

Vsebinska

- 7** Ira Ratej **SAJ NI RES? PA JE!**
- 15** Jure Gantar **SKRIVNOSTI NEKE AKTOVKE**
- 21** Igor Areh **SATIRA KOT OGLEDALO POLICIJSKEGA ZASLIŠEVANJA**
- 29** Ira Ratej **ŠKANDAL JE MANA Z NEBA**

- 39** **NAGRADI**

Dario Fo, Franca Rame

Naključna smrt nekega anarhista

Morte accidentale di un anarchico, 1970

Komedija

Premiera 8. maja 2026 na Mali sceni

Uprizoritev je posvečena stoti obletnici rojstva Daria Foja.

Prevajalka, avtorica odrske priredbe in
dramaturginja **IRA RATEJ**

Režiser **GREGOR GRUDEN**

Scenograf **DARJAN MIHAJLOVIĆ CERAR**

Kostumografka **BJANKA ADŽIĆ URSULOV**

Avtor glasbe **VAL FÜRST**

Lektor **MARTIN VRTAČNIK**

Svetovalec za gib **TAMÁS TUZA**

Oblikovalec svetlobe **BOŠTJAN KOS**

Oblikovalec zvoka **TOMAŽ BOŽIČ**

Asistentka lektorja (študijsko) **TJAŠA PIRNAR**

Igrajo

Norec **UROŠ SMOLEJ**

Policijski načelnik **BORIS OŠTAN**

Inšpektor Bertozzo **MATIC LUKŠIČ**

Inšpektor športnega videza **FILIP SAMOBOR**

Policaaj **MATEVŽ SLUGA**

Novinarka **TINA POTOČNIK VRHOVNIK**

Igorju Arehu se zahvaljujemo za strokovno pomoč.

Vodja predstave **Jani Fister** Šepetalka **Neva Mauser Lenarčič** Tehnični vodja **Janez Koleša** Vodja scenske izvedbe **Matej Sinjur** Vodji tehničnih ekip **Dimitrij Petek** in **Boris Britovšek** Tonska tehnika **Anton Martin Emeršič** in **Tomaž Božič** Osvetljevalca **Boštjan Kos** in **Janez Vencelj** Frizerki in maskerki **Anja Blagonja** in **Alja Pečelin** Garderoberka **Helena Žnidaršič** Rekviziterji **Erika Ivanušič**, **Andrés Alejandro Klemen** in **Ana Johana Scholten**

Sceno so v delavnicah MGL izdelali **Vladimir Janc**, **Matija Mužič** in **Karmen Jerebic**, kostume pa **Irena Tomažin**, **Tanja Lakovnik**, **Tanja Cirman** in **Urška Picelj**.



Uroš Smolej



Tina Potočnik Vrhovnik, Uroš Smolej, Matevž Sluga, Boris Ostan, Matic Lukšič, Filip Samobor





Matevž Sluga, Boris Ostan, Filip Samobor, Matic Lukšič

Nekaj minut pred polnočjo, 15. decembra 1969, je iz četrtega nadstropja osrednje policijske postaje v Milanu skozi okno v smrt omahnil enainštiridesetletni kretničar Giuseppe Pinelli – Pino, zaposlen na italijanskih železnicah. Do tega je prišlo po 48-urnem zaslišanju v zvezi s sumom o sodelovanju pri bombnem napadu v milanski banki, imenovani Banca Nazionale dell'Agricoltura, ki se je zgodil tri dni prej, 12. decembra 1969 ob 16.37, terjal 17 življenj in ranil 88 ljudi. Zgodba o smrti anarhista je torej resnična, toda njegova smrt ni bila zgolj naključje. Tako kot sam bombni napad na banko sredi Milana tudi Pinellijeva smrt ostaja boleča brazgotina na političnem tkivu italijanske zgodovine. 12. decembra 1969 so v nekaj urah Italijo pretresle še štiri eksplozije v Rimu in Milanu, ki pa so povzročile zgolj materialno škodo. Ti usklajeni bombni napadi so postali uvertura v »svinčena leta«, kot zgodovinarji označujejo italijansko politično obdobje, polno napetosti, nasilja in negotovosti.

Omenjene napade so politične elite in mediji takoj pripisali levičarskim anarhističnim skupinam, ki so v času »vroče jeseni« od leta 1967 sodelovale v množičnem študentskem in stavkovnem gibanju pod vodstvom sindikatov. Policija se je zato najprej lotila prav anarhističnih skupin v Rimu in Milanu ter aretirala več kot 4000 ljudi. Med pridržanimi je bil tudi Pinelli, vodja manjše milanske anarhistične skupine. Omenimo, da Pinelli ni bil fizično aretiran, ampak se je na policijsko postajo prostovoljno pripeljal kar s svojim mopedom,

ker v marici ni bilo dovolj prostora za vse osumljence. Oseminštirideset ur pozneje je Pinelli zletel skozi okno pisarne inšpektorja Luigija Calabresija v četrtem nadstropju in pristal na dvorišču policijske postaje. Takoj po padcu je do njega pritekel novinar, ki je skupaj s kolegi pred policijsko postajo čakal na novice v zvezi s preiskavo bombnega napada, zato so okoliščine smrti natančno dokumentirane. Za njim so prispeli tudi reševalci, ki so v kasnejših izjavah izpodbijali nekatere trditve policistov, med drugim tudi čas klica na reševalno postajo. Pinelli je ob prihodu reševalcev še kazal znake življenja, a je v bolnišnici kmalu zatem umrl.

Izmikanja načelika policije Marcela Guida

V prvi izjavi za javnost je načelnik policijske postaje Marcelo Guida, znan tudi kot nekdanji poveljnik zloglasnega fašističnega koncentracijskega taborišča Ventotene, pojasnil, da je Pinelli skočil skozi okno, ker naj bi se psihično zlomil pod bremenom krivde, ko je izvedel, da so v Rimu aretirali tovariša iz njegove anarhistične celice, baletnika Pietra Valpredo, ki naj bi priznal odgovornost za bombni napad v banki. Valpredo je obremenil milanski taksist, ki naj bi ga prepeljal do banke. V resnici Valpreda krivde sploh ni priznal, policijska razlaga, zakaj je Pinelli končal na dvorišču policije, pa se je začela hitro zapletati. Vodstvo milanske policije se ni moglo zediniti niti o tem, koliko zasliševalcev je bilo v pisarni v trenutku Pinellijevega padca. Prav tako niso znali pojasniti, kako je mogoče, da v 15 kvadratnih

metrov velikem prostoru, kjer je bilo ob Pinelliju vsaj pet policistov, nikomur ni uspelo preprečiti domnevnega samomorilskega skoka skozi okno, in zakaj je bilo sredi hladne decembrske noči okno sploh na stežaj odprto. Zmešnjava in prikrivanje sta se še stopnjevala: na policiji so najprej trdili, da med zaslišanji ni bilo časa za pisanje zapisnikov, nato pa so se zapisniki nenadoma pojavili. Bili so polni nedoslednosti in protislovij, podobno kot prejšnje izjave za javnost. Omenimo še, da so na policiji nekaj časa popolnoma resno vztrajali, da je enemu izmed policistov ostal v rokah čevljev, ko je poskušal zaustaviti odločnega samomorilca, čeprav je imel Pinelli, ko je ležal na dvorišču, obuta oba čevlja. Ob vsem tem pa je bilo popolnoma jasno, da je bil Pinelli pridržan nezakonito: brez sodne odredbe, brez odvetnika, v »informativnih pogovorih«, ki so trajali več kot 48 ur.

Sodna preiskava Pinellijeve smrti

Že takoj po njegovi smrti so Pinellijeva žena Licia Pinelli, anarhistični krogi in del javnosti trdili, da ni šlo za samomor, temveč za umor. Obtožbe so bile usmerjene proti inšpektorju Calabresiju in njegovi ekipi zasliševalcev, ki so jim očitali, da je bil Pinelli pretepen in vržen skozi okno, ker ni hotel priznati vpletenosti v bombni napad. Vdova Licia Pinelli je vložila kazensko ovadbo proti policiji zaradi umora, ugrabitve, zlorabe oblasti in nasilja, vendar so bile preiskave večkrat prekinjene in ponovno odprte. Prva uradna preiskava pod vodstvom sodnika Gerarda D'Ambrosia je odredila ekshumacijo trupla in rekonstrukcijo padca z lutkami. Obdukcija je potrdila, da je Pinelli umrl zaradi poškodb, skladnih s padcem z višine, brez jasnih dokazov o predhodnem pretepanju; hematoma na tilniku pa so razložili kot posledico udarca med padcem. Rekonstrukcija padca je pokazala, da lutke brez dodatne sile niso pristale na mestu, kjer je ležalo Pinellijevo telo; da bi padle na isto mesto, je bil potreben potisk. Kljub temu je sod-

nik v končnem poročilu zapisal, da rekonstrukcija »ne izključuje možnosti nenamerne padca«, in v sodnem sklepu leta 1970 zaključil, da Pinelli ni bil potisnjen, ni bil mučen in ni storil samomora, temveč naj bi umrl zaradi t. i. »malore attivo«, nenadne slabosti, zaradi katere naj bi izgubil ravnotežje in padel skozi okno. Gre za medicinsko nesmiselno formulacijo, ki pa je kljub temu postala uradna razlaga.

Krstna uprizoritev *Naključne smrti nekega anarhista*

Tudi Dario Fo in Franca Rame, soustanovitelja milanskega delavskega zadrúžnega gledališča La Commune, ki se je v repertoarnem smislu posvečalo predvsem temam delavstva, boju zoper izkoriščevalske kapitaliste in osveščanju o možnostih spreminjanja sistema, sta skupaj s svojimi sodelavci posegla v to družbeno vrenje z gledališko uprizoritvijo besedila *Naključna smrt nekega anarhista*. Besedilo sta Fo in Rame napisala hitro, tudi s pomočjo podatkov, ki sta jih zbrala od tovarišev pravnikov in novinarjev simpatizerjev. Premiera je bila decembra 1970, leto dni po Pinellijevi tragični smrti, in vsaka ponovitev je prinesla nove informacije in dejstva o tekoči preiskavi okoliščin Pinellijeve smrti. Danes bi temu rekli, da je so bile ponovitve nekakšen WikiLeaks tistega časa. Ne smemo pozabiti, da tedanjemu občinstvu ni bilo treba posebej predstavljati, kdo je Pinelli, kdo načelnik policije s fašistično preteklostjo in kdo je inšpektor v športni jakni, saj je bilo vsakomur jasno, da gre za inšpektorja Luigija Calabersija, ki je bil znan po svojem športno-elegantnem slogu oblačenja. Ni nosil srajce in kravate kot drugi njegovi kolegi, temveč pulije in jakne. Predstava je doživela silovit uspeh, vstopnice so bile večer za večerom razprodane, kljub grožnjam o podtaknjenih bombah in stalnemu tajnemu nadzoru policijskih agentov in provokatorjev.

