



Matej Bogataj

Ignoranca in samopoveličevanje

Žiga Divjak, Gregor Zorc: *Bodočnost*. Režija Žiga Divjak. MGL, Beograjsko dramsko gledališče, ogled februarja v MGL v okviru festivala Ruta

Bodočnost je predstava o gospodovanju človeka nad planetom – ustvarjalci to gospodstvo imenujejo nasilje in mislijo nasilje vrste nad vrsto –, seveda kritična do takšnega poseganja človeka v naravne habitate. Ob tem nas sili k premisleku, kaj to prinaša “domačinom”, v vlogi katerih so tokrat laysanski albatrosi z atola Midway kot reprezentant izginjajočih živalskih vrst. Besedilo, ki ga predstava uporabi kot kontrapunkt siceršnji odrski akciji, je vzeto iz knjige Toma van Doorena *Načini leta*, ki opozarja na spremembe okolja in pogubne posledice za albatrose, avtohtone in endemne vrste vran, pingvine in druge primere z vsega sveta, predvsem pa z odročnih delov, in je projicirano na horizont. V uprizoritvi uporabljeni odlomek se ukvarja s paritvenimi in gnezdilnimi navadami ptic, poudarja partnerstvo in požrtvovalnost, starši albatrosi namreč ob gnezdenju odletijo na oddaljena prehranjevalna področja in so dolgo odsotni, kar zahteva tesno partnersko zvezo, torej zaupanje, če hočejo zdržati obdobja brez hranjenja in vzdrževati skrb za jajce oziroma mladiča. Albatrosi na Midwayu so ogroženi zaradi plastike, snovi, ki jo uporabljamo šele stoletje, pa vendar je vseprisotna, v organizmih, v prehranjevalnih verigah, v človeških organih, nas opominja spremno besedilo k predstavi; produkti pri razgradnji

plastike so hormonski motilci. Vplivajo na primer na ribe, ki se morajo drstiti v velikih jatah, če naj količina v kepe sprijetih iker omogoči preživetje tistim ikram iz sredice (zunanje ikre, ko jih obsije sonce, propadejo in samo zadržujejo prodor žarkov), in drstne jate ciprinidov so pri nas, v Sloveniji, pogosto skoraj brez samcev ali pa je teh nesorazmerno in nezadostno malo – jate so torej nesposobne preživetja, če dodamo eno preverjeno na van Doorenovo temo. Človekovi posegi v naravo in dejstvo, da menda recikliramo samo 9 % plastike, pa kopičenje smeti, ki jih človeštvo pri svojem brezsravnem zavojevanju narave pušča za seboj, vse se kopiči v živalskih organizmih in v njihovi hrani, tudi v človeku. Zgodbo o ogroženosti posamezne vrste uprizoritev *Bodočnost* jemlje kot svarilo za vse ostale stike med naravo in civilizacijo z vsemi škodljivimi posledicami, laysanskega albatrosa z Midwaya navaja kot primer, ki precedenčno zastopa tudi druge ogrožene živalske vrste.

Uprizoritev je tokrat postavljena na letoviško plažo, ki jo v scenografiji Igorja Vasiljeva predstavlja peskovnik, večji uokvirjen in zamejen del s peskom, na katerega stopajo in se tam razkazujejo in uprizarjajo nastopajoči kot turisti. (Tudi zato) ker gre za mednarodno koprodukcijo, šest igralcev je iz ansambla MGL, šest pa iz beograjskega gledališča, igralski kolektiv – in požrtvovalna in dobro odmerjena skupinska igra je spet, kot že prej v Divjakovih predstavah (Gregor Zorc, ki je tokrat dramaturg in asistent režije in idejni sotvorec, je sicer stalni režiserjev igralec), eden od adutov te uprizoritve – ne pride do besede, razen ob redkih posrečenih primerjavah in presvetlitvah med človeško in živalskimi vrstami, na primer ko starši v maniri ptic kličejo svoje otroke in dobiva to lastnosti gnezdečih ptic. Na ta peskovnik se potem v nekaj valovih usujejo turisti, pari, posamezniki, vsi statusu primerno vrhunsko in z logotipi znanih blagovnih znamk opremljeni za použivanje prostega časa, s senčniki in sredstvi za zaščito proti soncu, z ležalniki in torbami, z brisačami in plažno kramo, vse je visoko bleščeče in zdizajnirano; razumemo lahko, da se enako kot oni tudi ptice ne morejo upreti vabljeni raznobarvnosti in privlačnosti umetnih obarvanih materialov; kostumografka je Tina Pavlović. V uprizoritvi nastopi tudi čuvaj plaže, ki potem vse tisto, kar turisti odvržejo, pospravi v vreče, jih odvrže pod noge gledalcev v prvi vrsti in pomete pesek, kar zabriše vse sledi – svojevrstno opozorilo, da bomo vse, kar zavržemo, dobili nazaj. Da nam bo zaradi nepremišljene potrošnje slej ko prej neudobno.

