



Matej Bogataj

Spodleteti znova, spodleteti bolje

Simona Semenič: 24 ur. Režija: Jaka Ivanc. SNG Nova Gorica. Premiera 1. marca 2012 na malem odru.

Simona Semenič je ena najbolj samosvojih dramatičark, pa ne samo med mlajšo oziroma srednjo generacijo. Ves čas je v iskanju novih formalnih pristopov in vsebin, ki naj ulovijo nejasni in izmikajoči se (post)tranzicijski zdaj in vlogo dodobra načete subjektivitete v njem. Tudi znotraj njenega dramskega pisanja je veliko raznolikosti. Na eni strani *Nisi pozbila, samo spomniš se več ne*, ki je “dobro spisana” in enigmatična igra, kompozicijsko stroga, v tem skoraj žanrska, dokler se nam na koncu ne razkrije prikrita povezava med nastopajočimi, njihov boj med težnjo po svobodi in kreativnosti ter komformizmom, boj, ki ga kot dramske osebe skoraj utelešajo in materializirajo. Na drugi strani *5.fantkov.com* – tudi za to igro je prejela Grumovo nagrado, enako kot za *24 ur* –, v kateri mularija preigrava tisto, kar počnejo starši doma in česar so se navlekli med svojimi igrkami. In te so času primerno okrutne, toliko bolj, ker so odigrane skozi potujen, otroško mil zorni kot, ki razgali visoko stopnjo nasilja, njegovo vseprisotnost in našo prekuženost z njim.

24 ur je igra za tri prizorišča in množico glasov, napisana simultano, v dveh stolpcih, kjer je meja med glasovi in njihovim vstopanjem nedoločena, zdi se, da se včasih prelijejo, da prihaja do motenj med svetovoma občasno in skoraj naključno. Gre za igro s pari in med pari. En par, Ona 2 in On 2, je v hotelski sobi; obsojena sta na en dan, ko morata preigrati in ponoviti morebitno izgubljeno poželjenje – nekdaj sta bila poročena, zdaj pa očitno varata svoja nova partnerja – in se pogreti strasti in odsotnemu ali vsaj ne hkratnemu in obojestranskemu poželenju primer-no štorasto in nefunkcionalno spravljata h kopulaciji. Drugi par, Ona 1 in On 1, je v rudniškem jašku, izgubljen in negotov išče izhod, si poskuša

glede na dane razmere čim bolj povečati možnosti preživetja. Početje obojih je jalo, oba para preigravata klišeje, vendar to ni več uživanje ob nerazumnih in nikakor samoumevnih plasteh jezika, poigravanje z etimologijami in slengom, to ni preigravanje in ironiziranje govornih šablon, na čemer se je polno in živahno izživil ludizem v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja, tudi v dramatiki, temveč bolj spodsavanje v prazno. Komunikacija je rahlo zablokirana, nejasna, klišeji bolj kažejo praznost in nezmožnost odnosa – ne gre za tisto razkrivanje, ki bi pokazalo kar koli za množico mask. Zdi se, da je Simona Semenič skoraj pristala na konfuznost same realnosti, na njeno fluidnost in neulovljivost, ne da bi hotela komentirati ali zaostri njene aspekte. V tem večnem polzenju komunikacije in nezmožnosti ohranjanja fizičnega (življenja in toplote nasproti podhladitvi v primeru prvega para in stika, seksualnosti v primeru drugega) so tretji in enakovreden člen v dramskem trikotniku spami, motnje, nagovarjajoča sporočila. Spami so položeni v svet in protiigralec obema simultanima igrama parov. Teh ni več mogoče gledati osrediščeno, kjer dejanja enih motijo druge, nujno, cela vrsta motenj naj pokaže dekoncentrirano, disperzno naravo naše človeške kondicije in stanje odnosov. Hkrati je igra Simone Semenič brez od zunaj razvidne ali določene strukture, to ni orkestracija, kakršno najdemo v, recimo, zadnjih Beckettovih delih za glas in trak, kjer so premolki točno določeni, to ni igra, kjer bi govor, kot morda v kakšni pozni Hadkejevi igri, prehajal v zvočnost, v kompozicijo, ki naj poudari zvočnost jezika mimo njegove pomenskosti. Ne, glede tega je *24 ur* zelo interpretabilno dramsko besedilo, režiji in ustvarjalcem daje ogromno svobode, hkrati pa jim ne omogoča, da bi preverili in kjer koli v znotrajtekstualni resničnosti potrdili svojo avtorsko odločitev, ki je tako nujno že redukcija /na račun/ vseh ostalih. Prav prevelika možnost interpretacij je nedvomna pomanjkljivost samega besedila.