Dario Fo je igral Norca, ki se zaradi lažnega predstavljanja znajde na policijski postaji, vendar se izogne



Uroš Smolej, Matevž Sluga, Matic Lukšič



Filip Samobor

pridrzanju, ker ga ščiti zakon. Tudi tukaj gre za ironiziranje dejanskih razmer pri obravnavi oseb s psihičnimi težavami, kar se navezuje na revolucionarno gibanje antipsihiatrije, katerega vodja je bil psihiater Franco Basaglia, direktor psihiatrične bolnišnice v Gorici. Ta si je že od 1961 prizadeval za humanizacijo terapije, bivalnih pogojev in pravno zaščito pravic psihiatričnih bolnikov, saj so ti bivali v higiensko neznosnih razmerah in bili deležni izjemno krutih metod »zdravljenja« (vklepanje v verige, prisilni elektrošoki, izolacija itd.). Zakon o pravni zaščiti duševnih bolnikov je bil sprejet šele leta 1978, torej osem let po premieri komedije. Fojev Norec na policiji odkrije sodni dekret o ustavitvi preiskave smrti anarhista in v vlogi preiskovalnega sodnika sooči oba, javnosti dobro znana akterja, z vsemi nesmisli in lažmi, ki sta jih izrekla na sodišču in v javnosti. Oder se tako spremeni v pravo ljudsko sojenje, med katerim občinstvo oba protagonista javno prepozna kot krivca za Pinellijevo smrt.

Napadi na inšpektorja Luigija Calabresija

Zaradi nenehnega izmotavanja in nasprotujočih si trditev policije in sodišč so medtem tudi levičarski mediji dnevno napadali glavnega zasliševalca Luigija Calabresija, inšpektorja z diplomom iz prava, ki je veljal za enega bolj izobraženih pripadnikov policije. Namesto kariere pravnika je izbral policijsko delo na terenu, saj je želel svoje življenje posvetiti boju proti kriminalu. Prav zato so ga ostri osebni napadi, ki so prihajali predvsem iz levičarskega časopisa Lotta Continua – med drugim so ga označevali za agenta CIE in mu nadeli vzdevek defenestrator –, tako prizadeli, da je proti njim vložil tožbo. Ni presenetljivo, da se je sodni proces hitro preusmeril v ponovno iskanje resnice o Pinellijevi smrti, še posebej, ker je bila komunikacija med Pinellijem in Calabresijem pred tragičnim dogodkom zelo civilizirana. Drug do drugega sta gojila spoštljiv odnos in si podarila knjigi. Ena Calabresijevih poslednjih izjav je potrdila, da ga je Pinellijeva smrt osebno bremenila.

Novinarka Camilla Caderna in peticija

Primer je pozorno spremljala tudi prva italijanska raziskovalna novinarka, legendarna Camilla Caderna, ki je v časopisu L'Espresso objavljala poročila in poglobljene komentarje ter Calabresija označila za mučitelja, ki naj bi bil neposredno odgovoren za Pinellijevo smrt. Časopis je nato objavil peticijo, ki jo je podpisalo več kot 700 intelektualcev, s pozivom k njegovemu odstopu. V razgretem ozračju, ki ga je zaznamovala politična in medijska polarizacija, sta 17. maja 1972 dve osebi Calabresija ustrelili pred njegovim domom. Tudi ta preiskava sprva ni privedla do storilcev. Šele desetletja pozneje so se pojavila nova pričevanja in priznanja skesancev, ki so potrdila, da sta Calabresija ustrelila člana gibanja Lotta Continua, ki sta bila za svoja dejanja tudi obsojena.

Politično ozadje »svinčenih let«

Razburkano politično dogajanje v Italiji, ki se po vojni nikoli ni zares defašizirala, je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja zaznamovala izrazita polarizacija med Komunistično partijo Italije (PCI) in novo fašistično stranko Italijansko socialno gibanje (MSI), v katero so se zatekli številni nekdanji fašisti. Med tema dvema skrajnostma je bolj ali manj uspešno krmarila desnosredinska Krščanska demokracija (DC), ki je oblikovala prav vsako povojno vlado. Z izbruhom študentskega gibanja, ki se je povežalo s sindikati, je naraščala moč komunistične stranke in s tem možnost, da prevzame politično vodstvo države. Italijo so konec šestdesetih pretresale stavke, zasedbe univerz in tovarn ter zahteve po boljših delovnih pogojih, višjih plačah in dostopnem študiju – skratka po pravičnejši družbi. Tak razvoj dogodkov pa ni bil po volji desničarskim skrajnežem, še manj pa ZDA, ki so bile odločene preprečiti vzpon leve v državi, ki je neposredno mejila na vzhodni komunistični blok.

Politična situacija v Italiji je bila v času bombnega napada na milansko banko izjemno napeta, v operativnih strukturah države (karabinjerji, vojska, javna uprava) pa je delovalo veliko nekdanjih fašistov, pripravljenih tudi na državni udar, če bi to preprečilo politični zasuk v levo. Podtikanje bomb, sejanje strahu med prebivalstvom in prelaganje odgovornosti za napade na skupine z levega političnega spektra so bili preizkušeni vzorec delovanja skrajne desnice, ki je to imenovala »strategija napetosti«. Danes vemo, da je za eksplozijo bombe 12. decembra 1969 v milanski banki stalo neofašistično gibanje Ordine Nuovo, ki je delovalo v usklajenem sodelovanju s prekaljenimi fašisti, saj so ti po napadu načrtovali še državni udar. Vodja skupine prevratnikov je bil Junio Valerio Borghese, znan kot Črni princ, nekdanji poveljnik Mussolinijeve mornarice, njegov zvesti privrženec in častni član neofašistične stranke MSI. Danes vemo tudi, da je bil načrt za državni udar po vzoru Grčije opuščen šele po skrivnostnem telefonskem klicu, po katerem je Borghese nenadoma, brez pojasnila, ustavil akcijo. Kdo je ukazal prekinitve prevrata, še vedno ni znano, jasno pa je, da to ni zadoščalo za pomiritev političnih napetosti.

K ustvarjanju izrednih razmer je prispevala tudi tajna vojaško-obveščevalna operacija Gladio, ustanovljena kot paravojaška sila pod nadzorom prostozidarske lože P2 (Propaganda Due), ki je delovala ob podpori NATA, ta pa ji je zagotavljal orožje in logistiko. Edini namen te mreže je bil preprečiti politični obrat v levo oziroma vzpon komunistov na oblast. Ni treba posebej poudarjati, da so bili poveljniki, organizatorji in pripadniki te skrivne vojske skoraj izključno fašisti in neofašisti. V obdobju svinčenih let so si drug za drugim sledili bombni napadi na civiliste. Med najbolj znanimi sta pokol na Trgu della Loggia v Brescii 28. maja 1974, kjer je med ljudskim zborovanjem v koš podtaknjena bomba ubila 8 ljudi in jih 108 ranila, ter napad na vlaku Italicus 8.

avgusta istega leta, v katerem je umrlo 12 ljudi, 48 pa jih je bilo ranjenih. Nedvomno najhujši pa je bil masaker na železniški postaji v Bologni 2. avgusta 1980, kjer je v eksploziji bombe življenje izgubilo 85 ljudi, več kot 200 pa jih je utrpelo poškodbe. V tem obdobju se je militarizirala tudi levica. Rdeče brigade so izvajale atentate na industrialce in bankirje. Po ugrabitvi in umoru vodje Krščanske demokracije Alda Mora leta 1978, ki si je prizadeval za sodelovanje s komunistično partijo in s tem za bolj vključujočo obliko vladanja, je levica začela izgubljeni zaupanje, čeprav si Morovi vladni in strankarski kolegi niso prav zavzeto prizadevali za njegovo osvoboditev.

Razkritje Gladia

Sredi osemdesetih in v začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja je prišlo do razkritja operacije Gladio in vloge masonske lože P2. Sledile so preiskave, ki so z dokazi potrdile povezave med bombnimi napadi in strategijo ustvarjanja napetosti, katere cilj je bil sprožiti politični prevrat ali vsaj uvedbo izrednega stanja oziroma zakonov, ki bi temeljito posegli v svoboščine državljanov v imenu zagotavljanja varnosti. Zasluge za to razkritje ima skesanec Vincenzo Vinciguerra, ki je leta 1984 med preiskavo bombnega napada v Petovljah (Peteano), zelo blizu slovenske meje, priznal krivdo za napad iz leta 1972, v katerem so življenje izgubili trije karabinjerji. Ob tem je razkril, da je bil napad del širše strategije ustvarjanja napetosti v Italiji, za katero stoji tajna mreža, ki je povezana z vojaškimi obveščevalnimi službami in zvezo NATO, ki deluje pod imenom Gladio. Na podlagi njegovih izjav je sodišče pridobilo dostop do arhivov vojaške obveščevalne službe, v katerih je našlo dokaze o tajni operaciji Gladio, ki je v sodelovanju z neofašističnimi skupinami, ki so podtikale bombe, destabilizirala politično stanje Italije z namenom preprečitve prihoda komunistične stranke na oblast. Leta 1990 je italijanski premier Giulio Andreotti

pred parlamentom javno in uradno priznal obstoj teh tajnih struktur. Vincenzo Vinciguerra še vedno prestaja dosmrtno kazen, saj ni nikoli zaprosil za pomilostitev.

Na današnjem italijanskem političnem zemljevidu ni več stranke Krščanskih demokratov, saj je v devetdesetih letih prejšnjega stoletja razpadla po razkritju sistemske korupcije. V istem desetletju sta razpadli tudi komunistična stranka Italije po padcu berlinskega zidu ter fašistična stranka MSI, katere eno krilo se je pridružilo Berlusconiju, drugo pa je ustanovilo novo stranko. Ta stranka, ki se imenuje Bratje Italije (Fratelli d'Italia), je zmagala na zadnjih italijanskih parlamentarnih volitvah, njena predsednica je italijanska premierka Giorgia Meloni.