Režiser Žiga Divjak postavlja svoje gledališke opomine na izrazita prizorišča; po začetnih predstavah, recimo 6, kjer je šlo za frontalni nastop

skupine igralcev proti publiki in je bil ta razmeroma statičen v poskusih, da bi nam prikazali nezaupanje staršev dijaškega doma do prišlekov in migrantov, kot se kaže na primeru šestih fantov, pa Divjak v zadnjem času razvija akcijo ter uvaja bolj dinamičen in telesno bolj izrazit pristop, včasih tudi na meji fizičnega gledališča. V *Krizah* je bil tako oder delovno mesto oziroma prostor delovanja, nastopajoči so tekali na mestu, vse bolj silovito, dostavljalet hrane v eni sodobnih rikšarskih verig, vmesni korporativni odločevalci in njihovi podrejeni, vsi so se gibali v pospešenem tempu, do utrujenosti, do upehanja, ki ga narekujejo današnje zahteve po storilnosti in profitu. V predstavi *Kako je padlo drevo* v prvem delu vpleteni, člani razširjene družine oziroma sosedje, spregovorijo o akciji za ohranitev urbanega drevesa in se potem nekateri za varovanje drevesa zagrejejo bolj, vse do simboličnega vžiga, drugi pa manj. V drugem delu predstave se igralska ekipa usede za bobnarske baterije in postopno iz gladenja open s paličicami in metlicami in kakšnega odločnega po-udarka stopi skupaj; sledi izraz besa in nemoči, tudi upornost, ki se kaže kot silovita simultana bobnarska akcija; iz iskre požar, iz negotovosti in neopredeljenosti zaslišimo in vidimo moč množice, ko se usmeri proti istemu cilju.

V *Bodočnosti* na peskovnik, ki predstavlja plažo, prihajajo člani igralske ekipe in počnejo, kar se od turistov pričakuje, oziroma odigravajo tisto, v kar so jih kot v smotrno použivanje (težko prigarane) prostega časa prepričali zgarani reklamni agentje: med sončenjem se mažejo z zaščitnimi kremicami v lični plastični embalaži, razvijajo ležalne podloge in postavljajo ležalnike, lovijo pravo mero pri nastavljanju soncu, včasih se obnašajo teritorialno in drug drugemu prevzemajo prostor. V enem od prizorov, ko se zadaj vrti besedilo o monogamnosti albatrosov, imamo duhovito prispodobo z iskanjem prostora pod soncem, pa tudi partnerskega zavetja, kakor se kaže skozi izrivanje drugih in iskanje mesta in partnerske bližine, ki je še dostopna; pri tem so, če jim že ne uspe najti optimalnega partnerja, pragmatični. V predstavi ni izpostavljenega karakterja, gre za kolektivno natančno koreografirano nemo igro, ki večinoma subtilno preigrava skupne poteze človeškega, ki ga tako predstavlja, in ptičjega parčkanja ter iskanja mesta pod soncem. Eden od vrhuncev uprizoritve izhaja iz avtocitata, ko trije animatorji, v zelo podobnih kostumih kot v igri Katarine Morano v režiji Žige Divjaka *Sedem dni*, kot krava, ptica, med meglo in hruščem iz zvočnikov plešejo makareno; to je višek turistične ponudbe in zavojevanja, prinesiti glasbo na samotno plažo in jo kolonizirati, z vsemi svetlobnimi in dimnimi in glasbenimi efekti, ki so na voljo.