Simultanost dogajanja je postopek, ki ga v uprizoritveni praksi že poznamo. Režije Ljubiše Ristića v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja ali igra *Zid, jezero* Dušana Jovanovića v osemdesetih so ga reševale z ločevanjem prostora, s scenografsko ločitvijo prizorišča na dva s predelno steno ločena dela, kjer gre za analogen postopek kot pri gledanju televizorjev – recimo v prodajalni ali TV-studiu, kjer nadzirajo udarne novice konkurence – z različnimi programi, položenimi drug na drugega oziroma drug ob drugega, pri čemer so programi usklajeni tako, da poslušamo ton enega, ostali pa so pridušeni. Med njimi ni šuma in interference; ko v enem svetu govorijo, v drugem prisluškujejo, kuhajo, kar koli. Režiser in soavtor vizualne podobe Jaka Ivanc, ob asistenci Nejca Sajeta in Jasmina

Talundžića, zdaj to stisne in podčrta z videom. Dogajanje obeh parov je v istem prostoru, ki ga komentira video, repetitiven, venomer zaganjujoč se in brez izteka, brez rešitve, ki spodrsavajoče speljuje ven in ven, poskuša znova in znova. Javorjevi drevoredi in jasa, čez katero nesejo posteljo, ki jo spremljata dva oklepna viteza, dajejo vtis nečesa neskončnega in nečesa brez robov. V tem smislu se video, ki ga presvetljujejo večinoma propagandna sporočila, iskanje partnerskih odnosov in povečevanje organov, to je ciljna tarča večine spamov, ali pa hitri zasuki, ukvarja s pokrajino brez robov, s pomnožitvijo. Urejena, zasajena, kultivirana krajina postane bolj zagatna kot narava sama, pravi micelij oziroma rizom kot neskončna povezljivost – kolikor razumem shizoanalitika Deleuza in Guattarija – tako v videu ni več podgobje, temveč je ujetost med dve ogledali, ki v nedogled in brez možnosti izčrpanja končnega horizonta množita podobe. In kažeta, da je vseeno, kje smo, ker ni izhoda. V tem videu najde uprizoritev analogijo za brezizhodnost obeh parov.

Ta analogija je komentar na brezplodnost dogajanja med obema paroma. Prva dva ne bosta prišla iz rudnika, čeprav tudi smrt ne bo prišla v (časovnem) okviru igre, druga dva se kljub začetni predigri in obilici komplimentov ne bosta spravila drug na drugega. V središču prizorišča je v tej krstni uprizoritvi postelja, na kateri in okoli katere se prerivata On 2 in Ona 2, banalno podobna Elvisu in Marilyn, predvsem kostumsko – premišljena poteza Ane Matijević –, s tem pa tudi že obsojena na plagiatorstvo, neavtentičnost, na imitacijo zvezdnitva in vzorcev. Njuna oblačila kažejo njuno konfekcijsko, nepristno naravo in s pristržno okornostjo in rahlo zadrego ju odigrata Ana Facchini in Radoš Bolčina. Ona dobrodušna in skoraj materinska, s pivom v cekarju in sploh vsem potrebnim za nemogoče situacije in motivacijo možakov, kot da bi vedela, kot da ne bi vedela. On nesproščeno in duhovito nespreten, celo skoraj dezerotiziran, z zanj značilnim falzetom in melodijo, ki jo prepoznavamo kot obliko nepristnosti, kot kliše. Kot sta *ready-mades* njuna kostuma, se tudi za igro zdi, da je pobrana iz kakih drugih predstav, da je že videna, vendar prav tokrat poudarja nepristno naravo njunega odnosa. Drugi par – Ona 1 in On 1 sta skrita v viteških oklepih, z baterijsko svetilko si utirata pot po rudniških jaških, iščeta bolj prevetrene dele, ki bi izdajali izhod, dokler ne stopita iz oklepov in sta v neki drugi dimenziji tega istega prostor-časa. Navzoča sta kot duhova, kot bitji druge frekvence in zato nezaznavna s čuti, vendar ne čisto in povsem brez vpliva na dogajanje drugega para. Režija ju prenikavo posadi okoli postelje in celo v naročja, vendar brez drastičnih intervencij v združitvene poskuse prvega para. Tudi onadva nista v vsevednem položaju, nista kot dobre vile, včasih

