



Maja Murnik

Nevarna razmerja družbe

Dominik Smole: *Antigona*. Režija Janez Pipan, SNG Drama Ljubljana.

Uprizoritev Smoletove *Antigone*, izčiščene poetične drame v svobodnih verzih, se začne s sugestivnim, a nemim, neverbalnim prizorom: vojaki nalagajo negibna telesa na nosila in jih mečejo v jamo – v pododrje. Trupla padajo proti gledalcem brez besed, brez komentarja. Prizor “pospravljanja”, konca vojne, “zamiranja bojnega hrupa”, temačen, zamolkel in neposreden.

Ta paradigmatični tekst slovenske povojne dramatike je doživel številne filozofske in teoretske interpretacije; zdi se, da so njihovi tematski sklopi nastajali vsakih deset let znova. Starogrški mit o Antigoninem uporuh zoper vladarjev ukaz, da si brat, ki je padel na napačni, poraženi strani, ne zasluži groba, je plodno polje interpretacij, vsaj v določenem obdobju. Obdobje modernizma se je sploh zanimalo za mit o Antigoni – antični junakinji v svetu, ki so ga – prosto po Lukácsu – bogovi že zapustili. Pod praznim nebom se karte seveda mešajo na novo, Antigonine (in Kreontove) etične dileme pa so s tem drugačne.

Smoletov tekst, prvič uprizorjen leta 1960 na Odru 57 v režiji Francija Križaja, je obveljal za eno ključnih uprizoritev tega alternativnega gledališča. Oder 57 je bil v osnovi literarno gledališče, na njegovem piedestalu je bila beseda – in prek nje trda, izčiščena, notranje intenzivna igralska

drža in interpretacija, kot taka postavljena nasproti tedaj precej obloženi in že izpraznjeni igralski maniri, ki je vladala v tedanjih gledaliških hišah, z ljubljansko Dramo na čelu. Čeprav je Oder 57 deloval le nekaj let (oblast ga je ukinila leta 1964 skupaj z revijo *Perspektive*), je imel velik vpliv na institucionalno gledališče, ki je njegove inovacije kmalu vključilo vase.

Kako se prebiti skozi ves ta "gozd simbolov", skozi vse to množstvo interpretacij, referenc, aluzij, družbenega in političnega konteksta, pa tudi dosedanjih odrskih interpretacij tega teksta (na Slovenskem je bilo uprizoritev Smoletove *Antigone* do zdaj enajst, je v nedavnem predavanju v ljubljanski Drami povedal Matic Kocijančič)? O čem nam danes pripoveduje ta tekst, ki se zdi v temelju vpet v čas svojega nastanka, v tedanje razprave, hkrati pa nam prek interpretacije starogrškega mita o Antigoni govori onkraj tega, o brezčasnih vprašanjih, ki jih vsaka doba nagovarja drugače? O čem je govoril v času svojega nastanka in o čem (lahko) govori danes? Kako ga olupiti množstva branj in ga videti svežega, novega ter mu kot takemu podeliti smisel, najti zanj ustrezen, živ odrski jezik, ki bo imel kaj povedati zdaj, leta 2023? To je ključno vprašanje sleherne nove postavitve na oder, ki pa se zdi pri formi poetične drame še posebej zahtevna. To so tudi dileme, ki jih v izvrstnem intervjuju, objavljenem v gledališkem listu k uprizoritvi, poglobljeno opisuje režiser Janez Pipan.

V ljubljanski Drami gledamo *Antigono*, katere prizori so čisti, živi in natančni. Zdi se, da režiser v ospredje ne postavlja nobene drzne ali izrazito samosvoje interpretacije. Zanima ga predvsem to, kako bravuroznemu slogu in bogatemu metaforičnemu jeziku te dramske pesnitve vdahnuti življenje, kako ga danes sploh prepričljivo uprizoriti. Ni dvoma, da gre za literarno umetnino, toda njeno zvenenje na odru je nekaj povsem drugega, še posebej zato, ker jo je treba umestiti v današnji čas, ki je čas naglih menjav, hitro izginjajoče pozornosti, naravnane na nekaj minut, mcdonaldizacije oziroma popreproščenja jezika ipd.

