

in ruvalo je hraste – kot za šalo.
O, bil je, bil, viharni čas prenove.

No, zdaj, ko so nemirne ure mimo
in je nebo nad našo grapo čisto,
gredice, polja, travnike in pota
prekriva blato. Vse je znova isto,
kot je bilo. Spet tjavendan strmimo.
Ostajamo, kar smo. Zasopla žlota.

Ples živih senc minljivih predstav



Vasja
Predan

Gledališki dnevnik 1992–93

Če se ne motim, me je direktorica Borštnikovega srečanja Olga Jančarjeva šele aprila letos, torej malo pred koncem gledališke sezone, vprašala, ali bi hotel sodelovati v izbirni komisiji za letošnje predstave BS (skupaj s Cavazzo, Mlakarjem in Foretičem). Vodstvo BS je namreč preoblikovalo naravo, podobo in s tem tudi vsebinsko strukturo BS: gledališča ne bodo nič več avtomatično prišla v konkurenco, ki je njen repertoar vsa leta usklajeval »selektor« (izbiral je lahko samo med dvema predstavama iz vsakega gledališča), marveč bo komisija imela popolnoma proste roke in merila. To pomeni, da se BS iz pregledne revije slov. teatrov zdaj spreminja v izbirno srečanje. Tako je po zgledovanju na berlinski Theatertreffen sklenil svet BS. Sam sodim, da je takšno preoblikovanje načeloma smiselno, čeprav je vsaj v javnosti bilo premalo razgrnjeno, utemeljeno in tematizirano in bo zato najbrž zlasti pri tistih teatrih, ki po novih principih selekcije pač ne bodo izbrani za nastop na BS, zbudilo prenekatere, zaradi prešibke javne in tudi siceršnje utemeljitve upravičene pomisleke. Ker sam, kakor rečeno, teh pomislekov v principu – v principu rečem zato, ker se mi zdi škoda, da vodstvo BS ni premislilo tudi o smiselnosti sedanje, zagotovo preveč nagnetene in pogostoma očitno formalistične tekmovalne narave BS, se pravi razsežnosti, ki se ji odpoveduje večina pomembnih evropskih gledaliških festivalov – ker torej načelnih pomislekov za sodelovanje v komisiji nisem imel tudi zato, ker se mi je njena struktura (igralci, režiser, dva kritika) glede na drugačne lastne in večkratne izkušnje zdela zanimiva, če ne kar poseben izziv – sem vabilo sprejel, a sem Olga takoj »opominjajoče« vprašal: ali so vsi predlagani člani komisije videli vse ali vsaj večino predstav, ki pridejo v poštev za konkurenco? Sam namreč (po nekem čudnem, tudi zame nerazložljivem naključju) še zdaleč nisem videl vsega, tako med drugimi na primer nobene predstave minule sezone v celjskem teatru. Olga mi je odgovorila, da bo to glede na sorazmerno

pozno odločitev o novem konceptu BS najbrž res nekoliko problematično, a skoraj zagotovo ne bo predstave, ki bi je ne bila videla vsaj dva od štirih članov komisije, kar se je pozneje, na srečo, pokazalo kot malodane popolnoma točno. Pristavila je še, da se pri izbiri lahko opiramo tudi na reference (kritike, mnenja poznavalcev etc.), kar prakticirajo drugi festivali, tudi berlinski.

Kakorkoli, komisija je nato svojo nalogo odgovorno, razmeroma dobro in soglasno opravila: v štirih teatrah (SMG, SLG, SSG, PGK) ni našla konkurenčno dovolj kakovostne prestave, a je zato ob šestih »velikih« (od sedmih »dovoljenih«) izbrala vrsto predstav iz tkim. alternativnih, »malih« oziroma neodvisnih, kakor so se zdaj poimenovala, gledališč. Sklenila pa je, da si bo, ker ima dveletni mandat, v prihodnje prizadevala delati tako, da bi vsi člani videli po možnosti vse predstave vseh gledališč ali vsaj največje možno število, obvezno pa vsako vsaj dva od štirih selektorjev. Ni mi še jasno, kaj bo storilo BS, če bo – in tako zanesljivo bo! – npr. Mlakar imel za »tekmo« relevantno predstavo, enako Cavazza. Na to moram Olgo spet opozoriti.

Prihodnjo sezono bo torej ogledovanja na pretek. Sicer pa sem tega že vajen, čeprav sem zadnje čase nekatere predstave kar preveč »ignoriral«. Razlogi so različni, najbolj pripraven je tisti, ki mi prišepetava, da si po več kot štiridesetih letih »nenehnega« sedenja v vseh slovenskih, številnih nekdanjih jugoslovanskih in izbranih tujih teatrah še tako »abnormalno« zavzet spremljevalec lahko privoščič nekaj »abstinence«, lepše povedano – oddiha. (Tako »abnormalnost«, povezano z mojimi štirimi desetletji obiskovanja tisočev predstav, mi je nekoč z vso očitno naklonjenostjo, ljubeznivostjo in »zavistjo« omenjala in »očitala« kot redek, malone čudaški »kuriozum« mlajša, sicer zelo zavzeta in razgledana dramaturginja, a sem »abnormalnost« rade volje priznal).

Kakorkoli že, za boljšo evidenco in kot spomin na očarljivi »ples živih senc« mi bo, upam, v pomoč pričujoči dnevnik.

25. SEPTEMBER '92

Drevi se gledališka sezona spet začenja. In začenja se z dvema premierama hkrati, se pravi, na isti dan ob istem času, kar pomeni že staro bolezen slov. gledališč: ne znajo in ne znajo se domeniti za razumnejše, neprekrivajoče se zaporedje premier. Slišim ugovor: kdo pa te sili biti ravno na premieri, nemara so reprize še bolj »stabilne«!? Na prvi pogled je res tako. A samo na prvi pogled. Kakorkoli že kdo sodi, da je premiera zmeraj obtežena z nekakšno razumljivo živčnostjo in znamenito tremo (nekaj te znamenitosti poznam kot kritik tudi sam in trema se mi v nekem smislu zdi produktivna spremljevalka tako za izvajalce, predvsem seveda igralce, kakor tudi za kritiške spremljevalce, čeprav bo temu kdo nemara utemeljeno ugovarjal) – je vendarle nesporno, da je »Opening Night« ali »First Night«, kakor Angleži posrečeno združijo »otvoritev« in »noč« v premiero, dogodek, nabit s posebno osredotočenostjo in neponovljivim, ja, prav emotivno vedoželjnim pričakovanjem. Slišim pomislek: pa menda reprize niso manj vznemirljive in »neponovljive«? Brez dodatnega utemeljevanja rečem: niso. Toda »aura«, ki se najbolj intenzivno in kolektivno »zasvojeno« razpne samo nad neposredno, »in vivo« spremljano gledališko predstavo, ni

primerljiva z nobenim drugim umetniškim doživetjem, pri čemer vsebuje premiera še dodaten in poseben mik, razpoloženje, »atmosfero«, »climat«, kakor bi vse to lahko poimenovali. In prav zato – nikdar zaradi sicer znamenitega snobizma – sem vsa ta dolga desetletja tako rad zahajal na »prve večere«; zadnja leta se mi ta »mik« osipa, hlapi, nekako ohlaja; nemara so v teh novejših časih v »ritual« premiere bolj kot prej vdrli nekakšno razkazovanje, »nepogrešljiva« navzočnost, »statusna simbolika«, parada vsakršnih narodovih prvakov, »narodnih dam« in drugih, že od Cankarja znanih prikazni s podobnimi čednostmi, ki rahljajo in motijo tisto koncentracijo, brez katere kritik kot javni poročevalec in presojevalec ne sme in ne more. Nemara me je prenekateri ogled reprize v teh dolgih letih prepričal, da je doživetje lahko celo pristnejše, če ga spremljam kot eden izmed anonimnih gledalcev, ne premierskih »vseznalcev« in »vseznancev«? Kdo bi to vedel! Nemara pa sem z leti postal preobčutljiv, če ne kar sitnoben in mi premierska »suits« gre preprosto na živce (še posebej, ko me zlasti »narodne dame« med pavzami tako zvedavo sprašujejo po mnenju o še nedokončani predstavi, kar mi zmeraj poraja nekakšno zoprno odbojnost, ki je sicer zaradi olikanosti ne pokažem preveč očitno, a je tudi ne skrijem do nespoznavnosti; rajši izrečem kako pripravno publico ali povem, da je pač treba predstavo pogledati do konca, nato pa se premierska srenja običajno tako in tako kar na hitro poslovi. Mimogrede: nekoč smo po premierah zahajali v krčme in si v družabnih pomenkih povedali tudi kaj o predstavi; zdaj je v našem prestolnem mestu po enajsti uri domala že vse zaprto in nekdanje prijazne navade so kakor pozabljene (resda zdaj nekatere gledališke hiše »uprizarjajo« po premieri »žur«, a to je seveda le za izbrance in samo zasilno nadomestilo za nekdanjo spontano družabnost).

Vračam se k začetku sezone. Kot rečeno, sta drevi dve premieri: Fraynov »Hrup za odrom« v MGL, in Schillerjevi »Razbojniki« v SLG Celje. Vsebinsko in tudi zato, ker »Razbojnikov« še nikdar nisem videl na odru, me seveda bistveno bolj mika odpotovati v Celje, a se vendarle odločim za ljubljanski komercialni »Hrup«: prevedla ga je in pri predstvi kot dramaturginja sodeluje Alja, hkrati ne bi rad zamudil še enega zasebnega »praznika«: moj šestletni vnuk bo prvič v življenju navzoč na večerni premieri in pri predstavi za odrasle. »Razbojniki« bodo pa morali počakati do jutrišnje reprize (26. sept.).

28. SEPTEMBER

Fraynovo komedijo je pred leti igralo Primorsko dramsko gledališče (tudi v režiji Borisa Kobala in z Aljinim dramaturškim sodelovanjem). Ne dogaja se mi pogosto, da bi kako, zlasti izrazitejšo predstavo kmalu izgubil iz spomina, vsaj poglobljitni obris in vtisi se mi ohranijo. A goriški »Hrup« se mi je malone popolnoma »izmuznil«. Po svoje sem tega vesel, ker me zdaj pač prav nič ne obremenjuje. Tako lahko sproščeno rečem: Fraynova komedija je sicer lahkotna »roba«, a vsekakor spretna in duhovita, ne kaj bistveno manj veljavna kot, denimo, kaka Feydeaujeva »igrača«, ki mi prihaja na misel kot naključna asociacija. Spretnost tiči v spoznanju, da je v »Hrupu« snovi in sujeta komaj za skeč, a Frayn ga duhovito opazuje v treh optikah ali perspektivah: na gledališki vaji, za odrom in na reprizi; vse skupaj pa je igra v igri oziroma gledališče v gledališču. Teater (kot

pogon) je v teh treh optikah sicer na videz demaskiran in demistificiran (prozaičnost ponavljanj na skušnji, vsakršne, gledalcem nevidne vragolije za odrom med predstavo, »razštimane« situacije in vsakršna ekstemporiranja na kdo ve kateri reprizi), a vendar je to hkrati na poseben način tudi apologija gledališkega ustvarjanja. Najučinkovitejša sta pač tisto norčevanje in smeh, ki si ju privoščimo na svoj račun. In kakorkoli je ljubljanska predstava sproščena in zlasti posrečena zlasti v interpretacijah ženskih postav (z zmeraj duhovitim Rifletom), ji »model« gledališča v gledališču povzroča nekaj težav. Ko da bi igralci ne znali dovolj diferencirano igrati in »igrati« razlike med »zasebnostjo« (na vaji) in igro v igri, ko da bi, vsaj nekateri, bili preveč suhi in nesproščeni pri plasiranju humorja in zabavnih replik. Sicer pa je predstava kratkočasna in dinamična, zelo domiselno režirana in je po pravici ogrela (tudi) premiersko občinstvo. Repriz ne bo manjkalo.