imamo celo občutek, da je zvok prihoda njunih morebitnih rešiteljev prav šum, ki v neki čudni medsebojni povezanosti prihaja od drugega para. Arna Hadžialjević in Miha Nemec odigrata rudniški par z veliko mero skoreografiranih gibov, tudi z začudenjem in strahom, ki se kaže z igro oči pred izluščenjem iz oklepa, pa z neko stilizirano gibčnostjo, ki jo njuni progasti kostumi samo še poudarjajo. S tem sta tudi njuna ujetost v zagatno situacijo in morebitna smrt(nost) zrelativizirani, bolj stvar nastopa in cirkusantstva kot zares preživetja, oder pa rudnik že kar sam po sebi.

In kako jo v tej predstavi odnesejo spami? Dobro, še najbolje od vseh, edini zares dobro, projicirani na stene odrskega oboda in na horizont, v jatah in posamično se prerivajo za našo pozornost in nekateri od njih dosežejo celo uglasbljenje. Glasba Saše Kalana in Davorja Hercega jih nekaj zveže v prijetne pesmice, ki jih potem v revialnem slogu odpoje drugi par, pač v skladu z njuno zabavnjaško, estradno naravo. Če smo včasih mislili, da nas bodo preživeli virusi in da nas koki izkoriščajo za potovanja v vesolje, zdaj vidimo, da omogočamo samo bohotenje šumov in motenj, med katerim bodo z naravno selekcijo nekateri preživeli vse drugo.

Priljubljenost Simone Semenič dokazuje tudi dvojna nagrada na Tednu slovenske drame. Razumemo, da ji je za predstavo z dolgim dolгим naslovom žirija podelila Šeligovo nagrado, ki pripada najboljši uprizoritvi na festivalu. Na prvi pogled pa je manj razumljivo, da je dobila tudi nagrado publike, saj, kolikor si predstavljam, ne gre za delo, ki bi se lahko merilo s komedijami, te pri publiku najbolj zažgejo. Štos je seveda v tem, da vodstvo festivala vse bolj pristaja na to, da so nekatere predstave odigrane v svojem matičnem okolju, v domicilu uprizoritve; ne samo predstave, ki so prevelike za kranjski oder, kot je bila navada do zdaj. Uprizoritev Simone Semenič se dogaja kar v stanovanju režiserja in tako je močno skrčena, če jo merimo z dostopnostjo publiku. Tisti, ki so si jo ogledali takrat, ko je bila uprizorjena v okviru festivala, so bili očitno takšni dramatik in uprizoritvenemu kodu naklonjeni, skoraj razširjen družinski krog. Ne bi omenjal, če ne bi bilo – na kar me je opozoril duhovit kolega – podobnih na videz nelogičnih nagrad tudi sicer. Recimo na Dnevih komedije v Celju, kjer je Špas teater dobil nagrado strokovne žirije, ljubljanska Drama pa nagrado publike za Möderndorferjevo *Nežko*. Nimam nič proti temu, vendar ta odstopanja kažejo na hecno razplatenost in prepredenost gledališkega prostora. Če smo do zdaj jamrali glede demokratizacije okusa – v slogu, naj crkne kritika, če jo lahko vsakdo piše oziroma če pisanje kritike zlahka prevzemajo lokalni dopisniki, ki zjutraj poročajo iz ribogojnice in popoldne s tiskovne o fekalijah v vodovodu, zvečer pa grejo flegma v teater, saj je vse troje “kultura” –, vidimo, da zdaj stvari