Projicirano besedilo uprizoritve izzveni kot opozorilo; če se celo vrane izogibajo mestom, na katerih je poginila pripadnica njihove vrste, če na tak način kažejo, da so zares in scela vzele lekcijo o minljivosti kot svarilo za vse preživele, kako velika je šele bolečina in prebolevanje ob izgubi cele živalske vrste, ki je več kot vsota posameznih primerkov, je pravzaprav skozi generacije akumulirana življenjska izkušnja, preverjena v določenih pogojih. V tej paraleli živalskega in človeškega se pokaže, da je človeštvo izgubilo empatijo, ne le do pripadnikov lastne vrste, ki jih jemlje v času zahtevane podivjane rasti kot konkurente, slepo in brezbrizno je celo do izginotja oziroma uničenja živega, celih živalskih vrst. To je lekcija, ki jo je treba vzeti zares, sicer ta lahko človeštvo drago stane. Ignoranca – ki mestoma prehaja v odkrit upor proti opozorilom, kakršnega vidimo mestoma na izpostavljenih mestih, celo v parlamentu, ko kapitalsko vpreženi zanikovalci podnebnih sprememb razgrnejo svoje grafe in jih opremijo z demagogijo – vodi v pogubo, na koncu tudi za človeštvo. Divjak, tokrat ob asistenci Gregorja Zorca, je eden tistih, ki na pomanjkanje ekološke zavesti, predvsem na splošno neukrepanje, s svojimi predstavami ves čas opozarja; tudi predstava *Vročina*, ki je govorila o segrevanju ozračja in klimatskih spremembah, je tematsko in kritično sorodna, le da je *Bodočnost* s kolektivnimi koreografijami izvedbeno bolj zahtevna in tudi bolj gledališka, izrablja več teaterskih izraznih sredstev in jih bolje obvladuje.

Giorgio Pressburger: *V gradu (Smrt umetnika)*. Režija Alessandro Marinuzzi. Slovensko stalno gledališče Trst, ogled novembra 2023

Pred kratkim je umrl Anton Petje, s katerim je pred več kot tridesetimi leti, leta 1993, igral Alojz Svete v naslovni vlogi igre Ronalda Harwooda *Garderober*; igra je, čeprav je naslovljena po pomočniku, v resnici igra o ostareli in malce splašeni grandomanski igralski veličini, ki se v času bombardiranja med drugo svetovno vojno pripravlja, da bo odigral vlogo Shakespearovega kralja Leara. Pri tem niha v razpoloženju in samozavesti, vidimo, da se spogleduje s koncem, in to kar najbolj tesnobno in malce tudi patetično, kar vojni čas, pa tudi njegova starost in načeta samopodoba, izdatno omogočajo; enkrat se mu zdi, umetnikom lastno, da ne bo zmogel, da je svoji zvesti publiki že vse razdal, da ga ni nič več ostalo, na kar se igralske veličine pogosto sklicujejo, potem se mu zdi, da nič, niti bombe niti starost, ne more do živega njegovi igralski veličini, in ko se

nekako prerine skozi vlogo, se seveda samovšečno povečuje in je sploh čisto mehak od lastne neizpodbitne veličine in občutka moči. Garderober je sicer ob lučnih mojstrih eden tistih poklicev, ki v Angliji omogočajo poznejšo vse drugačno profesionalizacijo na deskah, ki pomenijo življenje, če uporabimo to zdrgnjeno frazo, in Harwood, ki je nedvomno črpal iz lastne izkušnje garderoberja pomembnim angleškim igralcem, je postal pisec, veliko njegovih kolegov pa je svoj talent dokazalo v igri in celo režiji. Sveteta v vlogi garderoberja, potegnjenega in z rahlo stilizirano igro, kolikor nam seže spomin in kolikor je mogoče razbrati iz več kot trideset let stare fotografije, z dvignjeno pričesko v stilu delavskega razreda in v prepoznavno nakazanem kostumu ene od podskupin rokerjev iz tistega časa, smo ob Petjetu videli tudi na razstavi o obsežnem gledališkem opusu Vinka Möderndorferja, ki potuje po slovenskih gledališčih.