Danes, v ponedeljek, so za mano tudi že »Razbojniki« v celjskem teatru. Priznam, na sobotno prvo reprizo sem se odpravljaj nekako notranje vznemirjen. Ta sloviti Schillerjev prvenec sem pred davnimi leti bral v še bolj davnem Albrehtovem prevodu, z odra pa tega znamenitega teksta nisem spoznal. V različnih gledaliških zgodovinah sem videl samo kak bakrorez ali risbo iz časov, ko je delo nastalo (tako se spominjam npr. slovitega nemškega igralca, Schillerjevega sodobnika Ifflanda, z radiranke, ki ga kaže kot Franza Moora, skuštranega, srepogledlega, »vihrajočega« s trirogelnim svečnikom v rokah). Tudi sicer mi »šturmunddrangovski« Linhartov vzornik ni bil tako domač, kakor si zasluži, in sem, če je dovoljeno takole »voluntarno« vzporejanje, zmeraj dajal bolj subjektivno kot pravično prednost med nemškimi klasiki npr. Kleistu ali zlasti Büchnerju, resda mlajšemu, manj »razglašenemu«, a ne manj »viharniškem«. Seveda zato Schiller – tudi v mojih očeh in spoznanjih – ni nič manj silovit dramski pesnik.

O »Razbojnikih« sem v različnih komentarjih med drugim poudarjeno in malodane »obvezno« bral tudi o tem, kako da je ta drama strastna apologija svobode in bojevitega koprnenja po njej, dramaturško zasnovana na intrigi Moorovega drugorojenca Franza, Karlovega brata, intriga pa da nekako ni v »idealnem« soglasju s siceršnjo kavzalnostjo dogodkov in dogajanj v drami. Nekoč bi me bila zgodba s podtaknjenimi pismi in iz njih porajajočimi se spletkami nemara motila, zdaj me ni. Najbrž je to tudi zasluga izrazitega deleža mladega zagrebškega režiserja Roberta Raponje, ki je naredil čisto, presenetljivo preprosto predstavo, preprosto zlasti v likovnem pogledu: njena ikonografija je vsa v črnem, taki so tudi zelo gibljivi, »samodejno« premikajoči se elementi scenografije, ki ob preudarni dramaturgiji luči, svetlobe in senc, skoraj romantično skrivnostnih, »iluzionirajo« vsa raznotera prizorišča in ob mili Frangeševi muziki, nežni pevski interpretaciji in sploh subtilni igri Milade Kalezić v vlogi Amalije, v zelo estetičnih, historiziranih Bourekovih kostumih ter s poudarkom na igri protagonistov in sploh akterjev drame kot osrednjem *agonu* uprizoritve – zapusti impresiven vtis. Poleg Kalezićeve so pregnantne kreacije izoblikovali zlasti Rupnik (Franz), tudi Boštjančič (Karl), Pristov (lepa miniaturna starega Moora) in posebej Bermež (Daniel). Interpreti razbojnikov so bili, če uporabim obrabljen pridevek, solidni, a premalo individualizirani, v silovitosti ne dovolj izenačeni, a vsaj nekateri (vključno s sicer dobro karakteriziranimi Agrežem in tudi Boštjančičem) govorno absolutno premalo

razločni, včasih komaj razumljivi. Sicer pa je predstava vroča in dinamična, moje vnaprejšnje vznemirjenje je bilo sorazmerno lepo potešeno. Ne smem pozabiti: Trekmanov prevod se sliši zelo lepo, upam, da bo kmalu natisnjen. Pa še nekaj: pred časom, tega bo kakih dvajset let, sem, menda v reviji Theater Heute, videl fotografije s predstave »Razbojnikov«, ki jih je, če se ne motim, v Bremnu zrežiral Peter Zadek, takrat nemara najdrznejši nemški gledališki nonkonformist. Spominjam se, da je na ozadje odrskega »prospekta« projiciral neko grafiko znanega ameriškega popartista Roya Lichtensteina, pač v soglasju s postulati tedanjega gledališkega in likovnega modernizma. »Romantična« črna scenografija v celjski predstavi je tako ekspresivna, da mi je Zadkova ostala v spominu kot »vsiljivka«, pa čeprav sem bil, to je najbrž znano, (tudi) gledališkemu modernizmu zelo naklonjen in nekaterih njegovih vrhunskih umetnin ne bom nikdar pozabil ali jih kaj manj spoštoval kot v času nastanka. Toda kljub temu ali nemara prav zaradi tega: ali je gledališče res najbolj »trendovska« in »časna« ali celo »modna« med vsemi umetnostmi? Tudi ko je, ni kot *art vital par excellence*, če nemarno sestavim ta čudno besedni konstrukt, primerljiva z nobeno drugo umetnostno kreacijo.

5. OKTOBER

Premiere se vrstijo kot na tekočem traku. Oktobra, ko se odpro vrata gledališč, je gneča že od nekdaj zares malodane neznosna.

S posebnim zanimanjem je bila pričakovana uprizoritev Strniševega »Samoroga« v ljubljanski Drami – v režiji, scenografski in kostumski opremljeni Mete Hočevar. Bila je pač otvoritvena premiera v Drami in bila je zaznamovana s spominom na stoletnico Deželnega gledališča (pred začetkom je obiskovalce v foyeru čakal kozarec penine, navzoče je pozdravil direktor Gorjanc, navdihneno je govoril Ciril Zlobec). Bil pa je »Samorog« še zlasti vznemirljivo pričakovan tudi zato, ker je šlo šele za drugo uprizoritev tega Gregorjevega prvenca, o katerem mislim, da je še zmeraj na vrhu pesnikove dramatike. Ko ga je leta 1968 krstilo MGL v režiji Andreja Hienga (štiri leta prej je pod istim naslovom Oder 57 »uprizoril« večer Gregorjeve poezije, »posejane« po drami) – je predstava žarela predvsem v svoji mitski arhetipskosti, poetični privzdignjenosti in srednjeveški ikonografiki. Nova, Metina uprizoritev, je vsa stkana iz drugačnega prediva: najprej in predvsem iz očitno razpoznavne, značilno Metine likovne dispozicije in dramaturgije prostora, kjer je v središče prizorišča postavljena in perspektivno oblikovana snežno bela stavba z velikimi okni in z ostrim, dominantnim vogalom/robom/rogom kot centralno osjo te sterilizirane arhitekture. Znotraj tega »monumenta« (ne vem zakaj, a spominjal me je na znano »postmodernistično« občinsko hišo v Sežani), ki je popolnoma gladek in brez vsakršnega detajla, zasije najprej prozorno sinja svetloba, ki po njej plavajo komaj zaznavne bele, puhaste meglice; ob koncu, ko rabelj z orjaško sekiro zamahuje po nevidnem Uršulinem vratu, se ta svetloba spremeni v krvavo rdečo. Ikonografsko je podoba taka, ko da bi jo občudoval v monografiji sijajnih, meni tako ljubih Magrittovih imaginističnih olj (kako so me, skupaj z Delvauxovimi, pred leti prevzela v Parizu!). Horizont prostora, ki obdaja to likovno snažnost, je ves v črnem in »prerezan« z vrsto simetrično postavljenih odprtih/vrat. Na levi strani spredaj visi z vrvišča na glavo prevrnjen

»surrealističen« zvonik mestne cerkvice, iz njene line govori in se v svet ozira zvezdogled. Torej: »aseptično« bel »monument«, simetrija, imaganizem in črno »vesolje« – to so znaki/simboli/metafore Metinega likovnega opazovanja »Samoroga«. In v tem opazovanju je dosledna, zvesta sebi, neutajljiva. Rekel bi, da iz te »ikonografije«, »arhitekture« in »dramaturgije« (pomensko jasno razčlenjen delež Darje Dominkuš) žari popolnoma značilna in sugestivna, mrzlo natančna, do pretresljivosti ostra lepota, tako rekoč Metina »blagovna znamka«. In znotraj teh razsegov teče predstava sijajnih igralcev in igralk (Cavazza, Ban, Hribar, Grubar, Emeršič in seveda obe ženski vlogi, Silva Čušin in Saša Pavček), vendar predstava, ki vse svoje strasti, sovraštva, izdajstva in smrti dolguje našemu času. Potemtakem nima – če seveda »spregledamo« Gregorjev pomenski, poetični, izpovedovalni, temno zaznamovani govor – nikakršnih, vsaj zunanjih popkovin ne s srednjeveško alegoriko ne s skrivnostno samorogovsko mitološkostjo. Zaradi odsotnosti teh razsegov se utegne uprizoritev komu zdeti utemeljeno mrzla, če ne kar problematična. Toda »sterilizirane« in dosledne, Meti Hočevarjevi tako zveste estetike in samosvoje poetike ter iz njih izvirajočega, z Gregorjevimi bridkimi verzi upesnjenega pojmovanja našega *zdajšnjega* izdajalskega in smrtnega sveta – ji ni mogoče odrekati.

6. OKTOBER

V soboto (3. 10.) sem se odpeljal v Kranj na premiero bulvarne šale Rāya Cooneya »Zbeži od žene«. Tik pred odhodom mi je prijatelj Milan V. telefonično sporočil, da je Zvone Šedlbauer na tiskovni konferenci pred začetkom sezone v PGK napadel izbirno komisijo za letošnje Borštnikovo srečanje, češ da nihče izmed njenih članov ni videl nobene za BS zadevne predstave minule sezone v kranjskem teatru. Ne zaradi Zvoneta, marveč zaradi javnosti sem moral na hitro sestaviti nekaj stavkov kot repliko in jih še pred odhodom v Kranj odnesti v Slovenske novice, ki so objavile poročilo s tiskovne konference. Moral sem Zvonetovo trditev seveda demantirati – s pripravljenostjo, da to potrdijo »verodostojne priče« – ker sem pač videl vse »zadevne« predstave. Kdo ve, ali bi Zvone tako nepremišljeno reagiral, ko ne bi bil režiser ene izmed »nevidenih« predstav?

Cooneyeva igra je od sile spretna burka o bigamiji, njen generator je telefon (nekoč so to bila pisma), njen humor pa nič šibkejši od feydeaujevskega. Šedlbauer je uprizoritev zares izmojstril v kratkočasno »représentation bien faite«, ki je premiersko publiko razvnela do sproščenega smeha in aplavdiranja. Po pravici. In po zaslugi igralk Judite Zidar in Bernarde Oman ter igralcev Dareta Valiča (nemara malce »preokornega« za hipervitalnega bigamista), Omana, Rakovca, tudi Kendé in zlasti »toplega« Višnarja, »budoarske« scenografije in kostumografije, Kodrove muzike – skratka, vsega, kar je za uspešnico »obvezno«. Tudi tokrat ali tokrat še posebej; repriz bo več ko preveč! In nemara še to: ne vem, ali sem kje bral ali pa je misel moja: se mar resne in bridke, svojemu aktualnemu času zavezane drame ne postarajo hitreje kot tkim. neresne in »večne«, denimo, Sartre prej kakor Scribe ali Sardou, če o Feydeauju sploh ne govorimo?