potekajo tudi v nasprotni smeri. Da je publika enako ali bolj "strokovna" kot žirije. Da se dogaja mešanje, ki seveda lahko vodi h koncu dogovorjenih razmerij. Ko sem ob odhodu na morje tik pred novim letom poslušal oddajo o največjih dosežkih sezone, je radijska kolegica omenjala prav uprizoritev Simone Semenič. Saj ne, da ne bi verjel v kredibilnost kolegice, samo predstave si nisem ogledal, ker je tako butična (glede števila obiskovalcev), sem pa močno podvomil o njenem razumevanju tega, kaj je uprizoritev sezone, ko je omenila, da bi morala Drama odpreti vrata neodvisni plesni produkciji. Halo! Ali ni prav to tisto, kar uniči "neodvisno" produkcijo, namreč diktat ustanove, kar SNG (še vedno) je. In ali ni prav ločenje med strogim eksperimentom in priljubljenostjo, za katero se borijo vse gledališke institucije – ker morajo opravičevati svoj obstoj z obiskom, z njegovo množičnostjo –, osnovna pridobitev neodvisne scene, njeno nepristajanje na nekomercialnost in (skoraj) samonamembnost? Čeprav morda ne za dolgo. Kljub temu da verjamem, da (za zdaj še) ni odločitve o tem, da umetniško vodenje prevzame igralec, ki se je proslavil predvsem z neigranjem in s produkcijskimi mahinacijami pri filmu, gre pri lansiranju tako nemogočih imen za sondiranje terena. Naj omenim: Roman Končar je eden od pripadnikov kulturnega *dream teama* – ostala imena so enako povedna: Marko Crnković, Miha Mazzini, Boštjan M. Turk in Mitja Okorn –, ki podpira ukinitve oziroma združevanje kulturnega ministrstva v Ministrstvo za Nadstavbo.

Vedrana Rudan: *Kurba*. Režija: Marko Bulc. Gledališče Glej. Premiera 29. marca 2012.

Moram priznati, da mi je bila simplifikacija naslova najprej malo sumljiva. Vedrana Rudan, Rečanka, udarno pero hrvaškega novinarstva, je namreč izdala knjigo kolumen *Ko so ženske kurbe/Ko so moški pedri*, knjigo, v kateri sta obe polovici, moška in ženska, obrnjeni druga proti drugi, zrcalno, kot na igralnih kartah. Naslov *Ko so ženske kurbe* je tako mišljen kot avtostigmatizacija. Če ves svet, moški pa še prav posebno, s kurbo zmerjajo tako rekoč vsako žensko osebo, zlasti takšno, ki se ne ukaluplja v njihove predstave, potem Vedrana Rudan flegma in pokončno vzame nase, da je "kurba", *a priori*. Naslov Vedrane Rudan hoče reči, da je ona sama kurba, da pristaja na imenovanje in ga obrne proti mestu izjavljanja: da je njen mož, hvalabogu, peder, ker kuha in je sploh čisto odrasel, ne pa potopljen v infantilne predstave o pravem moškem in njegovi vnaprejšnji zadržanosti do gosposdinskih del, o nežnosti, partnerstvu. *Kurba*, kot je

naslov predstave v Gleju, tako nujno simplificira, daje pridih dražljivosti, obeta nekaj pikanterij iz skrivnega življenja kurb, vendar se potem tega vabljenja publike izogne.