Pipan vsak prizor izdeluje natančno in študioso. Zdi se, da je tekst uprizorjen v celoti oziroma z minimalnimi črtami, a nekateri deli besedila so med seboj zamenjani. Korpus Smoletovega besedila je v uprizoritvi organiziran nekoliko drugače, z večjo pozornostjo do strukture in napečnosti same zgodbe. Nekateri arhaični izrazi so nadomeščeni z novejšimi. Dodanih je nekaj nemih prizorov, ki jih pri Smoletu ni: recimo že omenjeni uvodni, ki ostro zareže, opominjaje nas na atmosfero vojne (in njenega konca, ki ni nujno v celoti prežet z upanjem in vero v svetlo prihodnost), tako značilno stanje človeštva, podobe tega so enake nekoč in danes – v stari Grčiji, v 20. stoletju (stoletju vojn) in prav zdaj, na svetovnih

bojiščih. Tak nemi prizor je tudi spust vladarja Kreonta v jamo, pa sklepni prizor pokopa, pa tudi veseljačenje pijanih vojakov (ki sicer ni nemo, je še kako bučno, vendar so njune vragolije dodane).

Pogosto navajana posebnost Smoletove dramske pesnitve je, da se Antigona nikoli ne pojavi na odru; ni je med nastopajočimi osebami. (V tem naj bi Smole sledil Anouilhovi *Antigoni*.) O njej se sicer dosti govori: tako je najprej glasnica njenih misli sestra Ismena, ki skupaj z njo išče Polinejkove posmrtno ostanke in je sprva še bolj goreča od nje, kasneje pa prestopi na stran oblasti ter prav tako goreče zanje izvaja PR. (Igra jo Nina Ivanišin; njena Ismena je nekoliko nemirna, živčna; zdi se dober nastavek lika, a na premieri 23. septembra letos še ne dovolj prečiščena, še rahlo negotova v svoji vlogi.) O Antigoninih dejanjih pripoveduje tudi Paž (igra ga Matevž Sluga – prepričljiv, nežen, vdan), njen zvesti pribočnik, ki na koncu, ko Antigona najde Polinejka, ga zagrebe ter to plača z življenjem, prevzame njeno poslanstvo.

Ob zgodbi o Antigoni, ki išče truplo brata Polinejka, da bi ga pokopala, se sama ponuja interpretacija, nastala v osemdesetih letih, ki sta jo začela Spomenka in Tine Hribar – namreč, da je imel Smole pri pisanju drame v mislih povojne poboje oziroma slovenski bratomorni spopad med drugo svetovno vojno. Vendar se zdi taka interpretacija nekoliko prisiljena in igro celo zlorablja. Pipan recimo v intervjuju meni, da Kreontov režim ni nastal na zmagi ene in na porazu druge strani, temveč na likvidaciji obeh strani: tako likvidaciji ideje partizanstva in revolucije (na primer uboj Stražnika v drami) kot vojaškemu porazu kvizlingov (skrunitev Polinejkovega trupla).

Navezava na problematiko povojnih pobojev je sicer lahko eden od vidikov tega teksta (čeprav ostaja uganka, kaj in koliko sta takrat o tem vedela Smole in njegov krog; sam o tem namreč nikoli ni podal jasne izjave), toda še pomembnejši se zdijo drugi vidiki – tako za dramsko besedilo kot za njegovo uprizoritev v Drami: bolj kot le vprašanje pokopa poražencev je namreč drama močno vpeta v čas svojega nastanka in njegova filozofska ter družbena razpravljanja. Eno glavnih je tako vprašanje oblasti, moči in njune distribucije. Pipanova režija temu sledi: kako vladati, ali je Kreont najprej človek ali najprej vladar, kako naj združuje oboje – vse te dileme, ki iz tega lika delajo tragični lik (izvrstno ga uteleša Jurij Zrnec – kot človeka in vladarja obenem, morda le nekoliko prepogosto in brez podpore v gibu ali mimiki kriči), so ohranjene tudi v Pipanovi režiji in postavljene v ospredje. Podčrtuje jih cinični lik Tejreziasa (Jure Henigman – v Pipanovi interpretaciji torej mlajši lik, ne stari modrec – mlad povzpethnik, dvorni filozof, v udobju valjajoči se zvijačni, nenačelni poklicni besedičnik (“svet