Zdaj ima kot gost Svete v istem, tržaškem gledališču podobno pretirano, patetično in vso igralsko večino zahtevajočo glavno vlogo v besedilu *V gradu* Giorgia Pressburgerja, umrlega madžarskega intelektualca judovskega rodu, ustanovitelja kar nekaj regijsko povezovalnih projektov, recimo čedadskega Mittelfesta, izdal je nekaj knjig in bil sploh, po preselitvi iz Rima, močno navezan na prostor in odmeven v tržaškem kulturnem življenju.

Gre za igro v treh valovih, v treh dejanjih o smrti umetnika, ki jo uprizarjajo v prevodu Janka Petrovca; pisec besedila Pressburger je sicer sam režiral svoje igre, vendar je k režiji tega besedila že sam zavezal režiserja in prijatelja Alessandra Marinuzzija, in ta je petnajst let po smrti avtorja režiral fantastično in simbolistično igro o smrti umetnika kot poudarjeno igro v igri, z jasnim okvirom, ki nas opozarja, da je vse skupaj teater, oder na odru.

Igra govori o izgubi moči, o propadu, ki smo mu zapisani, o postopni banalizaciji vsega in tudi o čvrstem in malo patetičnem oklepanju vsega, kar mineva. Arhitekt, polteni uživač, nekdanji mogočnik, zdaj starostno iztrošen in na pragu smrti, je več starčevskih pretiravanj in samopoveličevanja vseh vrst, ne govori le o na pretekli slavi temelječem občutku večvrednosti, temveč se znajde pred obličjem smrti in se sreča s tesnobo, povezano s tem. Je v letih, ko mu popuščajo moči, in se zaveda, da ne bo za večno, kljub vsej svoji veličini, na minljivost ga opominjajo tudi njegovi gostje, nekdanji ljubimec, ki ga ljubkovalno imenuje "očka", in ljubimčeva afektirana zaročenka, ki sta prišla izterjati za nazaj in mu ponuditi bilanco, za katero trdita, da je negativna, da ni nič in bo še manj, za njim pa ne bo ostalo nič. Grad je prispodoba umetnikove pretirane in napihnjene

samopodobe, tudi njegovega propada; razumemo, da gre za sklop njegovih pričakovanj, obupovanj, da je vse bolj nemogoče, da bi zgradbo obvaroval pred napadi in razsutjem, da bi preprečil njeno postopno propadanje in načetost. Grad je tako zgradba, v katero je ujet, hkrati pa je tudi njegova zadnja deviza, zadnje premoženje, s katerim vse bolj nemočno zapeljuje in se malo tudi brani pred zunanjim svetom, zgradba, ki od njega zahteva več pozornosti, pač v imenu dediščine. Okoli te se prerivajo nekdanji ljubimec z ljubico, pa tudi groteskne in skoraj fantastične in težko določljive, morda celo delirantne figure iz njegove umetniške in siceršnje slavne preteklosti, pred katerimi se v treh delih, v treh navalih brani z izrazitim glumatanjem, pretiravanjem, oni – Franko Korošec v treh vlogah, poudarjeno našemljen, z navzven vidnimi atributi pretiranega maskiranja in pogosto bolj motor dogajanja kot točno določena oseba, Primož Forte kot umetnikov nekdanji ljubimec, Eva Mauri kot ljubimčeva zaročenka – pa našemljeni in igralsko izrazito, na meji karikature odigrajo enkrat bolj prepričljive, drugič bolj stilizirane podobe in prikazni, ki pa so nekje med fantazmami umirajočega in realnimi osebami; s svojimi zahtevami hočejo od pešajočega umetnika izsiliti premoženje, dobrine, na skoraj že kadavru se poskušajo okoristiti in mu morda zabiti žebelj v krsto. Pri tem je igra močno stilizirana, vse je odigrano posmehljivo, razen starčevske volje, da jim jo bo zagodel – in da se ne bo predal.