Kolumne Vedrane Rudan, ki so uprizorjene, se ukvarjajo z nekaj velikimi temami, predvsem z družbenim konsenzom o moško-ženskih odnosih, o hipokriziji, ki pri tem vlada, z dvojnimi merili in zakoreninjeno patriarhalnostjo; hkrati tudi z napadom na tiste, ki takšno patriarhalnost in mizoginijo zganjajo, med njimi je seveda na prvem mestu organizacija prikritih pedofilov in hormosesalcev, kot jim pravi queanujevska Cica iz metroja, Rimskokatoliška cerkev, ki je tokrat tarča satiričnih puščic. Prej je bila Vedrana Rudan naperjena proti hrvaškemu nacionalizmu, prekoračenemu silobranu po izbruhu oboroženih spopadov na Hrvaškem, proti dvojnemu merilu, s katerimi so tisk, sodstvo in javno mnenje ocenjevali ravnanje naših in njihovih v vojnih spopadih – kot takšna izločena in stigmatizirana, hkrati z Dubravko Ugrešić in Slavenko Drakulić, prepoznana kot tujek v homogenem nacionalnem telesu. Tudi v teh kolumnah je neprizanesljiva, res pa je, da je kolumna na pol poti do proze, to niti še ni literatura, kljub udarnosti, to je seveda še korak od monodrame. Marko Bulc in Violeta Tomič sta se uprizoritve lotila z dopisovanjem in širjenjem. Fragmente iz kolumn, ki delujejo kot domislice iz stoječe komedije, s svojo notranjo dramaturgijo in iztekom, sta nadgradila in dopisala z igralkino osebno izkušnjo, prav to da govoru o moških in ženskah verifikacijo, zdi se, pravijo tisti, ki niso brali Vedrane Rudan, kot da gre za pristno izpoved in igralkine ugotovitve, za njeno lastno rezoniranje.

Uprizoritev se začne s pesmico v ljudskem slogu, recimo kot pri Svetlani Makarovič, ki jo Violeta Tomič na pol popeva in recitira in s tem že kaže, da gre za svojevrstno stilizacijo. Potem meša lastne izkušnje, prepoznamo nekaj grenkobe ob usodi ženske igralka, pa nekaj iz partnerskih odnosov, stvari, ki so – verjetno v sodelovanju z režiserjem Markom Bulcem – nastale iz njenega specifičnega notranjega sveta in osebne zgodovine, ki stvari ozemljijo. Obenem so kolumne zreducirane na tiste, ki se ukvarjajo s tudi pri nas aktualnimi temami. Hrvaška, čeprav na videz v zaostanku pri uvajanju demokratičnih standardov, tudi zaradi prave in dolgotrajne vojne, ki je divjala na njenem ozemlju in v soseščini, nas je namreč v marsičem prehitela, sprejeli so bolj odprt zakon o izvenzakonskih skupnostih, nekateri problemi pa so isti, predvsem vmešavanje raznih civilnodružbenih gibanj in RKC še prav posebno v intimne in družinske odnose tistih, ki živijo "nenaravno", kot se glasi argument, kot da je celibat nekaj človeštvu imanentnega. In tako naprej. Vedrana Rudan v svojem silovitem in avtorskem, prepoznavnem slogu nasuva vse centre okorelosti; in na žalost to deluje tudi v slovenskem prostoru.

Sama uprizoritev je gledališko učinkovita, vizualna podoba je močno podkrepljena z lučnimi efekti, ki dobro vzpostavljajo ambient, Violeta Tomič pa ravno dovolj neposredna in surova, da ji ves čas verjamemo, ne samo takrat, kadar gre za izbrana poglavja iz njene osebne zgodovine. S hladnim, tudi ostrim glasom govori prozne odlomke, se vmes sezuva in razgalja, včasih je tudi nekoliko ilustrativna ali prodre skozi njeno igro želja po ugajanju publiki, kakršno poznamo iz komercialne in zato nujno bolj komunikativne gledališke proizvodnje. Čeprav se večino uspešno drži na zaresni in zadržani meji, ki daje njenemu igralskemu izrazju potrebno ostrino. Prav to podčrtuje politično in angažirano sporočilo, in v tem uprizoritev uspešno doseže svojega naslovnika, s smehom in porogom pa zmehča nekaj pri nas vse bolj rigidnih struktur, ki spregovarjajo v jeziku, ki bi ga še v osemdesetih letih prejšnjega stoletja osmešili – obenem z njegovimi nosilci.