Epilog

Poveljnik milanske policije Marcello Guida se je leta 1970 tiho umaknil v pokoj in umrl leta 1990 v Trstu. Luigi Calabresi je po smrti dobil doprsni kip pred milansko policijsko postajo in spominsko ploščo na hiši, v kateri je živel v času atentata. V spomin na Pinellija stojita v parku blizu Piazza della Fontana dve marmorni plošči. Na plošči, ki jo je postavilo mesto Milano, piše: »Posvečeno Giuseppeju Pinelliju, nedolžnemu anarhističnemu železničarju, ki je tragično umrl na milanski policijski postaji 15. 12. 1969.« Na drugi plošči, ki so jo postavili milanski študenti in demokrati, pa beremo: »Posvečeno Giuseppeju Pinelliju, nedolžnemu anarhističnemu železničarju, ki je bil ubit na policijski postaji 15. 12. 1969.« Italijanska javnost na Pinellijevo smrt še vedno gleda z dveh različnih perspektiv, medtem ko skrivnost njegove smrti ostaja nepojasnjena.

Pred nekaj leti sta se vdovi, Licia Pinelli in Gemma Calabresi, srečali v imenu sprave, saj je postalo jasno, da sta bila njuna moža, vsak na svoj način, žrtvi sistema, ki je v imenu antikomunizma pobijal lastne državljane.

Na žalost se tudi Franca Rame, sicer podpornica komunistov in aktivistka organizacije Rdeča pomoč, ki

je skrbela za izboljšanje pogojev političnih zapornikov, ni izognila nasilju. 9. marca 1973 so jo karabinjerji fašistične provenience med potjo k frizerju – o čemer so bili obveščeni, ker so prisluškovali njenemu telefonu – ugrabili in jo v kombiju med vožnjo po Milanu mučili: ugašali so ji cigarete na vratu, prsih in stegnih ter jo več ur brutalno posiljevali. Nazadnje so jo okrvavljeno in v raztrganih oblačilih odvrgli v središču Milana pred trdnjavo Sforzesco, kjer je po omotičnem tavanju le našla telefonsko govornico in poklicala Daria, ki jo je odpeljal domov. Svojo travmatično izkušnjo je leta 1979 opisala in odigrala v monodrami *Posilstvo*. Dario Fo je večkrat javno izpovedal, da si ni nikoli odpustil gorja, ki ga je doživela njegova soproga. Policija storilcev nikoli ni našla, govorilo pa se je, da so tisti večer po ugrabitvi France Rame na glavni postaji karabinjerjev poveljniki glasno nazdravili »uspešno izvedeni akciji«.



Tina Potočnik Vrhovnik, Uroš Smolej

Skrivnosti neke aktovke

1

Ena temeljnih značilnosti komične dramaturgije ljudskega gledališča Daria Foja in France Rame je organski preplet telesne in besedne komike. Njun idealni komedijant, tako imenovani »giullare« oziroma po slovensko »zabavljavec« ali nekoliko bolj arhaično »igrc«, ni le neposredni naslednik srednjeveških potujočih žonglerjev, ampak dobesedno združuje elemente nemega klovnovstva in briljantne zgovornosti italijanskih uličnih pevcev. Pravi giullare besede nikoli ne loči od telesa: replika je zanj vselej tudi gib, dialog premik v prostoru in prizor koreografija. Tako je tudi v *Naključni smrti nekega anarhista*, kjer je osrednji lik, Norec, hkrati politični provokator in retorični virtuoz ter spretni mimik in mojster preoblek. Glede na to, da ga je v milanski praizvedbi, v skladu z zahtevami ljudskega gledališča, igral kar Fo sam, je takšno komično sožitje še toliko bolj samoumevno.

S tega zornega kota je torej kar malce presenetljivo, da v *Naključni smrti nekega anarhista* prvi daljši burkaški prizor spremljamo šele dokaj pozno v dramskem dogajanju. Medtem ko Norec že od samega začetka blesti z jezikovnim humorjem – že na prvi strani besedila ga, recimo, Inšpektor Bertozzo obtoži duhovičenja –, pa moramo na zahtevnejše fizične gege čakati do drugega in tretjega prizora drugega dejanja, se pravi do zadnje četrtine igre. Zakaj? Ali gre za preprosto naključje (če ta v komediji sploh obstajajo) ali za dobro premišljen, a tudi previdno zakrit dramaturški prijem, s katerim

Fo in Rame nanašata še eno plast pomena v zapleteno strukturo svojega besedila? Ton tega retoričnega vprašanja nam bržkone že sam po sebi daje slutiti, kje se skriva verjetni odgovor.

2

Prvo dejanje se skoraj v celoti zanaša na besedno komiko, se pravi na humor. Norec – ali kot ga sprva imenujeta avtorja, Osumljenec – nenehno kuje besedne igre, očitno pretirava, redno ironizira in lahkočno zamenjuje jezikovne registre. Čeprav mu ne Inšpektor Bertozzo ne Prvi policaj pri njegovih besednih akrobacijah ne moreta slediti, je že zgolj Osumljenčeva/Norčeva govorna igrivost dovolj, da se občinstvo ob dogajanju v policijski pisarni brez večjih pomislekov sproščeno zabava. Le tri priložnosti ima igralec v tej vlogi, da lahko dokaže, kako spreten je tudi s telesom: ko se nekaj trenutkov pretvarja, da je pes; ko se dela, da bo skočil skozi okno; in na začetku drugega prizora, ko se v pisarni znajde sam.

V prvih dveh primerih je Osumljenec prisiljen v fizično komiko zato, ker mu Inšpektor Bertozzo dobesedno poskuša preprečiti nadaljnje besedne dovtype. Ob koncu Osumljenčeve posmehljive tirade o nesmiselnosti sodniškega poklica ga ima Bertozzo končno dovolj. »Dosti blebetanja,« mu zadirčno ukaže, ga na silo potisne na stol in nato doda: »Sedi in molči!« Osumljenec se na to prepoved odzove s histeričnim »Ej! Roke stran, jaz grizem!« Sledi nekaj minut bevskanja, ki

Inšpektorja navsezadnje prisili, da se do Osumljenca še sam obnaša, kot da bi bil res pes. »Daj no, priden, priden!« mu pravi, da bi ga pomiril. Čeprav manični prevarant tukaj ne govori, to še ne pomeni, da je utihnil; prav nasprotno, njegovo renčanje in oponašanje pasjega obnašanja zgolj nadaljuje njegovo prejšnjo retoriko. In ko mu tudi to ne pomaga, Osumljenec situacijo dodatno zaostri: najprej zagrozi, da bo skočil skozi okno, in nekaj trenutkov kasneje, ko je Prvemu policajcu uspelo zapreti okno, da se bo potemtakem pač »vrgel po stopnicah«.

Odnos med besedno in telesno komiko je nekoliko drugačen v začetku drugega prizora, ko osrednji junak – besedilo ga od tu naprej imenuje Norec – ostane sam v pisarni in se po telefonskem pogovoru z Inšpektorjem športnega videza odloči, da se bo preobrazil v preiskovalnega sodnika Marca Mario Malipiera. Njegovo telo nenadoma zaživi: začne šepati, nagiba glavo, »napol priprav[e] desno oko«. Njegova imitacija je tokrat pravi gledališki prizor in ne le literarni monolog. Drža, kretanje, gibi in grimase se tukaj končno pridružijo govorni natančnosti in občutku za dialog. Skratka, komik postane komedijant.

A ne glede na to, kako prepričljivo je Norčevo renčanje, kako nevarno njegovo obnašanje in kako dosledna njegova karikatura, telesna komika v prvem dejanju *Naključne smrti nekega anarhista* besedne vendarle ne nadomesti, ampak jo zgolj dopolnjuje. Njegovi gegi še zmeraj niso samostojna kolesca v dramskem mehanizmu, temveč le učinkoviti podaljški Osumljenčevih/Norčevih zabavnih replik. Igralčevo telo ne ustvarja, temveč odraža (tisto, kar posredujejo besede). Telesno burkaštvo v prvem dejanju vsekakor obstaja, toda pojavlja se le v posameznih prebliskih.

Pravo fizično komiko zasledimo šele potem, ko se na odru pojavi edina ženska v igri, neodvisna časnikarka Maria Feletti. Če Fo in Rame celotno rekonstrukcijo anarhistovega »padca« iz četrtega nadstropja v prvem prizoru drugega dejanja uspešno dramatizirata bolj ali manj samo s pomočjo dialoga – zasliševanje je pač sestavljeno iz vprašanj in odgovorov –, pa vstop vztrajne Novinarke korenito spremeni dinamiko dramskega dogajanja. Kar naenkrat se igra dobesedno začne premikati. Medtem ko je bila edina opazna akcija v prvi polovici drugega dejanja Norčev poskus, da bi Inšpektorja športnega videza in Policijskega načelnika prisilil usesti se na okensko polico, že nekaj vrstic po Novinarkinem prihodu na odru zavlada popolna zmeda.

Ta preskok se začne z Norčevo ekscentrično preobleko v stotnika Marcantonia Banzija Piccinija iz centralnega forenzičnega oddelka. Kot sodnik Malipiero si je Norec preprosto oblekel plašč; kot Piccini si omisli veliko bolj melodramatično masko: nadene si »brke, črno prevezo čez eno oko in na desno roko rjavo usnjeno rokavico«. A je to vse skupaj le uvod v komične rekvizite, ki se nenadoma namnožijo na odru. Pod rokavico se namreč skriva lesena roka, s katero se Norec raztreseno pahlja, pod črno prevezo pa stekleno oko, ki mu kasneje pade na tla in spodnese nesrečnega Inšpektorja športnega videza.

V tretjem prizoru si Fo in Rame navsezadnje privoščita tudi pravi pravcati »lazzo«, ki se ga ne bi sramovali niti mojstri tradicionalne commedie dell'arte. Njuno komično rutino sproži vrnitev Inšpektorja Bertozza kot edinega med detektivi, ki pozna Norčevo resnično identiteto. Ker tako Inšpektor športnega videza kot Policijski načelnik dobro vesta, da Norec ni Piccini, a sta hkrati prepričana, da se je vanj preoblekel zato, da bi se jima pomagal izogniti se Novinarkinim obtožbam, si na vse kriplje prizadevata Bertozzu preprečiti, da bi

Norca razkrinkal. Vsakokrat, ko hoče Bertozzo razkriti Norčevo pravo ime, ga brcneta. Ker se Bertozzo ne pusti, ga navsezadnje brcne tudi Norec. Takole poteka preostanek tega lazza:

NOREC: Vaši nadrejeni so rekli, da nehajte. (*Ga brcne od zadaj.*)

INŠPEKTOR BERTOZZO: Vi nehajte!

NOREC (*pokaže na Inšpektorja športnega videza*): On je bil.

Policijski načelnik zgrabi Inšpektorja Bertozza in ga potisne proti Novinarki.