je to, kar je”), ki z lahkoto izvaja PR za vladarja: “kralj ne ubija, temveč uraduje”).

V debatah in člankih intelektualnega kroga revije *Perspektive* (1960–1964; še prej *Revije* 57), v katerega je spadal tudi Smole, so potekale razprave o vladanju Partije, o legitimnosti njene moči, pa tudi o pojavu “novega razreda”, ki se je razpasel v povojni Jugoslaviji po nekaj letih udobnega, napol “buržoaznega” življenja nekdanjih revolucionarjev (o čemer je v knjigi *Novi razred* kritično pisal poznejši disident Milovan Đilas). Poleg tega pa je treba omeniti še eno zadevo: v svetu, ki so ga bogovi zapustili, Antigona ne sledi višjim (božjim) zakonom (kot Sofoklejeva) ali neki višji postavi niti ne neki ideji, temveč išče smisel svoje eksistence. Živeti resnično in vredno življenje, udejanjati se v svetu, v katerem je zaradi odsotnosti bogov naenkrat nastopila tesnobna svoboda, je dejansko tisti imperativ, ki Antigono žene, da brska za obzidjem. Ni mrtvi brat tisto, kar išče; išče smisel svoje eksistence, njeno pristnost – vsak dan znova, v potu svojih rok in obraza (“za neko misel vztrajno išče smisel”). Ne sklicuje se na zakone iz pradavnine, ki stojijo nad vsakokratno oblastjo. To so seveda odmevi francoskega eksistencializma in personalizma, ki so ga takrat brali (ne le Sartra in Camusa, temveč tudi Mounierja, Teilharda de Chardina, Gabriela Marcela, Levinasa – slednje morda bolj v katoliških krogih).

Danes marsikaj od tega v Smoletovi igri žal zveni kot gostilniško filozofiranje. Države in njenega družbenopolitičnega sistema, v katerem je igra nastala, ni več. Iskanje samega sebe se je spridilo v imperativih sodobne “selfie” družbe, ki samo sebe prezentira na družbenih omrežjih, v njenih postnewageevskih različicah.

Polinejk obstaja, dokler je v mislih, predvsem pa, dokler se o njem govori. Čeprav je mrtev in njegovega trupla ni nikjer, prav tako ne kosti, nobenih materialnih dokazov torej, je vendarle živ in vsepovsod. Je kot tisto, kar pritiska na ljudi in na skupnost, državo. Je vseprisoten, omniprezenten, kot nam nekako sugerira prizor z njegovim projiciranim in multipliciranim imenom, izpisanim v grških črkah. Ni mu mogoče uteči, kot môra lega na vse, na skupnost. V tem je dejansko mogoče čutiti aluzijo na neprimerno obravnavane medvojne in povojne poboje – na temo, ob kateri je mlada država Slovenija padla na zrelostnem izpitu, kajti nepokopani mrtveci so še kako živi, ko jih ena in druga politična stran uzurpirata in opletata z njimi.

Konec predstave odpira Smoletovo *Antigono* v sodoben čas, v dobo antropocena, o kateri se v zadnjem času dosti govori in piše. Pipan reši problem Zbora tako, da v to vlogo zasede Mileno Zupančič kot ostarelo kmečko žensko, ki živi sama s kozo, hodi naokrog in sliši marsikaj, kar

govori ljudstvo. Zbor je tradicionalno glasnik ljudstva, srednje mere, umerjene modrosti. Živa žival, ki jo spremlja na odru in muli seno, prizemljuje visokoleteče verze in razglabljanja o shizofrenosti oblasti. Kot golo življenje je, če si za hip drzno izposodimo Agambena. Nemo, brez glasu in pravic, kot Antigona drseči označevalec, ki ga ni moč ujeti. Na koncu jo Paž in Zbor pokopljeta s spoštovanjem in pieteto.