7. OKTOBER

Naposled »Kralj Lear« v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma: prva posebej pripravljena, vélika in »prava« dramska predstava na največjem slovenskem, če ne celo južnoslovanskem odru. ‚Naposled‘ ne rečem zato, ker bi se bilo pri vajah in dolgih pripravah kaj bistveno zatikaló, zapletalo ali prolongiralo, marveč zato, ker je po desetih letih vendarle že bil čas, da se tudi véliki »spektakel« dramskega in verbalnega tipa (drugače, kot denimo, svoječasni, predvsem plesno-ritualni, hrupno-muzikalni, militantni in retrogardni »Krst pod Triglavom«) preskusi na tem izvrstno opremljenem, a zaradi razsežnih dimenzij tudi zmeraj »nevarnem« scenskem »prospektu«.

Mitja me je – kot predsednika programskega sveta CD in člana gledališke ekspertne skupine (Jovanović, Drapal, Predan in p. s. d. Rotovnik) – sicer vabil k zadnjim vajam, a se nisem ogrel za vabilo, ker sem se hotel prepustiti »nedolžnosti« in vedoželjnosti »prvega večera«; zavrtel pa mi je sklepno muziko D. Rocca z izjemno lepo, spevno in tudi ganljivo osrednjo (Kordelijino) témo, ki mi je takoj ostala v ušesih. Tudi sem si bil »zaukazal«, da bom skušal, kolikor je le mogoče in zavestno pozabiti, ne izbrisati iz spomina, petero prejšnjih uprizoritev (Gavella, Brook, Korun, Strehler, Gombač), ki sem jih videl od davnega leta 1949 do danes.

Na premieri (4.12.) se je v CD zbrala »vsa Slovenija« in zlasti njena t. i. »elita«, kulturniška, politična, malomeščanska in mestna. Namenil sem se bil podrobneje popisati analitična spoznanja o tej vsekakor vznemirljivi predstavi, a v davišnjem Delu je Aleš Berger »stvar« tako imenitno opisal, da bi bilo odveč, če bi podobne lastne premisleke ponavljal. Zdi pa se mi, da moram to Aleševo poročilo, kakor mu sam pravi, komentirati, ne zaradi komentiranja »samega po sebi«, marveč zato, ker bo skozi komentar nemara najbolj razvidno tudi moje mnenje o Racovem projektu in Jovanovičevi uresničitvi te zares zahtevne uprizoritve.

Najprej torej komentar k Bergerju: izjemno lepo opisana predstava, zlasti njen bleščeč, visoko estetiziran vizualni »aranžma«. Nato pa sorazmerno oster, čeprav nikjer grob kritičen odnos do tkim. verbalnega in v njem še posebej igralskega dela predstave. V nekem smislu sta ti hoténi kritiški gesti podobni izreku: »kar pozida desnica, podre levica«, če stvar seveda primerno figurativno in s kančkom ironije ponazorim. Toda v končni posledici ima Aleš kljub hkratnemu »zidanju« in »podiranju« (trendovski poročevalci zdaj pravijo: sesuvanju) – prav. In v tem je pglavitni paradoks novega »Leara«. Če k Aleševi presoji še dodam: krvav in okrutni svet razkosane države in njenih zloveščih trinogov je bil v predstavi nekako zmehčan, zlasti pa razpršen, nekonsistenten in v tragiških občutjih »vodora-ven« – kljub vrhunskim igralskim trenutkom Poliča, Milene Zupančičeve, Šerbedžije, Ostana, Juha. Pretresljiv, če je dovoljeno povedati s »starinskim« pojmom, pa samo v finalnem prizoru Leara s Kordelijo. In še nekaj: sijajna koreografija Tanje Zgonc in Dušanovo vodenje »divjih« plesalcev (ob razkošju duhovitih kostumov Bjanke Adžić-Ursulov), ingeniozna dramaturgija »praznega prostora« Mete Hočvar in še posebej režija luči, svetlobe, njenih barv in »valovanj«, senc in temin – vse to in še marsikaj podobno lepega mi ni moglo »preglasiti« davnega spoznanja, da je namreč »Lear« vendarle »komorna« drama, kjer z izjemo »borilnih prizorov« in nevihte ni na odru nikdar več kot troje, četvero oseb. Te so se kar nekako

»utapljalne« v številni in pisani »komparzeriji« ali pa so v razsežjih velike odrske plošče učinkovale nekam izgubljeno. Bolj ko sem zadnje dni intenzivno premišljeval o predstavi (to, da mi je dala toliko misliti, je gotovo afirmativno zanjo), bolj so mi, kljub drugačni začetni volji in zavestnemu prizadevanju, silile v spomin prejšnje uprizoritve, dve slovenski in dve tuji: Brookova in Korunova sta me notranje siloviteje presunili, prizadeli ter napolnili s »strahom in sočutjem«. To je seveda lahko tudi znamenje mojih že kar številnih življenjskih in skustvenih let, ki si pač ne morejo kaj, da ne bi obujala preteklosti, vendar, upam, ne na način starčevske nostalgije, marveč na način pomenske in artistske ekspresije in perceptivnega sozvočja; oboje se je v meni kot neizginljiva »usedlina« davnih uprizoritev trajno naselilo in očitno izostrilo v doživetje, ki ga nikdar ne bom mogel iztrgati iz svoje zavesti (podzavesti) in spomina.

(V Crnkovičevih »Razgledih«, še pred nedavnim »naših« in »mojih«, je Andrej Inkret objavil imenitno interpretacijo novega »Leara«; izognil pa se je vrednostni presoji, kar je seveda legitimno. Toda ali ni tudi »izognitev« samosvoja in svojevrstna sodba?)

10. OKTOBER

Predsinočnjim sem, nepoboljšljivi »teatrofil«, spet vznemirjen odpotoval v Novo Gorico k Marinkovičevi »Gloriji«. Razlogov za nemir je bilo kar nekaj: leta 1956 sem bil navzoč pri krstu te znamenite hrvaške drame, in sicer v Celju, kjer jo je, kakih deset dni pred Zagrebom (!), uprizoril dramaturg in njen prvi prevajalec, moj prijatelj Herbert Grün – s celjskim, takrat zagotovo najbolj razigranim slovenskim gledališkim ansamblom; takega dogodka pač ni mogoče pozabiti. Drugič, vedel sem, da se bo nove uprizoritve udeležil tudi avtor, ki sem se z njim seznanil pred leti v Novem Sadu, se dolgo pogovarjal – med drugim tudi o davnem celjskem krstu – predvsem pa tega sijajnega pisatelja doživel kot silovitega premišljevalca in blagega, duhovitega moža. Tretjič, dramaturško »asistenco« režiserju Janezu Pipanu je pri novogoriški »Gloriji« prevzela Alja in se nanjo z velikim veseljem in zares studiozno pripravila (nasledek te priprave je poleg drugega vsestransko tehtna analiza drame v gledališkem listu, če je, brez lažne skromnosti, dovoljeno pohvaliti delo lastne hčerke). In slednjič, čeprav sem v minulih skoraj štirih desetletjih videl vsaj še dve verziji »Glorije« (eno v Novem Sadu, drugo v Mariboru), me je posebno izzivalo vprašanje, kako bo »funkcionirala« danes, ko so odpadle nekatere njene t. i. idejne, v našem davnem razumevanju najbrž pregnano skonstruirane postavke, ujete v ideološki »binom« cerkev-cirkus, kakor smo – najbrž nekoliko nasilno – vsaj ob krstni uprizoritvi tudi umevali konfliktna (so)razmerja in paralelizme v Marinkovičevem delu.

Najprej o tem zadnjem izzivu: ostro razčlenjujoči, Marinkovičev svet »Glorije« natančno udejanjajoči Pipan in z njim vsi sodelavci predstave o omenjenem »binomu« očitno niso več premišljevali, v ničemer jih ni ne obremenjeval ne zavezoval. Četudi so nemara dognali, da sta cerkev in cirkus morebiti lahko funkcionirali v kritiški recepciji in percepciji pred skoraj štirimi desetletji kot metafori dveh totalitarnih ideologij, sta to zdaj skoraj docela nepotrebni »eksistencialiji« Rankove drame. Še več, nekoč so z njima očitno pretiravali, kar pa je glede na tedanji družbeni čas in z njim

spletene vsakršne dogmatizme vendarle mogoče razumeti. Kaj torej? Sestopiti v čisto in neobremenjeno človeško dno Jagodine-Glorijine drame in se s tega dna ozreti na tenzije, ki usodo naslovne junakinje drobijo, meljejo in naposled pahnejo v smrt. In prav to je storila in uresničila novogoriška uprizoritev. Storila pa je to v vseh, in zlasti igralskih pogledih imenitno in silovito. Po vrsti ekspresivni: Vlado Novak, Bine Matoh, Leban, Krošl, Starina, Šolar in posebej Lučka Počkaj v naslovni vlogi – so ob enako zavzetem sodelovanju številnih igralcev v manjših vlogah in šaržah ustvarili eno najmagistralnejših novogoriških predstav zadnjih sezon; resda, kakor bi se utegnili izraziti novokomponirani antitradicionalisti, starosvetno literarno po tekstovnosti in iluzijsko po gledališkem formatiranju, a vendar predstavo, ki ob njej gledalec doživi hkrati pretres in sproščenje, ganjenost in ironijo, realistično posnemanje življenja in artistično »potujenost«, poezijo in okrutnost, solze in smeh, če ni »blasfemično« uporabljati te »prhneče« pojme. Pa kaj bi govoril: Inkretova »posvetitev« uprizoritve v Delu pove pravzaprav vse in ni – s končnimi ironičnimi in polemičnimi prebliski – samo učinkovit komentar ali odgovor tistim (kriškim) vsevedom, ki so v svojem težko razumljivem napuhu in »sesuvanju« vsega, kar ni po njihovem trendovskem »okusu«, z najlahkotnejšo gesto prečrtali slovenski gledališki spomin, marveč je tudi *eksempel* zglede gledališke kritike. Tudi zato nove, nadvse ekspresivne uprizoritve »Glorije« ne bom naprej tematiziral. Ne bom pa pozabil, da sem se po predstavi z osemdesetletnim in blesteče vitalnim avtorjem dolgo pomenkoval: povedal je med drugim, da je med številnimi verzijami »Glorije«, ki jih je v minulih desetletjih videl več deset, novogoriška zagotovo pri samem vrhu. Če to reče ne samo avtor, marveč eden izmed največjih estotov današnje hrvaške literature in gledališča, potem je pohvala malodane pohujšljiva. A zaslužna.