Tudi zato je prizorišče Andree Staniscija stiliziran oder na odru, na njem stebri iz fundusa in praktikabli, lutke kot ostanki nekdanjih predstav in opomin na poudarjeno gledališkost dogajanja, tudi kot zaprašen spomin na nekdanji blišč in veličino, kar je še poudarjeno z okvirom: na začetku namreč vstopita šepetalka in inšpicient, zasedeta svoji mesti ob strani in vidno, celo s kakšno manjšo intervencijo, on resnobno, ona v smehu in pritrujuče, spremljata poslednje hropce umetnika, ki se znajo razrasti v patetične geste. Svete je odličen v vseh spremembah, njegova izrazila so natančna in imajo širok obseg, niha od užaljenosti do premetenosti, vidimo, da zadnjega boja – in boja za premoženje – ne bo zlahka predal; njegova natančna izreka in različno stilizirani načini igre so dovršeni in premišljeni, opazne so tudi premetenost in celo drobna podlost in preračunljivost, ki vznikajo izpod splošne izčrpanosti. Edina pomanjkljivost njegove vloge je tisto, kar pogrešamo nasploh pri uprizoritvi te alegorične in simbolične igre, namreč stopnjevanje; začne se osmešeno, potujeno, potem pridobiva zagon, vendar se po vsakem od treh delov večno vrača na isti parodičen in stiliziran način igre v igri in gledališkega smešenja starčevske avtoritete. V Svetetovi igri je prisotna izrazita silovitost, enkrat v smešenju

svojega patetičnega lika, drugič se skozi zabliske izredna volja, upehani vitalizem, predvsem pa podmazanost z vsemi mogočimi igralskimi prijemi, ki iz umetnikovega življenja presevajajo skozi artikulirano odrsko pojavnost. Svete je v vseh teh spremembah gibčen in okreten, natančno doziran, žal mu odsotnost stopnjevanja ne omogoča bolj razgibane in bolj premišljene ter celovite igralske kreacije.

Nina Kuclar Stiković: *deklici*. Režija Bor Ravbar. Gledališče Glej, ogled januarja

Po ogledu predstave sem kolegici, s katero posedamo v eni od žirij, skoraj panično samo pomahal in jo jadrno ucvrl ven; povabili so nas namreč, da si ogledamo dokumente, nalepljene na zadnjo in stranske stene Glejevega odra, ki potrjujejo resničnost vsega, kar smo gledali in slišali prej. Takšnih in podobnih papirjev sem namreč v svojih nekaj več kot petintridesetih letih samozaposlenosti v kulturi iz istega vira prejel precej, preveč; enkrat so hoteli izpis iz kataložnega zapisa Cobiss, ki naj bi potrjeval kvantiteto mojih del za podaljšanje statusa, drugič so zahtevali preverjanje kvalitete s priporočili kolegov, me opominjali, da sem presegel cenzus, ko sem ravnopobral denarje za knjigo, in me prepričevali, da je leto pri njih dolgo sedemnajst mesecev, da ko izgubiš status, je pač običajno, da ti tistega plačniškega vrnejo s polletno zamudo. Hočem reči; razumem, zakaj je dramaturginja, ki je imela težave z birokracijo na ministrstvu za kulturo v času Simonitičevega ministrovanja, najprej obupovala, potem hodila k terapevtu in se po nedostojno dolgem čakanju na pozitivno rešitev vloge obrnila na advokata.