POLICIJSKI NAČELNIK: Če dovolite, inšpektor, bi vam predstavil gospodično (*Inšpektorju Bertozzu, tiho.*) ... vam bom pozneje vse razložil (*Glasno.*) ... gospodično Feletti, publicistko. A zdaj razumete? (*Ga sune pod bra.*)

INŠPEKTOR BERTOZZO: Me veseli, inšpektor Bertozzo. Ne, ne razumem! (*Inšpektorja Bertozza brcne Policijski načelnik, brcne ga Norec, ki ga začenja vse to zabavati, zato brcne še Policijskega načelnika. Obenem udari po vratu Inšpektorja Bertozza in Inšpektorja športnega videza, oba istočasno. Inšpektor Bertozzo misli, da ga je udaril Inšpektor športnega videza.*) A vidite, gospod načelnik, spet me tepe!

Za konec pa Norec udari po zadnjici še Novinarko, in ko ga ta ogorčeno pogleda, s prstom pokaže na Policijskega načelnika.

Ritmičnost tega prizora, še posebej njegove sklepne faze, spominja na koreografijo nekaterih Chaplinovih gegov, pri katerih začetna klofuta, pogosto nenamera, sproži verižno reakcijo, ki se navsezadnje konča s splošnim, a zelo elegantnim pretepom. Občinstvo na odru spremlja natančno sinhroniziran balet stiliziranega nasilja: brcanje se vrača, stopnjuje, prehaja z enega lika na drugega. Bertozzo resda na oder pride z modrico, ki mu jo je ob koncu prejšnjega dejanja zadal Inšpektor

športnega videza, toda ob koncu vendarle nihče ni poškodovan. Prav nasprotno, vsaj za nekaj sekund so vsi nastopajoči vključeni v povzročanje smeha. Čeprav je tudi tokrat pobudnik Norec, pa bi brez sodelovanja preostalih ta komični vložek klavrno propadel. Če le eden izmed igralcev malce zamudi pri svojem odzivu, se sesuje celotna arhitektura njihovega lazza. Foju in Rame je torej uspelo ustvariti nekaj zelo redkega: podaljšan trenutek čiste fizične komike.

4

A zakaj to naredita šele v zadnjem prizoru drugega dejanja? Mar z žanrskega stališča ne bi bilo učinkovitejše, če bi telesno komiko v burko integralno vpela že od samega začetka? Konec koncev tudi commedia dell'arte lazzev ne hrani le za dramski vrh igre, ampak jih enakomerno razporedi skozi celotno predstavo.

Za odgovor na ti vprašanji se moramo znova vrniti k povodu za tak drastični dramaturški zasuk: k vlogi, ki jo v *Naključni smrti nekega anarhista* odigra Novinarka. Do njenega nastopa je Norec edina protiutež skorumpiranosti posameznikov, ki jim je država – če lahko citiram Maxa Webra – zaupala »monopol nad zakonito uporabo fizične sile«. Ko se njegovemu mikrouporu pridruži še Novinarka, se govorica odpora nenadoma spremeni. Novinarka sistema že od vsega začetka ne parodira, kot je to dotlej počel Norec, ampak ga napada. Ko zahteva natančno časovnico dogodkov, se ne norčuje, ampak obtožuje. Njen argument se ne zanaša na besedne odtenke, ampak na trdne dokaze. V igro vnese prvine ideologije, kar Norčevo ironijo nenadoma naredi politično neodgovorno, vzdušje v prizoru pa tako resno, da se mu je težko smejati.

In prav tu se izkaže, kako dramaturško pomembna je lahko telesna komika. Ne glede na to, kako upravičena in natančno utemeljena je ideologija, ji v komedijah

vselej grozi, da se bo prelevila v suho didaktiko, še zlasti, če se v svojih razlagah odpove retoričnim sredstvom, s kakršnimi jo je v prejšnjih prizorih posredoval Norec. Kaj je, recimo, smešnega v Novinarčini izjavi, da je bil rešilec »poklican pet minut prej, preden se je anarhist vrgel skozi okno«, ali pri njeni ugotovitvi, »da bi s takim škandalom, kot ga je opisal stotnik, največ profitirala policija«? Še ko se za hip zazdi, da si je le privoščila nasmeš – »Ha, ha, duhovito!« odvrne Norcu, ko jo on podraži –, se že v naslednjem stavku povrne k resnim vprašanjem in zahteva, naj ji pove »še kaj o škandalu, ki bi ga povzročilo [njeno] razkritje«.

Tak dialog moravsaj občasno prekiniti nekaj trenutkov neme burlleske, kajti drugače tudi policijskim klovnom igre ne bo uspelo ohraniti v komičnih vodah. Ali z drugimi besedami: brez brcanja, steklenih očes in škatel z bombami bi se zadnji prizor *Naključne smrti nekega anarhista* kljub Norčevemu neomajnemu cinizmu lahko spremenil v aktualen, ne pa tudi zabaven propagandni skeč. Telesna komika potemtakem tukaj ni gledališki luksuz, temveč tisti temeljni pogoj, ki političnemu smehu omogoča ohranjati njegov subverzivni naboj. Skratka, če Norec ob samem koncu igre v roki ne bi držal detonatorja, bi bila situacija – paradoksalno – verjetno precej bolj resna.

Fo se v svojih teoretskih zapisih o revolucionarnem gledališču didaktičnih komentarjev, kot jih podaja Novinarica – imenuje jih »discorsi« –, ne izogiba in jih celo toplo priporoča, ampak hkrati vztraja, da jih morajo vselej pospremiti »tormentoni«, beseda, ki jo še najnatlačneje lahko prevedemo kot trenutki pretiranege fizičnega humorja. V *Naključni smrti nekega anarhista* je najočitnejši vir »tormentonov« Norčeva aktovka, iz katere privleče rekvizite, kadar jih pač potrebuje. V njej se med drugim skrivajo »leča, pinceta, spenjalo, lesena sodniška palica, kazenski zakonik« in seveda snemalnik, s katerim bo Norec javnosti po koncu igre dokazal resnico o anarhistovem »padcu«.

5

Fo in Rame humorja in burkaštva ne ločujeta, prav nasprotno: njuno nelagodno ravnovesje z veseljem izkoriščata. Besedno komiko uporabljata za razgaljanje družbenih protislovij, telesno pa zato, da njuna razkritja ne postanejo dolgovezne moralistične pridige. Hkrati se dobro zavedata, da ravnovesje ne pomeni nujno simetrije: fizične gege v besedilo vključujeta le tam, kjer bi dvoumnost in posrednost škodila sporočilnosti njenega dialoga. V prvem dejanju je takih trenutkov le malo, ker je že Norčeva logoreja sama po sebi dovolj za smeh, v drugem dejanju pa so nujno potrebni, saj bi se gledališki dialog sicer spremenil v suhoparno debato. Čeprav bi se na prvi pogled lahko zdelo, da prisotnost burkaštva razvrednoti politične razsežnosti *Naključne smrti nekega anarhista*, pa je v praksi prav fizična dejavnost njenih junakov tista, ki zagotavlja povezavo z resničnostjo njenega občinstva. Le v okolju, kjer občinstvo lahko jasno zazna zvok klofute, si igralke in igralci zaslužijo slišati ploskanje gledalčevih dlani.

Švedska akademija je v obrazložitvi Nobelove nagrade za književnost Foja opisala kot »izredno resnega satirika z izjemno raznolikim opusom«. Kot komediografa bi ga bilo verjetno primerneje imenovati za »izredno neresnega satirika«, ampak izjavi o raznolikosti njegovega opusa je težko oporekati. Kdor koli smisel za humor ohranja tudi v trenutkih popolnega obupa, kdor se zna spotakniti na ukaz in istočasno dopušča ter celo spodbuja improvizacijo, si vsekakor zasluži nagrado. In seveda novih uprizoritev svojih besedil.



Tina Potočnik Vrhovnik



Matevž Sluga

Igor Areh

Satira kot ogledalo policijskega zasliševanja

Satirična komedija *Naključna smrt nekega anarhista* temelji na tragičnem dogodku iz političnih protislovij povojne Italije, a je brez poznavanja konteksta videti le kot komedija. V njej policisti zavzamejo vloge sprenevedajočih se bedakov in kažejo, da svoj poklic razumejo predvsem kot iskanje grešnih kozlov, ne pa dejanskih storilcev kaznivih dejanj. Komedija ni popolna fikcija. Temelji na tragediji iz leta 1969, ko se je večurno agresivno policijsko zasliševanje končalo s »padcem« nedolžnega osumljenca Giuseppeja Pinellija skozi okno policijske postaje. Izkazalo se je, da najverjetneje ni šlo za samomor, ampak za samomor s »pomočjo«. Takšen scenarij je v današnjih časih manj verjeten, vendar samomora kot posledice težkih policijskih zaslišanj ne moremo izključiti, sploh ne v državah, kot je Slovenija. »Samomor« je tako element komedije, ki spodbuja razmislek o metodah policijskega dela.

Del forenzične psihologije, ki se ukvarja s policijskimi zaslišanji, je v veliki meri vzniknil kot rezultat afer v Veliki Britaniji. Te so bile posledica nacionalnih in verskih trenj v Severni Irski ter brezobzirnega boja med Irsko republikansko armado (IRA) in vlado Združenega kraljestva. Pritisk na delo policije in sodišč je bil tako visok, da so zaradi terorizma v več primerih obsodili popolnoma nedolžne osebe. Primeri britanskih sodišč imajo skupno točko s komedijo o naključni smrti nekega anarhista – prepričanje policistov o tem, da (i) ne zaslišujejo osumljencev, ampak storilce kaznivih dejanj; (ii) da storilci nikdar ne priznajo sami od sebe in jih je zato treba k temu »spodbuditi« ali o tem »prepričati«; (iii) da nedolžna oseba nikoli ne bi priznala, da je

zagrešila kaznivo dejanje; in (iv) da lahko iz vedenja ugotovljamo, kdo laže in kdo ne.

Raziskave zadnjih desetletij so jasno pokazale, da so ta prepričanja napačna (Areh et al. 2016). So posledica iracionalnosti človeškega uma, ki se ne more izogniti selektivnemu spominjanju lastnih izkušenj in povezovanju tega, kar v resnici ni povezano. Ljudje med pojavi skoraj vedno vzpostavimo povezavo vzrok – posledica, čeprav ta v resnici ne obstaja. Našteta prepričanja so le miti, ki preiskovalce vodijo v iskanje grešnega kozla in ne storilca kaznivega dejanja. Zaradi teh prepričanj se osumljene zasliševane osebe znajdejo v ekstremnih okoliščinah, v katerih so v izrazito podrejeni vlogi, zastrašene, vsaj delno odrezane od informacij in pogosto brez podpore bližnjih. Kar koli že povedo sebi v bran, naleti na prekinjanje in izpodbijanje. To je najverjetneje razumljeno kot odpor, zavajanje ali izmikanje nekoga, ki se želi izogniti kazni.