Dan po premieri »Glorije« (9. 10.) sem spet na Primorskem, tokrat v Trstu. Slovensko stalno gledališče se je nekoliko presenetljivo odločilo sezono začeti z lahkotno komedijo popularnega italijanskega sodobnika Alda Nicolaja (»Prva klasa«, »Blagi pokojniki, dragi možje« v ljubljanski Drami) »Hamlet v pikantni omaki«, torej z nekakšno »kulinarčno parodijo«, kakor sem naslovil poročilce v Razgledih, na najbolj slavno dramsko delo najbolj slavnega svetovnega dramatika, če hoté zapišem s populistično sintagmo. Tak uvod v sezono je presenetljiv zato, ker so v tem teatru – podobno tudi v drugih – vsakoletna nova igralna obdobja običajno začinjali z bolj ambicioznimi uprizoritvami. A nič ne dé, dneva tako ali tako ne kaže soditi po jutru. Sicer pa je režiser Žarko Petan »Hamleta« pognal čez oder domiselno in na dveh ravneh: v ospredju kuhinja, kjer se kakor zares pripravljajo najslastnejše jedi za danskega princa, ki je v primerjavi z umorjenim očetom pravi izbircnež, to pa kuharja Froggyja in njegovi pomočnici zelo jezi; v drugem planu, na vzdignjenem prizorišču, se »razkazujejo« različni stvarni ali »sanjski«, seveda prav tako parodirani prizori iz te slavne tragedije. Parodija se na teh točkah strne in nato razrašča še v drugih posmehljivih »dilemah«, žal ne tako pikantno, kakor obeta naslov, a vendar – po dobri volji in spretnosti vseh sodelavcev in udeležencev, zlasti igralcev – sorazmerno hitro in kratkočasno. Če se spomnim, da so si pred nedavnim v Mestnem gledališču ljubljanskem »takisto« privoščili špas na račun znamenitega elizabetinca, le da v Kishonovi verziji, bi dejal, da sta se repertoarna žejja in lakota po tkim. uspešnicah tudi pri nas povečali; a tega ne zapisujem

kot očitek, še posebej ne, če je ali če bo v programskem ravnanju sicer poskrbljeno za primerno žanrsko ravnotežje.

20. OKTOBER

Drevi se v Mariboru začenja Borštnikovanje. Udeležim se dopoldanske javne seje sveta Borštnikovega srečanja in tiskovne konference pred večernim začetkom. Seja v Kazinski dvorani je bolj slovesna kot vsebinsko pregnantna, iz Krleže bere Milena Muhičeva, songe prepeva Vlado Kreslin, s katerim se nato osebno seznaniva na kosilu pri Anderliču. Pevec z malodane »čarno interpretacijo« in »čarnim nasmehom«, če ga smem povezati s pisateljem in Vladovim znamenitim rojakom Miškom Kranjcem; in fant od fare, to si upam izreči že po prvem bežnem srečanju. Sicer pa me še pred obedom v gledaliških prostorih najprej intervjuva sodelavec Radia Ljubljana in nato sodelavka mariborskega televizijskega studia. Razlagam merila in »zagate« izbirne komisije, ki sem v njej sodeloval, omenjam tudi svoje opombe h konceptualni, po moji presoji preveč na hitro in površno utemeljeni, čeravno smotni spremembi BS.

Uvodno predstavo, Pandurjevo »Carmen«, s fanfarami in ministrovim (Borutovim) zavzetim, kakor sem pozneje bral, govorom »preskočim«, zdi se mi, da sem vse videl (in distancirano opisal) že ob premieri pred meseci. Udeležim pa se razkošnega sprejema po predstavi, kjer vrvi in mrgoli najrazličnejših političnih in kulturniških, »lokalnih« in »republiških« veljakov in veljakinj. Ko bi se ne bil srečal in kratkočasil z nekaterimi meni ljubimi nepoštirkanimi osebami, bi me ta »crème de la crème« zanesljivo že prej »pognala« v hotelsko sobo. Sicer pa naslednje jutro odhitim v Ljubljano in se zaradi obilice dela in vsakršnih obveznosti v Maribor ne prikazem več, čeprav sem bi povaljen za vse dni na BS.

Ko sem nato po desetih dneh trajanja festivala prebiral nekatere zbirne vtise in ocene o minulem Borštnikovanju, se je skozi rdečo nit vleklo neko neprijazno spoznanje, češ da se prireditelvi čedalje očitneje »lokalpatriotizira« in se to menda kaže tudi v letošnjih uradnih priznanjih, čeprav je bila žirija tokrat mednarodna. Bi dejal, da je v teh trdih in trpkih spoznanjih, žal, nekaj resnice. Se bo kdo – Pandur? Malešič? Jančarjeva? – kaj zamislil ob tem, se ne bojo vsi spet obdali z »varnim« mariborskim »obzidjem« pred »odurno« ljubljansko »vzvišenostjo«, kakor nadvse »umno« sodijo nekateri »poznavalci«, in tradicionalno »nevoščljivostjo«, kakor pogostoma »modruje« enako kratka pamet? Upam, da ne.

Tu se moj gledališki dnevnik za nekaj časa pretrga, kakor se je pretrgalo začetno burno nizanje premier v slovenskih teatrah. V svoji dosedANJI evidenci prvega dela sezone 1992–93 nisem videl, če pač nisem česa spregledal, seveda nikakor namenoma, edinole Flisarjevega novega dela v Mestnem gledališču ljubljanskem; zaradi boleznI v ansamblu predstave že nekaj časa ne igrajo, premiero pa sem spričO siceršnje, že uvodoma omenjene »gneče« zamudil. »Leonardo« bo pač še nekaj časa moral čakati na mojo dnevniško »milost«.

Se bo nadaljevalo



Vasja Predan

PLES ŽIVIH SENC MINLJIVIH PREDSTAV

Gledališki dnevnik 1992–93 (II)

20. NOVEMBER '92

Kar mesec dni je moral moj gledališki dnevnik molčati. Glede na oktobrsko gnečo premier se to niti ne zdi nenavadno, toda tak je očitno ustaljen ritem gledaliških »prvih večerov«. Seveda ta navidezni mir ne pomeni, da se človek, ki je prostovoljni in »obsedeni jetnik« teatra, s svojim predmetom v vmesnih in tihih obdobjih, ko mrzlica gledaliških večerov pojenja, ne ukvarja s svojo »obsesijo« drugače. Bere nove ali stare, že kdaj prej prebrane tekste, sega po novih (ali tudi že znanih) strokovnih knjigah, različnih periodičnih publikacijah, po zapiskih kolegov itn. In tako se je v tem vmesnem, mirnejšem času primerilo, da mi je Mitja Rotovnik ponudil v premislek zanimiv izziv: sorazmerno obsežen pregled kritik nove drame znamenitega režiserja in avtorja, že dalj časa v Avstriji živečega in delujočega umetnika Georgera Taborija, čigar zelo zanimivo predstavo *Mein Kampf* pomnimo iz uprizoritve v ljubljanski Drami pred nekaj sezonami. Nova Taborijeva drama ima naslov *Nathans Tod* in je verzija/parafraza/collage/replika slovitega dela Ephraima Gottholda Lessinga *Nathan der Weise*, ki ga pod naslovom *Modri Natan* poznamo v prevodu Josipa Vidmarja tudi v slovenščini. Taborijeva predstava je bila uprizorjena konec leta 1991 v Münchenskem Residenztheateru. Cankarjev dom jo je povabil k nam v goste (menda februarja 1993). Kritike naj bi bile referenčno gradivo za spremne besede k predstavi v Ljubljani. Seveda se mi je ponudba zazdela zanimiva, zato sem se najprej znova lotil branja Lessingove izvirne drame in šele nato svežnja nemških gledaliških kritik. Iz njih sem doumel, da gre za Taborijevo različico Natana, vendar aktualizirano in uzrto z očmi človeka, čigar starši so bili žrtve holokausta, sam pa ga je preživel, kakor številni umetniki, v Združenih državah. Kot občutljivi seizmograf in angažiran pisatelj je seveda zaznal valove antisemitizma še pred dogodki, ki so se po padcu berlinskega zidu kot grozeče svarilo razdvjali v minulih mesecih zlasti v Nemčiji. Toda ali je to spoznanje, ki ga je kot eno od poglavitnih referenc mogoče razbrati iz kritik najnovejšega Taborijevega dela, zadostno za spremni tekst h gostovanju Residenztheatra v Ljubljani? Ob premišljevanju o teh dilemah se mi je branje Lessingove drame zdelo sicer samoumevno, a za polno razumevanje Taborijeve polemične ali vsaj problematizirane replike, o kateri govori eden izmed nemških presojevalcev Natanove smrti, mi ni zadostovalo. Zato sem ljudi v Cankarjevem domu prosil, naj mi priskrbijo besedilo Taborijeve nove drame. Obljubili so. Ko pišem te vrstice, smo v zadnji tretjini novembra; upam, da

bo Taborijev tekst iz münchenškega gledališča (pravočasno) prišel v Ljubljano. Sicer ne vem, ali bom mogel ustreči Rotovnikovemu povabilu.

Taborijeva Natanova smrt je bila seveda samo eden izmed »izzivov«, ki so se mi zgodili v času, ko ni bilo novih premier v slovenskih gledališčih. Kajpada sem bral in sploh počel še marsikaj drugega, a to najbrž ne sodi v dnevnik, ki se skuša ukvarjati predvsem, če ne izključno, z novimi predstavami tekočega »igralnega obdobja«, kakor je pred davnimi leti gledališko sezono preimenoval ali poimenoval Herbert Grün.

24. NOVEMBER

Kot rečeno, je gledališki mir trajal kar mesec dni, nato pa se je spet nagnetlo več dogodkov. Najprej je bila 20. novembra v Celju premiera Molièrovega Namišljenega bolnika, dan pozneje so v CD gostovali Angleži z Grumovim Dogodkom v mestu Gogi. 23. novembra pa je nova gledališka združba, Slovensko komorno gledališče, v ljubljanski Vodnikovi domačiji predstavila tragikomedijo Evalda Flisarja Jutri bo lepše. Čeprav sem na začetku tega gledališkega dnevnika napovedal, da se bom kot član izbirne komisije za Borštnikovo srečanje '93 posvetil predvsem razboru predstav, ki utegnejo konkurirati za festival, bom zdaj – to velja za gostovanje Angležev – obljubo presegel. A najprej nekaj bežnih misli o Molièru v celjskem Slovenskem ljudskem gledališču.

Namišljeni bolnik je gotovo ena izmed najbolj priljubljenih in tudi na Slovenskem najbolj trdoživih Molièrovih komedij, saj je ljubljanska Drama kot prva to delo uprizorila že leta 1908 v Juvančičevem prevodu in Dragutinovičevi režiji. Nato se je do leta 1982, ko je komedijo nazadnje uprizorilo Mestno gledališče ljubljansko, zvrstila dolga vrsta predstavitev tega dela v Ljubljani, Mariboru, Trstu, Celju in na Ptuj – poseben dogodek pa je malone legendarna uprizoritev SNG na osvobojenem ozemlju leta 1944 v režiji Jožeta Tirana.

Sam se z najlepšimi vtisi spominjam Korunove uprizoritve Namišljenega bolnika v MGL z nekakšno pirandelovsko odrsko »upesnitvijo« videza in resnice kot ključa, ki je z njim režiser skušal dekodirati in aktualizirati to ob vsej navidezni drugačnosti nič v burko naravnano delo. Tudi mi ostaja v zelo izrazitem spominu Zlatko Šugman v naslovni vlogi, ki je bolniško namišljenost ali hipohondričnost po eni strani priganjal skoraj do absurda, po drugi se s kančki ironije nenehoma distanciral od njene zaresnosti, po tretji strani pa spet nenehoma dajal vedeti, kako že sluti, če ne kar »vonja« smrt kot nepreklicni konec vsega resničnega ali namišljenega. Sploh mi Korunova »črna« podoba te Molièrove komedije ostaja v spominu kot igralsko zelo domišljena.