Bertolt Brecht: *Strah in beda Tretjega rajha*. Režija: Sebastijan Horvat, Slovensko mladinsko gledališče.

Brecht je tekst, sestavljen kot omnibus prizorov, napisal v izgnanstvu v letih 1934 in 1935, v času torej, ko so Hitler in nacisti v Nemčiji že prevzeli oblast. V njem je prikazal različne vidike vsakdanjega življenja v nacistični Nemčiji – življenja, v katerem vzpenjajoči se novi družbeni sistem vse bolj pronica vanj. Razrašča se to iz naslova – strah in obenem beda, tudi povsem materialna, pa tudi iztirjenost in nevarna grotesknost oblastnikov ter še bolj njihovih uslužbencev.

Horvat to fresko kratkih in nepovezanih prizorov (v uprizoritvi v Mladinskem gledališču) postavlja pred nas in med nas na odru, narejenem kot rampa (ali celo modna pista), okrog katere sedijo gledalci – da, to smo mi, to je svet okrog nas in med nami, nam sporoča takšna postavitev. Del tega sveta smo, čeprav v prvem delu te dvodelne predstave gledamo prizore iz tridesetih let – vsak od njih je na začetku opremljen s projiciranim napisom kraja in časa dogajanja. Na odru je nekaj osnovnih rekvizitov, po navadi miza in stoli, skromno, s temnim ozadjem. Ozadje so pač drugi gledalci, ki jih skozi reflektorske luči vidimo prek odrske brvi.

Predstava je, kot rečeno, dvodelna. V drugi polovici namreč vse bolj prehaja v sodobnost. Prehod v aktualnost je izveden skozi šive, prek katerih groteskni skečevski prizor z esesovcem v zakotni krčmi najprej prek posameznih aluzij na slovensko politično aktualnost, nato pa vse bolj eksplicitno preide v današnjo Slovenijo. V nadaljevanju predstave so prizori, prav tako kot pri Brechtu, dogajalno nepovezani med seboj. A povezuje jih očitno naslov ali vsaj njegov del – beda današnje Slovenije. Horvat prikazuje bizarnost, brezzobost in idejno praznino slovenske levice, Delavsko-pankerske univerze, norčuje se iz političnih figur Luke Mesca in Nike Kovač, iz "kunštnih" teoretskih analiz sodobnega gledališča; razgalja naš neizdelani odnos do beguncev; na koncu – ko se vse skupaj že precej vleče in gledamo že ne vem katero variacijo na isto temo – pa se

loti še politično nekorektnih prizorov s tematiko LGBTQ+ skupnosti in hendikepiranih.

Različni obrazi sodobnega nacizma (nalašč ne pišem fašizma, kajti ta beseda je pri nas pomensko že popolnoma izvotljena) in njegove bede, ki jih uprizarja drugi del predstave, seveda korespondirajo s prvim delom. Ideja ni slaba in cel kup prizorov je odlično izdelanih in ostro zazvenijo. Pa vendar se zdi, da predstavi manjka še nekaj prečiščenosti, dodatnega dela in raziskovanja globin (pa tudi krčenja in zgoščanja materiala), da bi v celoti in še dolgo odzvanjala. Brechtov potujitveni efekt, skozi katerega naj bi (malo)meščanstvo vsaj za hip nehalo samozadovoljno prebavljati svojo večerjo v teatru in bi se bilo prisiljeno kritično soočiti z lastnim zlaganim položajem ter bi s tem skozi mišljenje postalo tudi boljše – danes verjetno ne “špila” več. Družba Brechtovega časa ni več današnja družba.