Tradicionalna policijska zaslišanja lahko imenujemo prisilno zasliševanje, saj osumljence silijo k priznanju in podajanju obremenilnih izjav, ki se nato izrabljajo za povečevanje psihološkega pritiska. Pri zasliševanju se uporablja čustvena manipulacija s široko paleto znanstveno in etično spornih tehnik, kot so poligraf, minimizacija ali maksimizacija pomena kaznivega dejanja, sklicevanje na slabo vest, cinizem in uporaba dveh kriminalistov, kjer eden zavzame vlogo prijaznega, drugi pa sovražnega policista. Tako vedenje preiskovalcev pri osumljencih izzove večjo vznemirjenost, burne odzive, neskladnosti v izjavah, nezmožnost spominjanja in obrambo z molkom. Ko se zasliševanje konča,

sledijo še drugi odzivi – jeza, razočaranje, posmeh in sovraštvo do policije in pravosodja. Nastopi učinek bumeranga; policisti z manipulacijo vržejo bumerang, ki se vrne v obliki molka, jeze in maščevalnosti (Areh 2016). V izjemnih primerih se lahko zgodi tudi nekaj takega, kar vidimo v predstavi: terorizirani grešni kozel je uporabil edini možni izhod iz frustracije, ki ga je vodil skozi okno.

Osumljeni protagonist Fojeve komedije je bil v kritičnih trenutkih sam s policisti, ki so bili frustrirani zaradi njegovega zanikanja in odpora. Nihče drug ni mogel pričati o tem, kaj se je dogajalo. Odsotnost nepristranskega nadzora je bomba, za katero je samo vprašanje časa, kdaj bo eksplodirala v afero. V gospodarsko bolj razvitih državah ta problem rešujejo z obveznim snemanjem zaslišanj. To policiste ščiti pred manipulacijami osumljenca, osumljenca pa pred manipulacijami policistov (Areh et al. 2024). A ne pri nas. Slovenija je vedno bolj osamljen primer evropske države, kjer se policijska zaslišanja in informativni razgovori še vedno ne snemajo. Bomba tiktaka. Če upoštevamo, da policisti velike večine izjav ne zberejo v uradnih zaslišanjih, temveč v informativnih razgovorih, kjer ni odvetnika, zaradi česar je lahko potencialni osumljenec izpostavljen številnim manipulacijam, bomba tikata hitreje kot drugje.

V Fojevi komediji vidimo rezultate dela policistov, ki niso izurjeni za uporabo preverjenih zasliševalskih tehnik. Uporabljajo intuicijo in izkušnje starejših kolegov. Prepričani v krivdo osumljenega iščejo pred-

vsem informacije, ki jo potrjujejo. Giuseppe Pinelli je bil politični anarhist in zgolj to je bilo dovolj, da so verjeli, da je bombo podtaknil on in nihče drug. Njegov zговор je bil razumljen kot odpor, ki ga je treba streti, da bi prišli do priznanja in rešitve primera. To bi policiste razbremenilo pritiska pričakovanj nadrejenih in javnosti. Posledica zasliševalskega amaterizma je bilo truplo na tlaku dvorišča policijske postaje.

Zaslišanja, ki temeljijo na prenosu znanja s starejših na mlajše kolege, danes označujemo s strokovnim terminom neusposobljena zaslišanja. Policisti poznajo zakonska določila, niso pa seznanjeni z uporabo zasliševalskih metod ali za njihovo uporabo niso ustrezno izurjeni. Te so se razvile predvsem v zadnjih 40 letih in v začetku devetdesetih let najprej prešle v prakso v Veliki Britaniji. Nato so se hitro razširile v državah severne in zahodne Evrope ter drugod po svetu. Gre za t. i. pristop zbiranja informacij, ki temelji na Méndezovih principih učinkovitega in etično sprejemljivega preiskovalnega intervjuvanja, ki jih promovirajo Združeni narodi (Walsh et al. 2024). Méndezovi principi so poimenovani po Juanu Méndezu, argentinskem pravniku, ki je v vojaškem puču leta 1976 postal žrtev agresivnih zasliševanj neofašistične vojaške hunte, k sreči pa ni končal tako tragično kot protagonist Fojeve komedije. Pristop zbiranja informacij oziroma Méndezovi principi so pred približno desetletjem prišli tudi v večino držav Balkana. Ampak tako kot velja za odsotnost snemanja zaslišanj, velja tudi za Méndezove principe – v Sloveniji jih ne upoštevamo. Tudi v tem pri-



Filip Samobor, Uroš Smolej, Boris Ostan



Matic Lukšič

meru postajamo osamljen otoček, kjer odgovornih ne moti kaj dosti, da je delo policije in pravosodja manj učinkovito ter predstavlja večje tveganje za kršenje človekovih pravic, kar je posledica izvajanja zastarelih tradicionalnih zaslišanj. Sodobna zaslišanja temeljijo na izkazovanju spoštovanja do osumljenca, na odsotnosti zastraševanja, obtoževanja in čustvene manipulacije. Zaslišanja se prilagajajo osebnosti in zmožnostim zasliševane osebe, vendar pa so takšnim pristopom ekstremni liki, kot je Norec pri Foju, še vedno lažje kos na psihiatriji.

Številne raziskave potrjujejo, da policija z zaslišanji, ki izhajajo iz Méndezovih principov, pridobi več zanesljivejših informacij, bistveno manj je obramb z molkom in afer, število priznanj ostaja enako, ugled policije in pravosodja pa se izboljša. Z uporabo teh principov bi lahko Fojeva komedija postala le spomin na amaterizem policije – nekakšen artefakt preteklosti, ki ima zaradi upoštevanja spoznanj forenzične psihologije malo možnosti, da se ponovi. Sodna zasliševanja so druga zgodba. Ker gre pri njih predvsem za igro moči, v kateri se stremi k upoštevanju proceduralnih pravil, ne pa k iskanju resnice in pravice, imajo lahko sodna zaslišanja ravno tako brutalne posledice kot policijska (Jaklin in Areh 2021). K sreči pa je na sodnih zaslišanjih prisotnih več oseb, v prvi vrsti sodnik, kar nekoliko zmanjša verjetnost zlorabe pravic strank v postopkih.

Ker je pravo dokaj samozagledano in izolirano od znanosti (za kar smo v veliki meri krivi prav znanstveniki), ne kaže volje, da bi se desetletja stara znanstvena spoznanja upoštevala tudi v predkazenskih in kazenskih postopkih. Ti so zato vedno bolj videti kot predstave, namenjene ohranjanju iluzije o pravičnosti sodišč in družbe.

V Sloveniji ni volje, da bi policistom z bolj življenjskimi zakoni omogočili učinkovitejše in etično sprejemljivo delo. Prav tako ni volje, da bi jih izurili za uporabo preizkušenih zasliševalskih metod, ki so na voljo njihovim kolegom v gospodarsko bolj razvitih državah. V stresnem poklicu so policisti prepuščeni samim sebi in tradiciji. Mar ni ravno to tisto, kar je nesrečnega Giuseppeja Pinellija porinilo skozi okno? Satirična komedija *Naključna smrt nekega anarhista* deluje kot opomnik – smo naredili dovolj, da zmanjšamo verjetnost ponovitve takšnega dogodka? Glede na napisano lahko dvomimo o tem.

Slovenija je tudi ena izmed držav, v katerih ni znano, koliko je napačnih priznanj obdolžencev in tudi ne, zakaj je do njih prišlo. Drugje ocenjujejo, da delež napačnih priznanj med vsemi napačno obsojenimi sega do približno 29 %. Pri nas tudi ne vemo, koliko je napačno obsojenih, saj smo v statistiki EUREXA (*The European Registry of Exonerations*), ki beleži napačne obsodbe, evropska bela lisa brez podatkov ali *terra incognita*. Videti je, kot da raje mižimo in se prepuščamo utvari »tu je vse tako lepo«, ki jo nazorno predstavi pesem skupine Koala Voice.

Avtor satire policiste predstavi kot komične bedake, kar je perspektiva številnih stereotipnih šal o policistih. Stereotipi zvečine temeljijo na drobcih resnice, vendar se moti tisti, ki meni, da so policisti bolj neumni kot drugi ljudje. Pa to ne samo zaradi raziskav, ki so to domnevo zavrnille. Dogaja se nekaj drugega: policiste, tako v komediji kot tudi v resničnosti, kot neumne prikazuje njihov način dela. Gre za že omenjeni učinek bumeranga. Z nestrpnim, nespoštljivim, obtožujočim in avtoritarnim nastopom mečejo bumerang, ki se vrača v obliki družbeno sprejemljivega ljudskega maščevanja

– ponižujočih šal in bizarnih literarnih vlog. Ko bomo uporabljali Méndezove principe, bodo šale na račun policistov začele ugašati. Morda bi ob tem kdo pomislil, da utegne biti življenje brez policijskih šal malce bolj pusto, vendar je ta skrb odveč. Kot je povedal Albert Einstein, sta v stvarstvu neskončni le dve stvari – veselje in človeška neumnost, čeprav za veselje ni bil povsem prepričan. Gradiva za komedije je in ga bo dovolj, vendar si moramo prizadevati, da v njihovem ozadju ne bodo resnične življenjske drame, o kakršni govori Fojeva komedija. Ko smeh mine, je prav, da razmišljamo o ozadju in storimo vse, da se čim bolj izognemo naslednji »naključni smrti anarhista«.

Literatura

Areh, Igor, et al., 2024: Police Questioning: From 'Common Sense' to Ethics, Science, and Global Principles. Dave Walsh et al. (ur.): *Routledge International Handbook of Investigative Interviewing and Interrogation*. London: Routledge. 494–500.

Areh, Igor, et al., 2016: Police Interrogation Practice in Slovenia. *Psychology, Crime & Law* 22/5. 405–419. DOI: <https://doi.org/10.1080/1068316X.2015.1114113>.

Areh, Igor, 2016: *Forenzična psihologija: predstavitev, pričanje in ugotavljanje laži*. Maribor: Univerza v Mariboru.

Jaklin, Kaja, Areh, Igor, 2021: Analiza komunikacije v kazenskih sodnih postopkih. *Revija za kriminalistiko in kriminologijo* 72/3. 245–263.

The European Registry of Exonerations. <https://www.registryofexonerations.eu/> (dostop: 20. 3. 2026).

Walsh, Dave, et al. (ur.), 2024: *Routledge International Handbook of Investigative Interviewing and Interrogation*. London: Routledge.