Režiserka nedavne celjske uprizoritve Katja Pegan je očitno ustvarjalca s kipečo, če ne kar mladostno prekipevajočo odrsko domiselnostjo, ki se kaže najbolj različno: na primer v burkasto poudarjenih (in prepoudarjenih) nočnih posodah, ki zaposlujejo Argana in njegove streznice, v nekakšni latrini, postavljeni v središče nekam temačnega, skoraj kletno trohnojnega, po boleznih in smrti zaudarjajočega igralnega prostora (Milan Percan), torej v svojevrstni clochemerlški »toaleti«, kjer se protagonisti »ritualno« čistijo skoraj že do naturalističnega roba okusnosti, v »paroksični« mešanici stilnih in sodobnih kostumov (Leo Kulaš) in prav takih mešanih različnih historičnih in današnjih rekvizitov (ob »klasičnih« klistirjih npr. današnji aparat za merjenje pritiska); v igri, ki preskakuje iz komike v karikaturu, iz smešnosti v grotesko. Upam, da se tole naštevanje pregnanosti

v režiserkinih domislicah ne bere ali sliši kot moraliziranje, vsekakor je mišljeno kot odlika in svarilo hkrati: kot odlika zato, ker brez fantazije ni razigranega teatra, kot svarilo zato, ker »preveč dobrega ni zmeraj dobro«.

Kakorkoli že celjski Namišljeni bolnik v optiki Peganove kratkočasi občinstvo ter nemara sproža in celo sprošča »salve smeha«, se mi zdi nadvse škoda, da je ostal naslovni junak, ki ga igra sicer imenitni oblikovalec dramskih vlog Janez Bermež, (tudi) po zaslugi (ali krivdi) režije premalo razvit in tematiziran. Tako rekoč nenehoma »prikovan« na posteljo in brez tiste grenkosmešne dvoumnosti, s katero Argan transcendirata komičnost svojega, vsega zabavno pomilovalnega sočutja vrednega lika ob nenehni iracionalni slutnji smrti. Ta insuficienca na srečo ni zavrila drugih interpretov, med temi košato premetene Toanete (Ljerka Belak), po vrsti markantnih Arganovih žensk, koketne druge soproge Beline (Darja Reichman), temperamentne hčerke Angelike (Anica Kumar), navihane Luizone (Vesna Maher); med moškimi postavami pa si je ob Kleantu (Primož Ekart), Beraldu, tokrat »sestavljenem« iz dveh igralcev (Jenček, Umek) in drugih korektno uprizorjenih vlogah upravičeno pridobil simpatije in aplavze zlasti Tomaž Gubenšek v vlogi Tomaža Diafoirusa.

Skratka, bila je predstava, ki se je vsaj meni zdela polna in prepolna odrsko razigrane, a pomensko ne docela pretehtane, bolj larpurlartistične kot aktualno konotirane fantazije. Ne bi rekel, da me vsaj mestoma ni kratkočasila in mi ust raztegovala v sproščen smeh, a ta je bil nekako preveč mrzel. Najbrž pa ne bi kaj veliko pripominjal, ko bi bil bolj trpek, tako rekoč beckettovski, kakor bi si ali si je želel pokojni Javoršek (škoda, da v sicer poučnem gledališkem listu ni ponatisnjen kak odlomek iz njegovega obsežnega, v sorazmerno zajetni knjigi kot zadnjem zvezku zbranih del natisnjene in v marsičem še zmeraj dovolj instruktivnega eseja o Molièru).

Kaj hočem: smeh v novem celjskem Namišljenem bolniku, žal, pač ni bil tak, kakršnega sem si želel. A kaj, če se motim in je moja želja posledek presubjektivnega premisleka? Kdo bi vedel.

Predstavi, ki sem si ju ogledal dan po celjskem Molièru – angleško Gogo in nato 23. novembra v ljubljanski Vodnikovi domačiji starejšo dramo Evalda Flisarja Jutri bo lepše (pred časom na BBC v Londonu že uprizorjeno kot radijsko igro), sta sicer samoumeven del pričujočega dnevnika, čeprav najbrž ne tudi njegove inicialne zavezanosti, ki jo imam kot član izbirne komisije za BS '93.

To seveda nesporno velja za Grumov Dogodek v mestu Gogi, ki ga je Mitja Rotovnik povabil iz britanskega Essexja v ljubljanski CD, uprizorila pa ga je skupina poklicnih gledališnikov The Genuine Article v režiji Barbare Pierson. Skoraj zanesljivo je to sploh prvo slovensko dramsko besedilo, ki ga je brez kakega posebnega slovenskega posredovanja naštudiral angleški dramski ansambel kot »normalno« repertoarno postavko, enako npr. kaki francoski ali nemški ali sploh tuji, torej neangleški drami. Režiserka zatrjuje, da ji je v Grumovem tekstu bila všeč »protislovnost smešnega in temačnega, črni humor«, čeprav po njeni misli ostajajo (tudi v predstavi?) prizori, ki jih ni do konca razumela; hkrati pa se ji zdi, da še ni srečala »podobnih angleških iger, ki bi vizualizirale tisto, kar je očem nevidno«. To je bil očitno še dodaten izziv ne samo za režiserko, marveč za vso uprizoritveno skupino, v kateri je ob dobri, manj ekspresionistično stilizirani igri, kakršne smo vajeni iz naših predstav, in tudi ob manj temno zaznamovani psihoanalitični vokaciji, predvsem pa v predstavi, zasnovani z veliko plesne dramatike in stilizacije ter ob zelo izraziti oblikovalki Hane (Susan Kozel) – zelo disciplinirano deloval ves ansambel. Ne bi rekel, da je angleška Goga odstrla kako novo ali neznano poanto Grumovega

teksta, bolj kot korekten sprejem pri ljubljanskem občinstvu me seveda zanima, kako je delo sprejela angleška publika (kritika je bila tekstu in uprizoritvi sorazmerno naklonjena). A naj bo že tako ali tako, »Grum of England« je bil vsekakor relevanten dogodek v nedavnem slovenskem gledališkem dogajanju.

Flisar je trenutno prvo ime tekočega slovenskega dramskega repertoarja: njegovega Evalda v MGL sicer še zmeraj nisem videl (poškodba enega izmed igralcev in nato prezasedba je reprize kar za nekaj časa odmaknila), zato pa me je »referenčni« sloves njegove tragikomedije Jutri bo lepše seveda primerno zanimal (tudi zato, ker sem pred nedavnim z veseljem bral »antologijo« avtorjevih tehtnih potopisov Popotnik v kraljestvu senc in pisal o njej).

Majhna dvorana v Vodnikovi domačiji je bila na premieri polna, uprizoritvena ekipa novoustanovljenega, najbrž res zgolj občasnega Slovenskega komornega gledališča (režiser avtor sam, igralci pa Bojan Emeršič, Srečo Špik, Boris Kerč in Iztok Jereb) pa po vsem videzu močno motivirana in zavzeta. Drama, ki je strukturirana po »modelu« Gogoljevega Revizorja«, je predvsem dovolj konsistentna demonstracija realističnih dialogov, čeprav jih spregovarjajo dramski liki, obloženi tudi z alegoriko, simboliko in celo stilizacijo, ki je na prvi pogled nekako neuskkljena z realističnim dialoškim diskurzom. Tragikomedija skuša skozi dramatično prisposodbo razpreti praznino, relativizem in fizično neznosnost (kot nasprotje metafizike) človekove eksistence. V konkretnem primeru gre za kvartet »alieniranih« ljudi, »zabetoniranih« v snežno osamelost nekje daleč na severu, brez povezave s svetom, za móro na robu zblojenosti, ko se spopadajo upanje in brezup, nasilje in subordinacija, moralnost in imoralizem, torej »monade«, ki spodbijajo tako temelj posameznikove stabilnosti kakor tudi skupinsko ravnotežje občestva.

Flisar se kot režiser ni zmozel odmakniti od sebe-avtorja in je odrsko udejanjal celo »interpunkcije«, če je dovoljena ta nemara nekoliko ironično zveneča podoba. Predstava je zato nujno morala pešati v ritmih, se po nepotrebnem raztegovati, čeprav so vsi štirje protagonisti nemalokdaj tudi z zelo dinamičnimi in psihološko ostro poantiranimi interpretacijami zmogli režijske ekstenzije primerno premagovati; a jih, žal, ne do konca premagati.

Jutri bo lepše je potemtakem in mimo vsega povedanega kultivirano in zlasti dialoško gladko pisan tekst z zanimivo, čepravno ne docela novo ali neznano idejo v svojem pomenskem in dramatičnem izpovedovalnem »epicentru«.

29. NOVEMBER

Po nekaj, vsaj kar gledališče zadeva, razmeroma mirnih dneh sem bil predsi-nočnim spet v Trstu, kjer so ob štiridesetletnem jubileju umetniškega dela Mire Sardočeve v režiji Borisa Kobala uprizorili meni zmeraj – in zmeraj znova bolj in bolj – ljubega Antona Pavloviča Čehova, tokrat njegovo zadnjo in nemara najbolj čehovsko komedijo Češnjev vrt. Sinoči pa sem naposled le videl Shepardovo igro Pokopani otrok, ki je sicer že bila na minulem Borštnikovem srečanju, vendar o nji nisem mogel soditi tako kakor kolegi, ki so jo videli in jo po pravici predlagali v spored. Zato naj tu najprej orišem zgolj sumaričen vtis o novogoriškem Shepardu.

Režiser Dušan Jovanović je to zanimivo, značilno ameriško, po nekaterih postopkih na o'neillovsko izročilo naslonjeno in spominjajočo psihomentalno vivisekcijo »zgodovine incesta« in njegovih ostrih posledic v neki podeželski družini, z zelo dobro uigranim novogoriškim igralskim zborom izrisal kot natančen »navopis« ljudi, ki so »zaradi usodnih napak v preteklosti postali vsak zase in drug za

drugega mrtvi« (Martina Brevec). Stane Leban in Bine Matoh, Radoš Bolčina in Alenka Vidrih, Ivo Barišič in Dragica Kokot in Rastko Krošl so Jovanovičevu natančnost udejanjali suvereno, srečno loveč ravnotežje »na robu« med nakazovano realistično in groteskno tipologijo, vsak seveda individualizirano glede na svoj lik.

(Pred dnevi sem slišal, da je Shepardova drama na gostovanju v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu razhudila nekatere tamkajšnje slovenske moraliste. Zakaj, čemu – to mi, nepoboljšljivemu libertinistu, najbrž nikoli ne bo jasno.)