deklici – podobno kot Simona Semenič tudi Kuclar Stiković ne uporablja velikih začetnic – je namreč zgodba o sramoti. O Sramoti, o dolgih birokratskih postopkih in ponarejenih sejah in ponarejenih datumih in ponarejenih sklepih, vse to najbrž po priporočilu samega vrha ministrstva, da je treba prosilce za status čim bolj izčrpati in jih morda kar takoj preusmeriti na zavod, saj je samozaposlenost v kulturi samo mehanizem, ki ob dejstvu, da več kot polovica nosilcev statusa zasluži manj kot minimalno plačo, samo mehanizem za prikrivanje dejanske nezaposlenosti. Oziroma globoke prekarnosti. V primeru Kuclar Stiković je postopek trajal skoraj dve leti, veliko je bilo korespondence in popravljanja, dopolnjevanja vloge, vmes sporočila o zavrnitvah in pritožbe na zavrnitve, medtem so ji razne komisije na ministrstvu odpisovale negativne sklepe, imela je burne telefonske

pogovore s člani komisije za statute in tudi nadrejenimi tistih, ki statusne zadeve urejajo. Potem je, na kar nekdo iz moje generacije skoraj ne bi pomislil, saj smo odraščali v časih, ko je bila oblast neiztožljiva in njene odločitve neizpodbitne, ministrstvo tožila. In dosegla, kolikor razumem, celo nekakšne kadrovske spremembe, ob tistih, ki so jih sprožile volitve.

deklici iz naslova sta dramaturginja, ki prosi za status samozaposlenega s pravico do plačila prispevkov za zdravstveno in pokojninsko zavarovanje, in Andersenova deklica z vžigalicami. Kolikor razumem – in v čemer me utrjujejo objave v lanski dramski številki Sodobnosti, kjer je ob *deklicah* objavljeno besedilo Mance Lipoglavšek, ki enako preseva različne dramske situacije s pravljico o prodajalki vžigalic in njenih revah in težavah po materini smrti in očetovem nasilnem pijančevanju –, gre za študijsko nalogo pri kreativnem dramskem pisanju, ki naj preveri bedno preteklo stanje skozi današnjo situacijo. Besedilo Kuclar Stiković je zapisano v dveh stolpcih, dekličina zgodba na levi, fragmentarno in dokumentarno, tudi dokumentirano besedilo o borbi za status desno. Sama primerjava, pred-smrtna zmrzal deklice z vžigalicami in zafrkljiv, posmehljiv in aroganten odnos ministrstva do prosilcev za status in s tem njihova stiska, je morda pretirana. Vendar režija Bora Ravbarja z nekaterimi preliv in presevanji obeh zgodb, ki pa so bolj kot na ravni poante vidna na ravni akcij, zadevo naredi bolj pregledno. Obe igralki, ki se menjavata v vlogah deklice in dramaturginje, Suzana Krevh in Mina Švajger, stisko obeh prikažeta in odigrata z enako dobrodušnostjo in postopno vse bolj naraščajočo tesnobo. Oblikovalka prostora je Živa Brglez, ki dve mali provizorični prizorišči opremi tudi s praznimi steklenicami, kadar se nemir in tesnoba ob srečanju z zapitim očetom z vžigalične strani prelije v obup nad lastnim statusom oziroma nezmožnostjo njegove pridobitve. Po tematiki, po skoraj kafkovskem prikazu nemoči posameznika ob soočenju z vitalnim in rigidnim birokratskim aparatom, je vzdušje nekoliko sorodno uprizoritvi *Dolg* Saše Rakef, ki je podobno izhajala iz lastne izkušnje. Uprizoritev *deklici* se spretno giblje znotraj dokumentarnega, vse je podloženo z dokumenti, vendar besedilo in uprizoritev najbolj prisegata na enkratno prizadetost prosilke ter pri tem spregledata občost pojava, morda v času alternativni kulturi in laičnemu ustvarjanju nenaklonjenega vrha ministrstva tudi izbrisovalno držo odločevalcev. Dejstvo, da so nekateri člani komisij prevzeli takšen odnos do trpnih in zaradi njihovih odločitev prizadetih, je skrajno skrb vzbujajoče.