Matevž Sluga, Matic Lukšič, Filip Samobor, Boris Ostan, Tina Potočnik Vrhovnik



Matevž Sluga, Uroš Smolej

Ira Ratej

Škandal je mana z neba

Ob rojstvu (24. marca 1926) so sojenice v zibko Daria Foja položile predvsem dar slikarskega upodabljanja. Kot zapiše v avtobiografiji *Prvih sedem let*, je bila njegova prva beseda najbrž »čopič«, slikanje pa je ostalo del njegovega ustvarjalnega procesa tudi v gledališču. Osnove dramatičnega pripovedovanja se je Dario navzel od dedka po materini strani, odličnega pripovedovalca ljudskih zgodb, ki jih je sproti prilagajal in predeloval tako, da so postajale vse bolj absurdne, celo groteskne, in med občinstvom sprožale salve smeha.

Fo našteje tudi druge vplive iz svojega otroštva v Portu Valtravaglia na bregu jezera Maggiore. V mestecu so živeli ribiči, znani mojstri pretiravanja, prekanjeni tihotapci, ki so se hvalili na vse pretege, ter norci, ki so izgubili pamet ob delu v steklarni. V kraj so prihajali tudi trgovci z vseh koncev Evrope, da bi kupili izdelke iz stekla. Sporazumevanje med domačini in tujimi trgovci je vsebovalo veliko neverbalnih elementov (gest in mimike), ki so pripomogli k sklepanju kupčij. Spretnost improviziranega preigravanja ljudskih zgodb, spomini na prigode ribičev, tihotapcev in steklarjev ter nazadnje onomatopoetični »grammelot« oziroma po slovensko »rabarbara« so sčasoma postali ključni gradniki Fojevega gledališkega izraza.

Še preden se je srečal z gledališčem, je Fo med drugo svetovno vojno obiskoval licej na milanski Breri, po vojni pa študiral arhitekturo na politehniki. Ko je med študijem ugotovil, da ga arhitekturne službe ne

zanimajo, ker so preveč duhamorne, se je naslonil na svoj prirojeni dar nastopanja in v začetku petdesetih let dobil prvo priložnost na radiu. Pisal je zgodbe in nastopal kot pripovedovalec, pri čemer je snov črpal iz zakladnice ljudskih pripovedi in literature. Zaslovel je z na glavo postavljenimi Shakespearovimi zgodbami, v katerih Hamlet ubije očeta, da bi lahko spal z materjo, Julija nad zaljubljenega Romea, ki stoka pod balkonom, nažene pse itd. S temi radijskimi solo nastopi, v katerih je naracijo vodil v groteskno območje persiflaže, je postal prepoznaven, vendar so ga na RAI odpustili, ker je po mnenju urednikov šel predaleč.

Zatem se je začel udeleževati v gledališčih, najprej kot scenograf, kasneje pa tudi kot igralec, saj so nova gledališča tistega časa ustanovljala tudi igralske šole. Imel je srečo, da je delal v novoustanovljenem gledališču Piccolo, ki ga je vodil Giorgio Strehler ob umetniški pomoči francoskega gledališkega pedagoga Jacquesa Lecoqa. Prav Lecoq je Foju pomagal razviti njegovo izrazno specifiko, izostril njegov občutek za mimiko in telesno izraznost ter ga vpeljal v dediščino commedie dell'arte. Fo je nato za gledališče napisal in izvajal solo revijalni šov, sestavljen iz enaindvajsetih skečev, z naslovom *Prst v oko*, ki je samo v Piccolu doživel več kot sto ponovitev.

Leta 1954 se je med ustvarjanjem gledališke predstave Dario Fo zaljubil v izjemno lepo mlado igralko Franco Rame, potomko stare potujoče gledališke družine,

katere korenine segajo v obdobje, ko so po italijanskem polotoku križem kražem potovale gledališke skupine. Franca Rame je začela igrati v stalnem gledališču, ker je njenega očeta zadela kap, kar je družino prisililo, da se je ustalila v Milanu. Dario in Franca sta se istega leta poročila, leto kasneje pa dobila sina Jacopa.

S Franco Rame Fo ni dobil le idealne življenjske sopotnice, temveč tudi sodelavko, ki je bila gledališki človek od glave do pete. Poznala je vse metode, trike in vzorce uprizoritvene umetnosti, ob tem pa Dariu omogočila dostop do bogatega gledališkega arhiva družine Rame, ki je skupaj s poglobljenim študijem srednjeveškega gledališča pomembno bogatil njegov nadaljnji umetniški razvoj. Njun prvi skupni uspeh je bila produkcija komedije *Arhangeli niso avtomati*, ki sta jo uprizorila v okviru novoustanovljenega gledališča Fo-Rame in s katero sta z velikim uspehom gostovala po številnih italijanskih odrih.

Z duhovitostjo, ironijo in satiričnim odzivanjem na dnevno-politične teme ter z njuno usklajeno soigro, ki je vključevala veliko improvizacije, sta se Dario Fo in Franca Rame v nekaj letih povzpela med italijanske gledališke zvezdnike. Sledilo je povabilo televizije RAI, naj pripravita nedeljsko razvedrilno oddajo *Canzonissima* z varietesko vsebino. Oddaja je postala fenomen, saj so bile ulice mest med predvajanjem popolnoma prazne. Pri izbiri materiala pa nista imela prostih rok in sta bila prisiljena v nenehne bitke s cenzorji, dokler nista izvedela, da po sedmi epizodi nista več zaželeni. To je sprožilo val pritožb televizijskih gledalcev, ki pa vodstva RAI niso ganile.

Fo in Rame, ki sta prav po zaslugi omenjene oddaje postala nacionalni zvezdi, sta se vrnila v svoje gledališče, za katero je Fo vsako sezono napisal novo besedilo, ustvaril scenografijo in oblikoval kostume. Franca je bila zadolžena za poslovni del: skrbela je za promocijo, gostovanje, račune, organizacijo in urejanje arhiva. Uspeh ni izostal, saj sta, kot je zapisal njun ameriški prevajalec

Ron Jenkins v monografiji z naslovom *Dario Fo & Franca Rame*, »na odru oba najbolj uživala med improvizacijo, med nepredvidenimi pripetljaji, ki so podžgali njuno domišljijo«.

Odlika Fojevega humorja je mešanica satire, groteske in ironije, ki črpa iz ljudskega izročila, torej iz arhetipov in ne iz stereotipov, Fo pa jih s poslušom za aktualnost spretno preobrača v kritiko sodobnih družbenih razmerij. Nikoli ni skrival, da se je učil od Ruzzanteja, Molièra, Shakespeara in Brechta. Postulate Brechtovega epskega gledališča je razumel po svoje, čeprav se je popolnoma strinjal, da mora gledališče spreminjati zavest svojih gledalcev. Če se izrazimo drugače: tudi po Foju je naloga gledališča, da občinstvo opolnomoči do te mere, da prepozna mehanizme družbenega ustroja in jih poskuša spremeniti, le da je po njegovem mnenju prav smeh najučinkovitejše sredstvo. Kot pravi sam: »Komično ne obstaja brez tragičnega. Katere teme so komične? Vse tiste, ki v svojem dramaturškem izhodišču prikazujejo brezupne in dokončne življenjske situacije. KomedioGRAF oziroma komik si mora zato izmisliti celo vrsto smrtno nevarnih preobratov, poseči po skrajnih sredstvih, da preseže dano situacijo. Komično je v bistvu igra norosti, ki uveljavlja premoč razuma. To je ključ do komičnega. Razum bo zmeraj zmagal, četudi ga oblast ves čas briše in izničuje njegovo dialektiko. Namesto razuma hoče namreč vzpostaviti neovrgljiv red. Red pa zahteva, da sprejmeš to, kar je zapisano, in o tem, kar piše, tudi ne smeš dvomiti. Ko pozabimo na smeh, zadušimo tudi razum – in prav zato je ironija kisik za razum.«

Od zvezd do trnja

Študentska in delavska gibanja, ki so v drugi polovici šestdesetih let zajela Italijo, so vplivala tudi na gledališče Fo-Rame. Dario in Franca sta se odločila, da ne bosta več nastopala pred meščanskim občinstvom, ki je njuno družbeno kritiko sprejemalo z mazohističnim

hehetom, in s tem zaključila svoje buržoazno obdobje. Ustanovila sta novo gledališče Nova scena (it. *Associazione Nuova Scena*), nekakšno gledališko zadrugo, v kateri so vsi člani enakopravno odločali o repertoarju, sodelovali pri uprizoritvah in po vsaki predstavi razpravljali o družbeno relevantnih temah, ki jih je uprizoritev obravnavala. Organizacijsko so se zanašali na Komunistično partijo Italije in sindikate, ki so jim pomagali s prostori za vaje ter povezavami z lokalnimi župani pri iskanju dvoran za gostovanja.

Franca Rame je bila članica partije in predana aktivistka v okviru organizacije Rdeča pomoč, ki je skrbela za izboljšanje pogojev v zaporih, za jetnike in njihove družine. Dario Fo ni nikoli stopil v strankarske vrste in je tako ostal neodvisen, pri čemer ni »šparal jezika« v kritiki tedaj zelo dogmatske komunistične partije. Razkol med partijo in Fojem se je še poglobil ob uprizoritvi *Burkaškega misterija*, dela, s katerim je Fo zaslovel po vsem svetu, saj so partijski modreci, ki so sledili maksimi, da je religija opij za ljudstvo, vihali nosove nad verskimi temami. Ob tem velja spomniti, da je Vatikan *Burkaški misterij* označil za blasfemijo.

Na Fojevo razumevanje družbene vloge umetnosti je vplival predvsem Antonio Gramsci, predvojni marksistični mislec in ustanovitelj italijanske komunistične stranke, ki je menil, da do revolucionarne spremembe ne more priti samo na ekonomski in politični ravni, temveč s celovito reformo družbe. Gramsci je kulturo razumel kot ideološko sredstvo, s katerim so privilegirane elite vzdrževale svojo avtoriteto. Kultura je po Gramsciju pred-razionalni kompleks idej, vrednot in predpostavk, dimenzija zavesti, ki oblikuje človeška življenja enako močno kot katera koli druga fizična ali ekonomska sila. Fo je že takrat spoznal, da je prav gledališče nepogrešljivo orodje za dekolonizacijo mišljenja, volje in imaginacije.