In zdaj k tržaškemu Čehovu. Najbrž mi bojo gledališki prijatelji in znanci očitali, da se že prav zoprn in neženirano ponavljam, ko spet izrekam nekakšno svojo trdovratno »maksimo«: vsako ambiciozno repertoarno gledališče bi moralo, denimo, vsako tretjo sezono uprizoriti Čehova; tako kot Shakespeara (in še koga). Slovensko stalno gledališče v Trstu se sicer ne ravna natančno po tem načelu, a Čehov v njem ni zelo redek gost. Češnjev vrt je, kakor meni Andrej Inkret, zares najbolj veljavno dramsko besedilo Antona Pavloviča, a meni je skoraj ljubši Striček Vanja. Hkrati pa ne tajim, da bi se med avtorji, ki so kot predniki žive gledališke sodobnosti ali moderne dramske klasike nesporno najsugestivnejši, brez pridržkov odločil za Čehova kot prvega med prvimi; pri tem nesramežljivo priznam, da me njegove drame od Platonova ali Ivanova, mimo enodejank do Češnjevega vrta in vseh preostalih treh dram »neuradne« tetralogije (k njej sodijo še Utva, Vanja in Tri sestre) zmeraj znova dobesedno čustveno in umsko začarajo s svojo malodane neverjetno natančnostjo in minuciozno silovitostjo nežnih in hkrati ostrih senčenj človeških življenj, tako tenkočutnih, da so komaj primerljiva tudi z največjimi mojstri svetovne dramske portretistike.

Češnjev vrt je na prvi pogled predvsem slovo od navidez brezbrizne aristokratske starožitnosti in hkrati apoteoza »zgubljenih iluzij« ruskega podeželskega razumnštva s konca devetnajstega stoletja; čeprav so ta poslavljanja in zgubljenosti nekaj, kar je značilno za vsakršne človekove razcepljenosti celo naših dni. Režiser Boris Kobal je to znamenito dramo nosil v sebi kar nekaj let in je uprizoritev domiselno in umno zasnoval še z dodatno konotacijo: kot sesip utopije, tisti in tak, kakršnemu smo bili priče pred nedavnim. Toda kakor je bila zamisel poskus aktualizacije, ki ni nasilna ali zgolj vnanja in se je po režiserjevi volji, srečnem skladju igralskega zbora in ob navdihnjem prispevku drugih sodelavcev v predstavi vznemirljivo odvijala prva tri dejanja, se je v četrtem dobesedno (ne samo z vrstico, ki z njo Lopahin premreži vse prizorišče) zavozlala in nato sesula (kakor sem zapisal že v Razgledih).

Skušam premisliti, kako in zakaj se je to zgodilo. In si odgovarjam: Boris Kobal je gotovo režiser z razigrano gledališko fantazijo, a hkrati včasih miselno in refleksivno kar preveč »nagel«, potešen s povnanjeno domislivo, skoraj površen. Ali drugače povedano: premalo natančen, dosleden in vztrajen v tisti nepopustljivi členitvi miselnih (imanentnih in latentnih) in emotivnih spoznanj, ki zmorejo zares bistveno in konsistentno opomeniti intence in konsekvence teksta.

A kljub temu: tržaški Češnjev vrt je ambiciozna in s pozitivno ambicijo udejanjena predstava, bogato tematizirana v igralskih stvaritvah (ob domala vseh studioznih sta posebej »žareli« Ranjevška jubilantke Mire Sardočeve in zanimivo inovirana podoba Lopahina – Vladimira Jurca), a v sklepnem delu, žal, pregnana in »depoantirana« ali površno, neprepričljivo in zgolj navzven poudarjena z efekti, ki temeljno uprizoritveno zamisel malodane popačijo. Škoda.

Kakor mi kažejo napovedi gledaliških sporedov, bo zdaj spet minilo nekaj časa brez premier. Kajpada je vsega drugega burnega potekanja časa, dogodkov in doživetij (zlasti povolilnih peripetij) več ko preveč, a pričujoči dnevnik, ki je »zave-

zan« samo teatru in predstavam v njem, se bo kdaj v prihodnje nemara lahko odprl tudi drugim stvarim (in ljudem): za zdaj naj pač upošteva omejitve, ki so jih spodbudili drugi in ki je vanje njegov avtor sam in zavestno privolil.

21. DECEMBER

Adventni mesec je po nekaterih znamenjih najbrž zares najbolj prazničen, slovesen in milosrčen, a zato ni nič manj vrvljiv, skoraj histeričen. Vse vrvi, vse nekam hiti in beži, povsod je gneča, človek skoraj ne sme na cesto, ne da bi ga na vsakem koraku vlekli za rokav in vabili na prednovoletni požirek. Gledališčniki se na to vrvenje seveda ne morejo posebej ozirati, njihov ritem je bolj ali manj stanovit, december pa kljub vsemu zelo prikladen za premiere, ki sklepajo vsaj prvo tretjino ali ponekod že skoraj polovico sezone.

Spričo vsesplošnega direndaja je moj gledališki dnevnik sicer spet nekaj dni molčal, a zato ni niti malo pozabil na zanimive dogodke, ki so se vrstili minule dni. Tako je Prešernovo gledališče v Kranju 11. decembra predstavilo Ibsenovo *Noro*, teden dni pozneje (18. 12.) ljubljanska Drama Molièra in naslednji večer še Woodyja Allena, Gledališče Glej pa 20. dec. Wildovo *Salomo*. Torej pisan in že na prvi pogled zanimiv gledališki spored. Petanovega *Don Juana* in *Leporelle* na malem odru MGL še nisem videl, enako ne *Balkanskega Santa Clausa* skupine *Grapefruit*. Če ju še kmalu ne bom, se bom moral, v skladu z veljavnimi napotki BS, opreti na pisne reference ali mnenja drugih članov izbirne komisije, (ki pa, žal, še zmeraj ni kompletna).

Ne morem natančno pojasniti, zakaj sem šele danes (21. dec.) sédel k pisanju o predstavi Ibsenove *Nore* (po izvirnem naslovu tudi *Hiša za lutke* ali, kakor bi se smiselno zdelo meni bolj primerno: *Lutkin dom*) v Prešernovem gledališču, ko pa je od premiere minilo že deset dni. Resda sem »vmes« pisal še druge (negledališke) tekste, a bržkone je moralo za *Noro* preteči nekaj več časa, saj sem jo spet prebiral, bral pa tudi referenčne zapiske o njej (Koblar, M. Zupancič, Lukaacs, Raymond Williams, Hristić itn.). Seveda ne zato, ker bi za dnevniško rabo hotel »zadevo« karseda natančno reflektirati, marveč zato, ker je to pač postopek, ki kar pogostoma spremlja večino mojih priprav za presojo predstav. In med te priprave štejem pri Ibsenu tudi spomine na sijajna predavanja prof. Ocvirka, ki nas je v svet norveškega dramatika upeljeval kar celo leto, natančno razčlenjeval posamezne Ibsenove drame in zlasti nazorno opisoval nekatere najbolj znamenite prve uprizoritve (*Freie Bühne* v Berlinu, *Antoinov Théâtre Libre* v Parizu ipd.). Med temi opisi so bili še posebej zanimivi tisti, ki so zadevali avtorjeve napotke in po njih udejanjene uprizoritveve uresničitve dramskega oziroma dramaturškega prostora npr. v *Stebrih družbe* ali *Strahovih kot »miljejih«*, ki da so zlasti za ozračje ali atmosfero ibsenke družinske drame tako rekoč obvezni. To, da je zadnja stena teh prostorov, strogo »ritualiziranih« meščanskih sob, morala imeti neizogibno veliko stekleno predsobno okno v zadnji steni (skozi to okno pa naj bi se, vsaj po avtorjevih željah, videla mestna cesta in na njej vsakdanji vrvež), sicer ni bilo v dobesednem soglasju z meščansko zaprtostjo, zato pa je očitno iniciralo misel o mestni aglomeraciji kot zatohli malo-meščanski provinci in vsakršnih njenih ozkosrčnih družabnih konvencijah.

To drobnost omenjam zato, ker sta se tudi režiser kranjske uprizoritve *Lutkinega doma* Dušan Mlakar in scenografinja Janja Korun odločila za nekoliko modificiran opisani dramski prostor: preprosta meščanska sprejemnica z vrati na levi, ki vodijo v Helmerjevo sobo, na desni v druge stanovanjske prostore in v sredini (z

dvokrilnimi vrati) v zastekleno predsobo oziroma na verando, ki pa je vidna samo takrat, kadar vstopajoči odpro vrata sprejemnice. Ibsenovi napotki za prostor »Nore« so sicer nekoliko drugačni (na zadnji steni je dvoje vrat, mednju je postavljen pianino, torej ne izhod na verando), vendar je tloris zvesto ibsenški, soba sama pa sicer meščanska, družinska, vendar zelo asketska, malodane brez okrasja, slik, drugih bogatejših detajlov ali rekvizitov; tudi »obvezna« peč je valjasto železna, ne domačnostno lončena. Skratka, uprizoritev gleda na prostor relativno svobodno, a vendar tako, da ne ignorira avtorjevih inicialnih napotil. Je to znamenje literarne zvestobe ali počastitve Ibsenovih terjatev? Mar bi taka zvestoba ne bila zgolj poskus rekonstrukcije prostora-sveta, ki ga ni več? Ali ga res ni več? Mar vsakršne »večne« družinske kontroverze, v Lutkinem domu priglane malodane do tragične groteske (?), res »funkcionirajo« še danes? Gotovo, vendar zanesljivo bistveno transformirane, obremenjene z današnjimi odtujenostmi in samotami in ne več z ozkosrčnimi konvencijami, ki so nekoč zlasti ženski in ženi onemogočale, da bi poleg dolžnosti do drugih, do moža, družine in otrok, smela spoznati in uresničevati tudi »dolžnosti do sebe« in da bi bila to, kar v sklepnem prizoru drame pravi Nora: »Vsaj poskušati biti človek«, »vse skupaj premisliti in si priti na čisto«. Resda vse to (še danes) zveni malodane programatično, skoraj deklarativno, če ne celo lažno; kakor je danes, gledan z zgodovinske razdalje, za tedanji videz brezdušni, suho juridični in nekdanjim strogim družabnim konvencijam podrejeni ter v »večni« pridobitniško-hierarhični krožni tok ujeti advokat Torvald Helmer po svoje vendarle tudi žrtev Norinega emancipatoričnega »nasilja«. In zdi se, da je kranjska predstava prav iz teh spoznanj črpala po eni strani ideje za historično »rekonstrukcijo« pomenske vsebine te znamenite Ibsenove drame, kakor tudi konotacije za aktualno alieniranost današnjih družinskih kontroverz in konvencij. Mlakar je na tej diahroniji vztrajal zelo razvidno in kot tenkočuten odrski oblikovalec, ki je med sodobnimi slovenskimi režiserji najbolj zavezan estetični odrski artikulaciji, tudi skozinskoz dosledno. Pri tem ga je lepo podprla kostumografinja Bianka Adžić Ursulov z oblačili, ki so sicer ostajala znotraj temeljnega, bolj asketičnega likovnega diskurza predstave, vendar hkrati stilno navdihnjena v zgodovinski ikonografiji.

Igralsko je predstava zelo izenačena, po sugestivnosti in strogosti izpeljave je najbolj konsistentna podoba advokata Helmerja (Bine Matoh), psihološko najbolj pretanjena, tudi z današnjo žensko občutenostjo prežarjena, med začetno naivnost in zlagoma prebujajočo se samozavest razpeta pa naslovna vloga Nore (Judita Zidar); ob dovolj komornih in kultiviranih likih Lindejeve (Bernarda Oman), doktorja Ranka (Pavle Rakovec) in notarja Krogstada (Tine Oman). Pestunja Helena je bila Tanja Dimitrijevska.

