo, no, v strojčku za uničevanje dokumentov razrežejo neprimerne, se reče liberalne knjige, obdan je s tropom tistih, za katere ves čas gre, če gre za šolski kolektiv in kurikulum, in jih imamo polna usta, kadar manipuliramo s prihodnostjo – otrok. Ministranti, naš up, razposajeni otročaji, ki se lovijo med publiko, razen seveda pri slovesnem maševanju. Ena močnejših podob je medtem tista, ko člani učiteljskega pred maševanjem pribijajo Kristusa, ki so ga očitno pod prejšnjo oblastjo sneli, nazaj na križ, da lahko potem z njim mahajo pred nevernimi, in tudi Jermanova akcija je zdaj drugačna: trosi listke s simboli spolov, ki presega-jo oba še do včeraj edina. Tu se tudi najbolj pokaže Jermanova upornost, Vito Weis je nemiren, vmes tudi izločen, ko izve, da zbirajo podpise proti njemu, opremljen kot begunec, ki mora zapustiti domovino. Ta domovina nastopa še v enem pomenljivem in prepoznavnem segmentu, citatu: kot histerična in neartikulirana ženska, ki je na protibegunskem mitingu udrihala z zastavo po tleh in kričala, da je to Slovenija. Vendar aktualizmi malo tudi pobegnejo, saj imamo zraven še izbrisane in potem televizijski prenos bosanskega etničnega čiščenja in sploh vsega, kar je Kleczewsko pritegnilo ali ziritiralo ob branju Cankarja. Ki ga je uprizoritev v Mladinskem sicer sesekljala za potrebe svojega izrazito političnega in aktualističnega, tudi osebnega angažmaja, vendar je pustila dovolj živega dramatičnega mesa, da bodo glodanja in aktualizacije naslednje uprizoritve lahko začele po svoje in časom prilagojeno.