Kot v obširni in poglobljeni študiji *Dario Fo and Franca Rame* omenja Joseph Farrell, je bil Foju blizu še en vi-

dik Gramscijeve teorije, in sicer: »[D]a je visoka kultura oziroma umetnost elit ves čas ignorirala in zaničevala ljudsko popularno kulturo, kar je treba popraviti tako, da se ljudsko umetnost prevrednoti. Gramsci intelektualce ni pozival le k ustvarjanju nove oziroma drugačne prihodnosti, temveč tudi nove preteklosti, saj je preteklost zapletena mešanica mrtvega in živega, v kateri izbira ne sme biti arbitrarna. Individuum ali politična tendenca si morata preteklost znova prisvojiti.«

S tematizacijo religioznih motivov, ljudskih legend in revitalizacijo *giullareja* – igrca ali burkeža, kot besedo *giullare* prevajamo Slovenci – Fo redefinira preteklost tako, da skozi performativno gledališko dejanje zasijejo univerzalne teme, ki se nas dotikajo še danes.

Sčasoma se je pokazalo tudi, da je umetniško samoupravljanje v Novi sceni postalo zaviralni element, saj sta se za »tovariškimi kritikami« pogosto skrivala zgolj zavist in nevoščljivost do vrhunskega gledališkega talenta obeh nosilcev repertoarja, torej France in Daria. Zato sta skupino razpustila in ustanovila novo, z imenom La Comune, ter ji našla domicil v zapuščenih prostorih delavskega predmestja v Milanu. Gledališče pa je bilo le ena izmed dejavnosti La Comune, ki je postajala socialno stičišče oziroma nadrazredni in medgeneracijski družbeni center, kjer so se srečevali aktivisti, študenti, delavci, intelektualci in umetniki.

Ko je decembra 1969 Italijo pretresel prvi izmed bombnih napadov na Piazza della Fontana, nasilna smrt Giuseppeja Pinellija, aretacija Pietra Valprede in drugih anarhistov, sta Fo in Rame, ogorčena nad policijskimi in sodnimi postopki med preiskavami, napisala in uprizorila *Naključno smrt nekega anarhista*. To ni bilo samo razgrinjanje pošastne neodgovornosti in netransparentnosti organov pregona, temveč tudi družbena kritika, ki je opozarjala na kontinuiteto fašistične oblasti. Ta se je udejanjala skozi mrežo anonimnih uradnikov, lokalnih funkcionarjev in tudi znanih politikov, čeprav za poskus fašističnega državnega udara, povezanega z bombnimi napadi, takrat še nista vedela.



Boris Ostan

V *Naključni smrti nekega anarhista* Fo in Rame razkrinkata policijo, sodstvo, vojsko in duhovščino, kar pa seveda ni ušlo budnemu očesu oblasti. Ta uprizoritve ni mogla prepovedati, je pa naredila vse, da bi preprečila njene ponovitve. Poleg nenehnih groženj o podstavljenih bombah, ki so se izkazale za lažne, so na predstave hodili policisti v civilu, ki so zbirali podatke in tudi provocirali. Župani, poslušni vladajočim strukturam, so skupini zavračali najem dvoran za gostovanja. Kljub vsem oviram si je po ocenah iz tistega časa predstavo v enem letu ogledalo več kot 700.000 gledalcev. Medtem se je policijski dosje Foja in Rame debelil: policija je prisluškovala njenemu telefonu in ju tudi zasledovala. Par je izgubljal podporo tudi v levičarskih krogih, saj sta v svojih satiričnih delih smešila tako desne kot leve. Bila sta tudi redna gosta na sodiščih. Njuna tožba zoper RAI v zvezi z odpovedjo *Canzonissime* se je vlekla desetletja. Fo je bil, na primer, pozvan pred sodišče, ker je leta 1968 neavtorizirano vstopil v tovarno v Brescii, kjer je nastopil v podporo stavkajočim delavcem. Franca Rame je imela težave celo pri izdaji potnega lista. Za nameček je par javno podprl palestinski boj, kar je izzvalo odpor levih sil na čelu s časopisom *L'Unità*, pa tudi v Italiji živečih Palestincev, ki so pripadali drugi politični struji.

Večino denarja od vstopnic je par namenil za humanitarne namene, in ker tok denarja ni bil povsem nadzorovan, so se začele težave tudi na finančnem področju. Lastnik stavbe, kjer je imela La Comune svoj sedež, naveličan političnih pritiskov, jim je odpovedal najemno pogodbo, čeprav so redno plačevali najemnino. Sledila je odpoved stanovanjske pogodbe družini Foja in Rame, saj se lastnik ni strinjal z njunimi propalestinskimi nazori. Najti nov dom v mestu, ki daje zavetje bankirjem, industrialcem in buržujem, je bila precejšnja težava.

Knusen fizični napad pa se je zgodil 9. marca 1973, ko so Franco na poti k frizerju ugrabili štirje moški in jo

med vožnjo po Milanu najprej mučili, nato pa še več ur brutalno posiljevali, o čemer je pozneje pretresljivo spregovorila v monologu *Posilstvo*:

Kot bi okamenela sem. Nato se vame zrine naslednji. Grobo potiska vame, še bolj globoko kot prvi. Čutim neznosno bolečino. »Migaj, prasica!« Z ostrim rezilom, s katerim so mi razparali pulover, mi zareže po obrazu. Ne vem, ali sem ranjena ali ne.

»Migaj, prasica. Fukaj!«

Po obrazu mi od lic k ušesom polzi kri.

Zdaj pride na vrsto tretji. Neznosno je čutiti, kako te živali uživajo v tebi.

Uspelo mi je iztisniti nekaj besed: »Umiram. Imam težave s srcem.« Verjamejo mi ... ne verjamejo mi ... Začnelo se prepirati. »Znebimo se je!« »Ne!« »Ja!« Nekdo neko ga udari. Nekdo mi na vrat pritisne prižgano cigareto, samo zato, da jo ugasne.

V tistem trenutku, se mi zdi, sem končno omedlela.

Šele desetletja po tem dogodku, ko je sodnik Guido Salvini objavil 60.000 strani dolgo poročilo obsežne preiskave o zločinskem delovanju neofašističnih skupin od leta 1969 dalje in pri tem pregledal tudi vse zastarane in neraziskane primere nasilnih dejanj, je zapisal, da so Franco Rame posilili karabinjerji višjega ranga. Iz tega je sklepal, da je ukaz za posilstvo prišel iz najvišjih oblastniških krogov na ministrstvu za notranje zadeve.

Prvi bodo zadnji in zadnji prvi

Vse to paru ni vzelo niti poguma niti umetniškega zamaha. La Comune je za nekaj let našla novi dom v zapuščeni stavbi Liberty v lasti mesta Milano, čeprav tudi tukaj ni šlo brez težav; mestni svet si je vmes premislil, jim izklopil elektriko, in ker se člani niso vdali, so sledile nove tožbe in pritožbe. Dario Fo in Franca Rame sta medtem skupaj ali vsak zase gostovala po svetu in postajala vse bolj slavna. Samo ZDA jima sprva niso odobrile vize za vstop, niti po neposredni prošnji

pri kolegu igralcu, tedanjemu predsedniku ZDA Ronaldu Reaganu. Zdi se, da so intelektualni krogi zunaj Italije njuno delo cenili bolj kot italijanski, čeprav sta med ljudstvom še vedno uživala izjemno priljubljenost. V osemdesetih letih prejšnjega stoletja jima je vrata ponovno odprla tudi italijanska televizija: na RAI 2 so posneli celo vrsto njihovih uprizoritev.

Dodajmo še, da je prav Franca Rame, ki ni pripadala feminističnemu gibanju, vplivala na Foja, da je ženskam v komedijah namenil več prostora in karakterno večplastnost. Tudi sicer je bila ostra sodnica njegovega dela, kar Fo opiše takole: »Franca se je rodila v gledališču, ampak ne v gledališču izpred sedemdesetih let, kolikor je zdaj stara, ampak v gledališču pred štiristo leti. Ta ženska ima v krvi vsaj pol tisočletja gledališča. V njenem genskem zapisu je spomin na vse njene prednike, na dedke in babice, pradedke in prababice ter prapradede in praprababice, ki so ustvarjali gledališče. V kolektivnem spominu njene družine je vsa zgodovina evropskega teatra: lutkovni teater, melodramski, commedia dell'arte, Shakespeare, cirkus, teater pantomime. Ko imam kakšno idejo, jo zapišem in ji jo preberem. To je zame najbolj stresen trenutek, ker imam občutek, da o mojem pisanju sodi zbor igralcev iz commedie dell'arte, na čelu katerih sedi sam Molière. In če Franca reče: »Tole pa ne funkcionira,« se s solznimi očmi poberem nazaj v svojo sobo. No ja, včasih se tudi razjezim in ji zabrusim: »Nimaš prav, to odlično funkcionira,« ampak se motim, ker ima Franca zmeraj prav.«

Njuna ustvarjalna tokova sta se prepletala, tako da je pri večini del nemogoče potegniti mejo, kaj pripada enemu in kaj drugemu. Franca Rame, ki je med drugim redigirala in lektorirala dela za objavo, je večkrat dejala, da ne more z gotovostjo reči, kje se Dariev del konča in kje se začne njen, saj sta se ves čas dopolnjevala. Ron Jenkins v monografiji *Dario Fo & Franca Rame* njuno skupno ustvarjanje še natančneje opredeli takole: »Fo in Rame sta izumila svojstven in raznolik gledališki jezik, gosto posejan s poetičnimi aluzijami in političnimi

metaforami. V svojem edinstvenem slogu združujeta vizualne, verbalne in fizične elemente performansa, ki se navdihuje v gledaliških tradicijah srednjega veka in renesanse ter dolguje večino svoje umetniške moči njeni edinstveni domišljiji in posebnim okoliščinam, v katerih sta razvila svoje performativne spretnosti. Skupaj sta ustvarila več kot petdeset gledaliških komadov. Njuni nastopi so epski v obeh pomenih te besede: oba sta epski gledališki veličini; njuni nastopi pa so epski tudi v pomenu, kot ga je uporabljal Bertolt Brecht za opis nerealističnega gledališča, ki terja angažma občinstva, t. i. potujitveni učinek, ki pa je obstajal že pred Brechtom. Fo in Rame epskost črpata iz antične komedije, srednjeveškega gledališča in commedie dell'arte. Nekaj, kar je splošno znano, spretno preobrneto v nenavadno, s čimer še poudarita in izostrita komične kontradikcije, ki so vsebovane že v zgodbi sami.«

Nedvomno je bila podelitev Nobelove nagrade (1997) Dariu Foju strokovna potrditev izjemnosti njegovega dela, pri čemer se mnogi še vedno sprašujemo, zakaj je niso podelili tudi Franci Rame. V Italiji je novica, da je Nobelovo nagrado za literaturo prvič v zgodovini prejel gledališki ustvarjalec, ki v svoji osebi uteleša komika in komediografa, sprožila mešane odzive, pač v skladu s politično usmeritvijo. Denarni del nagrade sta podelila humanitarnim organizacijam in tako ponovno izpričala svoj velikodušni altruizem.