Pa še to: najsi je naključje ali ne, res je, da letos mineva od slovenskega krsta te Ibsenove drame natanko sto let (napisana je bila trinajst let prej). Prva in po mnenju sočasnih spremljevalcev teatra sodeč markantna Nora je bila Zofija Boršnik-Zvonarjeva.

Drugi Molière (po celjskem Namišljenem bolniku) v tekoči sezoni (ljubljska Drama 18. dec.) je Molière »posebne sorte«. Prepisujem iz gledališkega lista: Jean Baptiste Molière-Vinko Möderndorfer Svatba po sili. Ulična burka. Pripredba komedij Zdravnik po sili, Izsiljena ženitev, Leteči zdravnik, Ljubezen-zdravnik, Sganarel ali namišljeni rogonosec, Gospod plemeniti Prasetnik, Smešni preciozi, Zlahtni meščan.

Potemtakem nekakšen kolaž.

Premišlujem in skušam dognati, čemu? Je mar vsako izmed naštetih del

preskromno, ali nemara celo prešibko, nezadostno? Dvomim. Čemu potlej? Zaradi po sili izvirnosti? Drugačnosti? Zaradi morebitnih ali vsaj po prirejevalčevi in režiserjevi (za)misli domnevno razigranejših teatraličnih možnosti, ki da so skrite v kolažu? Tudi dvomim. Zakaj potlej? Ne znam si odgovoriti. Vem pa, vsaj po lastni presoji zanesljivo vem, da se ne poskus »lepljenja« ne parada stila nista posrečila. Drugače povedano: resda je bilo tako rekoč vse Moliérovo, a hkrati je nekako razpadla, se predrugačila, če ne kar ekstenzivirala in razpršila mojstrova natančna dramaturgija in dinamika, z njima pa tudi komika. Pravzaprav naj brez nadrobne analize rečem: na videz je vse bilo tako, kakor da je avtorjevo, a se je hkrati vse nekako skoraj iracionalno drobilo, segalo sebi v besedo, se lovilo za lasten rep: režiserjeva inventivna, a nereflektirana uprizoritvena in pomenska misel in zamisel (kljub nadrobnim in domiselnim utemeljitvam v gledališkem listu), zelo slikovita scenografija Biljane Unkovske, domišljjsko razgibani kostumi Marije Vidau, koreografija Ksenije Hribar, gib in akrobacija Aleša Vesta in vse drugo; čez vse pa mestoma to očarljive briljance prignana igra Danila Benedičiča in še posebej Romana Končarja, pa tudi Maje Končar in Matije Rozmana, Mete Vranič in Silve Čušin, Zvoneta Hribarja in Jerice Mrzel, Bojana Emeršiča in Toneta Homarja, Marka Okorna in Andreja Nahtigala in Boža Šprajca. Toda vse očitno ni veliko pomagalo: to, kar se nam je, vedoželjnim gledalcem, kradlo na usta, ni bil ne »biserno beli smeh« (hvala, dragi Župančič), kaj šele sproščeno hihitanje, če o krohotu, ki naj bi »ulično burko« po definiciji spremljal, sploh ne govorim.

Zapletena, čudno zapletena reč... Smem domnevati, da bojo reprize z manj zahtevno publiko, kot je (zoprno) premierska (in kot sem sam), odgovorile na prej omenjena vprašanja drugače in demantirale mojo (zoprno) skepsos?

24. DECEMBER

»Tik pred zdajci« so božični prazniki, bliža se konec leta, bliža se tudi konec pričujočega nadaljevanja mojega gledališkega dnevnika. Resda vse teče s tisto naglico, ki sem jo v tem adventnem mesecu, času spokojnosti, krstil za malodane histerično, vsekakor pa čezmerno živčno, resda bomo pri vnuku Levu drevi prižgali kresničke na smrečici, brskali po darilih in se, upam, imeli prijetno, a še prej moram tole pisanje skleniti.

Najprej z dvema pomealnijima sporočiloma, ki sem ju prebral v Delu: včeraj je strokovna skupina za gledališko dejavnost pri ministrstvu za kulturo (Lado Kralj, S. Kardum, V. Ravnjak, Rapa Šuklje in do polovice njenega dela tudi G. Schmidt) objavila svoje teze o preobrazbi poklicnih gledališč na Slovenskem. Brez nadrobnega komentiranja je jasno: gre za uvajanje evropskihkušenj in norm; gre za standarde, ki odpravljajo ne samo nekdanji samoupravni model v gledaliških organizacijah, marveč ponujajo tudi dobre možnosti preseganja zaprtosti teatrov, modifikacij glede na repertoarna ali drugače programska zasnovana gledališča; gre za suverene pristojnosti ravnatelja teatra, za mandatne ali projektne oziroma pogodbene nastavitve igralcev itn. itn. – skratka, za reorganizacijo, o kateri smo vsi, ki se s teatrom ukvarjamo, že desetletja ne samo premišljevali, marveč o nji, če je dovoljeno »odpreti« zgodovinski spomin, tudi pisali, in ki obeta v sklerotično ožilje tako imenovane organiziranosti naših profesionalnih gledališč vbrizgniti – ob kakem morebitnem in ne presenetljivem nasprotovanju, seveda – kar precej sveže krvi.

Drugo sporočilo je bilo objavljeno 24. dec., se pravi danes, ko pišem te vrstice. In sicer v rubriki, ki ima naslov »v enem stavku« in potemtakem ne v »uradnem«

poročilo o delu že omenjene strokovne skupine. Zaradi natančnosti si ga moram prepisati v celoti.

»Na številne ostre kritike na izvedbo letošnjega 27. Borštnikovega srečanja v Mariboru se doslej niso odzvali ne svet BS, ne njegov predsednik Matija Malešič in ne direktorica Olga Jančar, odzvala pa se je strokovna delovna skupina za gledališče pri ministrstvu za kulturo, ki je že oblikovala predlog za ustanovitev novega srečanja vseh slovenskih poklicnih dramskih gledališč v enem od slovenskih kulturnih središč« (najverjetneje v Novi Gorici).«

Tako torej poročilo. Doslej nanj seveda še ni bilo mogoče brati nobene reakcije. Skrb strokovne komisije za usodo najbolj znanega in uveljavljenega slovenskega gledališkega festivala je seveda razumljiva. A sklep ali predlog o spremembi tradicionalne lokacije je nemara vendarle preuranjen. Da ne bo pomote: sam sodim, da je letošnje BS zares zagrešilo nemalo hudih napak. O njih sem kot član izbirne komisije za repertoar BS že v začetku novembra, torej kmalu po koncu 27. srečanja, pisal ravnateljici Jančarjevi obsežno pismo (hrani ga tudi moj računalnik), ki ne govori samo o »grehih«, marveč eksplicitno predlaga sklic vseh prizadetih, se pravi vodstva BS, gledališč, ministrstva, gledaliških poznavalcev, ki naj vse dileme (med temi tudi preveč na hitro opravljeno spremembo novega programskega koncepta BS) razčlenijo in po temeljiti kritični analizi odpravijo zablode in zmote, ter organizacijo in izvedbo festivala reafirmirajo glede na njegova izvorna načela. Direktorica BS me je nekaj dni po prejemu pisma poklicala po telefonu in mi povedala, da se ji moje pripombe načeloma zdijo smiselne in da bo vodstvo BS pogovor, ki sem ga predlagal, sklicalo, če bo mogoče, že januarja 1993, torej po novem letu, ko bo minila decembrska praznična mrzličnost. Upam, da bo tako.

Sicer pa na kratko še o dveh decembrskih premierah.

V Mali drami SNG v Ljubljani so uprizorili zgodnje delo Woodyja Allena, slovitega ameriškega filmskega igralca in režiserja, Zaigraj še enkrat, Sam, komedijo o mladem, plahem fantu, filmskem kritiku Allanu Felixu, ki ga zapusti žena, to pa sproži mladeničeve silovite reakcije, opotekajoče se med sanjarjenji in resničnostjo, med filmskimi idoli à la Bogart in trdimi tlemi, ali kakor pravi dramaturginja Darja Dominkuš, med »evforijo in depresijo« človeka, »ki obžaluje samo to, da ni kdo drug«. Skratka, iskanje identitete na način duhovite odsrke kratkočasnosti, ki je razveljavila premiersko publiko in bo vsaj enako, če ne še bolj razgrevala reprize. Po zaslugi režiserja Borisa Cavazze (je to njegov dramski režiserski debut?) in njegovih sodelavcev, predvsem seveda igralcev: sijajnega Aleša Valiča v vlogi markantnega Humphreya Bogarta, izzivalne in sproščene Petre Zgonc v vlogah petih Allanovih žensk, bogato niansirane, v marsičem izrazno nove Marjane Brecej v vlogi Linde in šarmantnega Vojka Zidarja, njenega soproga Dicka; ter seveda prisrčnega, v vseh izraznih modulacijah duhovito razigranega Gregorja Bakoviča v vlogi Allana Felixa.

S posebnim nemirom sem 20. decembra odpravil na premiero Wildove Salome v Gledališču Glej. Z nemirom zato, ker tega sicer po svoje najbolj cenjenega in zaradi Straussove operne različice danes najbolj slovitega dela znamenitega angleškega »dekadenta« še nisem videl v prvotni dramski podobi (videl pa sem pred leti izjemno razkošno, prav paradno kostumsko in igralsko, zlasti konverzacijsko vzorno razigrano predstavo Pahljače Lady Windermere v nekem westendskem londonskem komercialnem teatru, ter nekajkrat pri nas nemara najbolj popularno avtorjevo komedijo Banbury, ki jo poznamo še pod naslovom Važno je biti resen).

Poznavalci Wilda so Salomo pogostoma označevali s pojmi dekorativnosti, lepih podob in muzike, ritma besed, melanholičnih refleksij, erotičnih koprnjenj, strahov in muk, ki jim je izroččen Herod, ko je pripravljen žrtvovati vse svoje

bogastvo za Salomin ples, ki ona zanj kot nagrado nepopustljivo terja glavo Johana (v svetopisemski zgodbi Janeza Krstnika). Dandanes sta nekdanja »pohujšljivost« (ne samo zaradi tedaj presvobodnega, če ne kar blasfemičnega preoblikovanja »nedotakljivega« biblijskega motiva) in »dekadentnost« drame seveda popolnoma izpuhteli, še zmeram pa nad to zgodbo visi nekakšna iracionalna, v možnosti posebne teatralike ovita skrivnostnost kot tisti izziv, ki je najbrž spodbudil tudi režiserja Uroša Trefalta in gledališče Glej, da sta se lotila uprizoritve. Seveda drugačne, kot bi si jo omislili gledališki tradicionalisti.