Komedijski slog Daria Foja in France Rame je po svojem bistvu anarhičen, saj združuje različne tipe komičnega izražanja: od mima, cirkusa, farsičnega posnemanja, standupa, burleske in lutk, pri čemer navdih črpata iz folklorne, srednjeveškega gledališča, commedie dell'arte, kabareta in epskega gledališča. Ta amalgam, ki združuje posvetno in sveto, banalno in vzvišeno, preteklost in sodobnost, oblikujeta tako, da sodobni gledalec mahoma prepozna univerzalnost sporočil, kar velja tudi za *Naključno smrt nekega anarhista*.



Uroš Smolej



Matic Lukšič, Uroš Smolej

Nolimus aut velimus, omnibus gentibus, iustitiam et veritatem!

Čeprav je to delo nastalo v posebnih in zelo napetih družbenih okoliščinah, ostaja v odstiranju razmerij moči še zmeraj boleče aktualno, kar navsezadnje dokazujejo tudi letošnja zadnja soočenja pred državnoborskimi volitvami. Vsi predsedniki strank so se ukvarjali s posnetki, v katerih so epizodisti slovenske politike med zastonskimi kosili razigrano razlagali, kako v Sloveniji dobiš posel, koliko moraš komu plačati, kdo ima vpliv in kdo je nedotakljiv. Pri tem so očitno pozabili, da: »There is no such thing as a free lunch, unless you're the lunch.« Ti posnetki so znova potrdili dobro znano dejstvo, da je slovenska država prepredena s korupcijskimi metastazami. Mediji so poročali samo o tem škandalu, ki se je vrtel zgolj okoli vprašanja, kdo je snemal te sproščene pogovore, politični akterji pa so hoteli govoriti samo o tem. Tisti, ki niso bili vpleteni, pa so pričakovano ostali brez replik. Relevantne teme, ki se bodo v naslednjih štirih letih dotikale prav vsakega izmed nas, so poniknile v črni luknji, ki je nastala ob eksploziji škandala.

Tisti, ki spremljajo italijansko politiko, vedo, da so v Italiji takšni in podobni politični škandali vsakdanji pojav, njihov vzorec pa se že desetletja ni bistveno spremenil. Najprej izbruhne škandal, vsi govorijo samo o njem, ljudje se glasno razburjajo in žugajo politikom, da so lopovi, nato pa, če parafraziram izsek iz zaključnega Norčevega monologa, »glasno rignejo, kar sprosti njihovo socialno peristaltiko ... in država izide iz škandala še močnejša kot prej«.

Katarzično riganje ob škandalih spodbujajo tudi mediji, ker imajo od tega neposredno korist. V Italiji in vse bolj tudi v Sloveniji dobi človek občutek, da politično življenje poteka od škandala do škandala. Ljudstvo, do vratu brodeče po gnojnici, ki so jo naplavili številni škandali, se utaplja tudi v morju političnih obljub o reformah oziroma reformah reform, medtem ko iz leta

v leto živi slabše – zaradi ekonomskih kriz, ki so inherentne kapitalističnemu režimu, in z vedno manj pravicami zaradi naraščajočih varnostnih tveganj. Izid po vsakem škandalu je vedno enak: ljudje imamo občutek, da nas je politika znova žejne prepeljala čez vodo, dokler ne izbruhne nov škandal.

In to je ena izmed bistvenih poant *Naključne smrti nekega anarhista*, te »groteskne farse o tragični farsii«, kot sta besedilo leta 1970 označila Dario Fo in Franca Rame.

Literatura

Farrell, Joseph, 2019: *Dario Fo and Franca Rame: Theatre, Politics, Life*. London: Methuen.

Jenkins, Ron, 2001: *Dario Fo & Franca Rame: Artful Laughter*. Michigan: Aperture.

Gudle, Stepehen, Rinaldi, Lucia, 2007: *Assassinations and Murder in Modern Italy*. New York: Palgrave Macmillan.

Farrell, Joseph, Scuderi, Antonio, 1997: *Dario Fo*. Sothern Illinois: Ubiversity Press.

Fo, Dario, 1987: *Tricks of the Trade*. Reading: Methuen Drama.



Foto Peter Giodani

Nagrada za najboljšo igralko na
56. Tednu slovenske drame 2026 v Kranju

Jana Zupančič

Strokovna žirija festivala Teden slovenske drame v sestavi Nika Arhar, Alja Predan in Maximilian Zahn je nagrado za najboljšo igralko v tekmovalnem programu podelila Jani Zupančič za vlogo Tine v uprizoritvi *Zakaj sva se ločila* Katarine Morano in v režiji Žige Divjaka, ki je nastala v produkciji Mestnega gledališča ljubljanskega.

Jana Zupančič je vlogo sodobne ženske srednje generacije, vpete v brezštevilne obveznosti, obenem pa tudi družbeno in okoljsko odgovorne posameznice, odigrala s pretanjenim psihološkim niansiranjem. Njena igra se giblje med utrujajočo vsakodnevno rutino, strahom pred tesnobo, boleznijo, vojno in smrtjo ter skrbjo za družbene in ekološke anomalije. Banalnost vsakodnevnja, skrb za družino in zakon, ki se nezadržno rahlja, jo vse bolj potiskajo na rob živčnega zloma. Igralka diskretno balansira med obupom, samoironijo in cinizmom ter z izjemnim občutkom za mero in spontanost bravurozno razgalja lastno ranljivost, izgubo čustvene bližine in smisla.



Foto Peter Giordani

Nagrada za najboljšega igralca na 56. Tednu slovenske drame 2026 v Kranju

Matej Puc

Strokovna žirija festivala Teden slovenske drame v sestavi Nika Arhar, Alja Predan in Maximilian Zahnje nagrado za najboljšega igralca v tekmovalnem programu podelila Mateju Pucu za vlogo Tineta v uprizoritvi *Zakaj sva se ločila* Katarine Morano in v režiji Žige Divjaka, ki je nastala v produkciji Mestnega gledališča ljubljanskega.

Matej Puc v vlogi Tineta, soproga, očeta in precej tipičnega predstavnika urbane populacije srednjih let, ostaja v domeni otipljivega. Ne pestijo ga univerzalni problemi, bolj ga duši občutek oddaljevanja od družine in odtujenosti od lastnega življenja kot posledica banalnosti vsakdana. Matej Puc z virtuosnim ritmičnim preigravanjem različnih psiholoških registrov – od ljubečih poskusov, kako spet navezati pristen stik z ženo, do pikrih očitkov in ironičnih komentarjev – gradi lik sodobnega moža in očeta tako prepričljivo, da se gledalec nemalokrat zaloti pred dilemo, ali dejanje poteka spontano pred njegovimi očmi ali pa je dejansko rezultat bravurozne igre.

Dario Fo, Franca Rame

Accidental Death of an Anarchist

Morte accidentale di un anarchico, 1970

Comedy

Opening night 8th of May 2026

This production is dedicated to the 100th anniversary of the birth of Dario Fo.

Translator, author of the stage adaptation and dramaturg **IRA RATEJ**

Director **GREGOR GRUDEN**

Set designer **DARJAN MIHAJLOVIĆ CERAR**

Costume designer **BJANKA ADŽIĆ URSULOV**

Composer **VAL FÜRST**

Language consultant **MARTIN VRTAČNIK**

Movement coach **TAMÁS TUZA**

Light designer **BOŠTJAN KOS**

Sound designer **TOMAŽ BOŽIČ**

Assistant to language consultant **TJAŠA PIRNAR**

Cast

Maniac **UROŠ SMOLEJ**

Superintendent **BORIS OSTAN**

Inspector Bertozzo **MATIC LUKŠIČ**

Inspector in the sports jacket **FILIP SAMOBOR**

Constable **MATEVŽ SLUGA**

Journalist **TINA POTOČNIK VRHOVNIK**

Special thanks to **Igor Areh** for his expert assistance.

Stage manager **Jani Fister** Prompter **Neva Mauser Lenarčič** Technical director **Janez Koleša** Stage foreman **Matej Sinjur** Heads of technical coordinators **Dimitrij Petek** and **Boris Britovšek** Sound masters **Anton Martin Emeršič** and **Tomaž Božič** Lighting masters **Boštjan Kos** and **Janez Vencelj** Hairstylists and make-up artists **Anja Blagonja** and **Alja Pečelin** Wardrobe mistress **Helena Žnidaršič** Property masters **Erika Ivanušič**, **Andrés Alejandro Klemen** and **Ana Johana Scholten**

The set was made in the ateliers of Ljubljana City Theatre by **Vladimir Janc**, **Matija Mužič** and **Karmen Jerebic**, and the costumes by **Irena Tomažin**, **Tanja Lakovnik**, **Tanja Cirman** and **Urška Picelj**.

Dario Fo is considered one of the most important comedic playwrights of all time. When he received the Nobel Prize in Literature in 1997, the Swedish Academy wrote that Fo, »in the tradition of medieval jesters, scourged authority and restored dignity to the weak, the poor, and the oppressed.«

The satirical comedy *Accidental Death of an Anarchist* is among his best known works. The plot is based on real events from 1969 connected to the death of a railway worker Giuseppe Pinelli, who, accused of anarchist activity, »fell« from a police station window during interrogation. It is also important to note that this period in Italy witnessed most intense labor struggles since the Second World War, an era known as the »Hot Autumn«.

The main setting of the play is an interrogation room, and the central event is a seemingly routine questioning of a suspect. The suspect turns out to be a familiar face to the police. To the inspector's Bertozzo

great horror, he immediately declares himself insane. He claims he is mad and suffers from »histrionomania«, an illness that compels him to constantly impersonate different people. The interrogation protocol soon turns upside down and becomes a true nightmare, striking fear into both Inspectors and the Superintendent. The Maniac presents himself as the president of the Court of Cassation, and the roles of interrogator and suspect are now completely reversed. Numerous inconsistencies in the official explanation of the anarchist's death are exposed, along with the world of state organized crime, a sprawling system of state corruption, and a long list of political assassinations.

The production will be directed by Gregor Gruden, who in recent seasons successfully staged the world premiere of Iza Strehar's play *Use Me* and *Throw Me Away* and the world premiere of the musical *A Better World*, created by Ana Duša, Iza Strehar, Ira Ratej, and Luka Jamnik.

Pokrovitelj
Mestnega gledališča ljubljanskega



Energija za življenje