Estetični (maeterlinckovsko-wildovski) diskurz drame je zdaj prikrit, celo zaprt in razkriva svoje dekorativne »tableauje« zlagoma, košček za koščkom, tako kot se odpirajo deli belega zidu Herodovega dvora (scenografija Alen Ožbolt); Saloma je zdaj spremenjena v kulturno figuro nekakšne pop zvezde Madonne, namesto tancic so zdaj gledališke zavese, ki druga za drugo, ko se odpirajo, »razgaljajo« izzivalno in hkrati mrzlo lepo telo »usodne ženske« naših dni. Vse to je podprto z ritualiziranimi gibi (Ivan Peternej), stiliziranimi kostumi (Gordana Gašperin), živo izvajano glasbo (Dimitrij Bauerman) in dramaturško analizo Metke Zobec. Nataša Konc je skrivnostno racionalna, ledeno estetizirana in v tej drži sugestivna Saloma, njen neuslišani ljubimec, mladi Sirijec, je zlasti gibno kultivirani Gorazd Lokar, monumentalna kot kariatida je Herodiada Ive Zupancič, oblastniško samozavesten, od Salomine lepote prevzet in hkrati preslepljen zaradi njene nepopustljivosti pri terjatvi okrutne nagrade za izzivalni ples pa Borut Veselko.

Najbrž bi se po vsem povedanem moral vprašati, ali je poleg čistega estetizma še kaj, kar je (postmoderno) raziskovalno skupino v Gleju spodbudilo, da se je lotila Salome. Vsaj zase zadovoljivega odgovora ne najdem, pravzaprav ga tudi posebej ne iščem. Če nič drugega, je predstava vredna pozornosti tudi kot informacija, čeprav imajo uprizoritelji zagotovo še kak tehtnejši odgovor.

Tako, gledališki dnevnik se tu spet ustavi. A preden to zares stori, naj si privoščič nekaj nednevniškega. Radijski časnikar Metod Pevec me je pred dnevi povabil, naj karseda strnjeno opišem poglobljena svoja spoznanja o iztekaajočem se gledališkem letu 1992 na Slovenskem. To sem storil in zdaj kratko besedilo »vstavljam« v dnevnik zato, ker nekaterih bolj globalnih kot nadrobni, bolj celostnih kot parcialnih spoznanj v njem ni, a utegnejo biti s svojo sintetično zgoščenostjo nemara zanimiva zlasti za bralca, ki gledališkega življenja ne spremlja redno, kaj šele sistematično.

Povzeti najbolj opazne dosežke leta 1992 v snovanju slovenskih gledališč, pomeni, kakor veleva izkušnja, izbrati najizrazitejše predstave in pojave, premisliti bodisi negativne ali pozitivne razloge in posledke, ki so tako za predstave kakor tudi pojave najbolj zaslužni ali značilni. Po tej metodi je seveda mogoče opraviti tudi pregled za minulo leto, vendar se vsaj meni to leto, ki seveda zajema še jesenske predstave prejšnje in tudi pravkar potekajoče nove sezone, kaže bolj zanimivo glede na nekatere pojave kot glede na posamezne predstave. Seveda utegne kdo upravičeno pripomniti, da so predstave integralni del pojavov ali tudi obrnjeno, toda pri tem se zdi važno, naj tako rečem, zaporedje ali pomembnost in pomenska vrednost obojega: predstav in pojavov.

In če zdaj postanemo najprej vendarle pozorni na predstave, je treba najizrazitejše seveda imenovati. Take so po moji presoji bile: Ibsenov Peer Gynt, Lenzov Domači učitelj in Strnišev Samorog v ljubljanski Drami, taka je bila predstava Pirandellove drame Kaj je resnica v Mestnem gledališču ljubljanskem, taki sta bili Shepardov Pokopani otrok in zlasti Marinkovičeva Glorija v novogoriškem Primorskem dramskem gledališču, tak je bil avtorski projekt Damirja Zlatarja-Freja Priha-

jajo v Koreodrami, taka je Ibsenova Nora v Prešernovem gledališču, take so bile predstave Betontanca, taka, v svojem spektakelskem žanru slikovita je bila tudi Carmen in še pred njo Molièrov Don Juan v mariborski Drami. In seveda: kljub nekaterim distancam je bil izrazit dogodek Kralj Lear na velikem odru v Gallusovi dvorani Cankarjevega doma.

Ko sem dejal, da so to predstave, ki izstopajo po izrazitosti gledališke artikulacije, bi v pregledu, kakršen je tale, najbrž moral vsaj načeloma presoditi tudi njihovo, naj tako rečem, artistično vrednost. In ta je, seveda spet po moji presoji, bila taka, da ji gredo atributi solidnosti, korektnosti, profesionalne zanesljivosti in zelo ambiciozne izpovedovalne naravnosti. Ne pa tudi, če si spet pomagamo s publicistično sintagmo, vrhunske umetniške silovitosti in nepozabnosti. Kakorkoli se to ne zdi najveljavnejša pohvala, sam o njeni nesporni afirmativnosti ne dvomim. Še posebej ne dvomim zato – in tu zdaj prestopamo v območje pojavov – ker so se te dovolj izrazite predstave dogajale, naj spet uporabim priljubljeni publicizem, v nekem prav posebnem ozračju. Mislim namreč na kompleksne gledališke razmere, za katere je bilo značilno tole: z izjemo Trsta, Kranja in Maribora so se tako rekoč v vseh gledaliških hišah vrstili upravni »potresi« in zlasti menjave umetniških vodstev. Toda vse to očitno ni moglo, kakor kdaj prej, usodno vplivati na oblikovanje zanimivih in korektnih predstav. Seveda imajo za to zasluge predvsem igralski ansambli, od režiserjev pa, če od številnih drugih sooblikovalcev omenimo samo nje, zlasti Dušan Jovanović, Janez Pipan, Dušan Mlakar, Meta Hočevar, Damir Zlatar-Frey in Matjaž Pograjc. In prav to razmeroma mirno potekanje predstav znotraj siceršnjega upravno-umetniško-vodstvenega nemira se mi zdi dovolj opazna značilnost minulega gledališkega leta na Slovenskem.

In še dve značilnosti: med nosilci izrazitih predstav letos ni bilo še do pred nedavnim najvitalnejšega našega teatra – Slovenskega mladinskega gledališča. Druga značilnost na prvi pogled ne sodi v pričujoči kontekst, a je za naš pregled in sploh za recentno slovensko gledališko situacijo zagotovo posebno važna: Borštnikovo srečanje kot naš doslej najveljavnejši festival se je, kakor pravimo, prestrukturiralo iz pregleda vsega v izbor najizrazitejšega. Ta sprememba je povzročila nemalo ugovorov in problemov in je bila vsekakor premalo strokovno pripravljena, čeravno načeloma smotrna. In naposled še tole: potek zadnjega Borštnikovega srečanja je po zaslugi ali krivdi nekaterih lokalpatriotskih teženj v marketingu in tudi pri nagradah zbudil zelo kritične odmeve, zato terjaja trenutna »celostna podoba« te prireditve dodatna pojasnjevanja in, naj tako rečem, oblikovanje konsistentnejših strukturnih kriterijev.

Mislim, da sta ob vsem povedanem predvsem vrsta zelo solidnih predstav, ki bi jim po skrbnejšem premisleku nemara lahko dodali še katero, in določena zagatnost, če že ne problematičnost upravnih oziroma umetniško-vodstvenih pojavov poglobitvi značilnosti gledaliških dogajanj na Slovenskem v minulem letu. Značilnosti, ki pričata o sorazmerno zanesljivi profesionalni in artistični trdnosti umetniških korpusov – kljub vodstveni nestabilnosti. Vendar ta nestabilnost, na srečo in očitno, ni bila tako usodna, da bi mogla kakorkoli resneje blokirati ambicije naših gledališč in iz njih porojene korektno umetniške dosežke v pravkar iztekajočem se letu.

To spoznanje je za pričujočo presajo navsezadnje nemara najbolj pomenljivo in tudi pomembno.

Se bo nadaljevalo



Vasja Predan

PLES ŽIVIH SENC MINLJIVIH PREDSTAV Gledališki dnevnik 1992–93 (III)

5. JANUAR 1993

Odkar sva se nazadnje družila z dnevnikom, je minilo deset dni. Bolj prav rečeno, deset burnih, tudi meni, tako kot mnogim ljudem, po svoje zelo ljubih dni. Ne bi rekel, da je za tako ljubo razpoloženje zaslužna samo prednovoletna ali adventna milosrčnost, ki prepoji ozračje zgodnjih zimskih dni; še posebej, kadar naravo pobeli sneg (moj vnuk je že dopolnil šest let, a se je rajanja snežink lahko veselil samo enkrat doslej, in še to le za kratek čas), kakor tudi ni edini motiv za kratkočasno razigranost samo bližajoči se silvestrski večer ali konec starega in prihod novega leta, čeprav ne prvega ne drugega ne kaže zanemarjati. Burnost zadnjih decembrskih dni me zmeraj znova očara zaradi nekega posebnega, slovesnega, nemara kar ritualnega ozračja in kar neobičajne človeške odprtosti. Hodiš po mestu, stiskaš roke znancem in prijateljem, voščiš jim vse dobro, vsepovsod te vabijo na požirek (enako počneš tudi sam), vsi se vedejo tako, kakor da smejo vsaj za trenutek pozabiti na vsakršne vsakdanje tegobe, politične in druge zdrahe in robotosti, celo na grozovitosti, ki še zmeraj tako apokaliptično divjajo komaj nekaj deset kilometrov od nas – v izmučeni, premraženi, sestradani, v gosti, črni krvi okopani Bosni.

In v teh vihravih dneh je bil moj dnevnik na dopustu, čeprav to ne pomeni, da nisem v drugem nadaljevanju, ki sem ga uredniku Zlobcu oddal včeraj, v ponedeljek, četrtega dne novega leta, še kaj posegal v tekst, ga dopolnjeval ali krajšal, iskal primernejše formulacije in se sploh posvečal tistemu, čemur se pravi slogovno, če ne kar lepotno urejanje besedila. Seveda pa se mi je zdelo prav in predvsem bolj ljubeznivo, da sem se mogel nekoliko bolj posvetiti tudi svojim bližnjim, še posebej vedoželjnemu vnuku Levu.

Ko pa sem naposled spet sedel k pisanju, se pravi, danes, v torek, 5. januarja, sem to storil s prav posebnim motivom. Med dnevnikovim »dopustom« namreč ni bilo nobene premiere, ki bi me silila k čimprejšnji refleksiji, toda po večerih sem, tako kot zmeraj, prebiral različne lektire, ali, kot se reče, brskal po knjigah brez posebnega namena. Tokrat sem v kratki zgodovini sodobnega francoskega teatra (Alfred Simon: *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Librairie Larousse, Paris 1970), ki sem jo pregledoval bolj po naključju, prav tako po naključju, a domala vznemirjen postal pozoren ob podatku, da so na današnji večer, petega januarja leta 1953, torej pred natanko štiridesetimi leti v pariškem gledališču Babylone v režiji tudi pri nas znanega Rogera Blina (Valle-Inclán: *Božje besede*, ljubljana-

ska Drama 1973) krstili dramo *En attendant Godot* irsko-francoskega pisatelja Samuela Becketta.

Za moj nemir je bilo več razlogov: *Godot* je nemara najpomembnejše, zagotovo pa eno najpomembnejših dramskih besedil, napisanih v dvajsetem stoletju; Beckett in še posebej *Godot* je v vseh pogledih – dramaturškem, izpovedovalnem, filozofskem, pomenskem itn. – najsiloviteje označil epoho gledališkega modernizma, ko je hkrati, če smem vsaj za tole dnevniško rabo zapisati, dokončno in do kraja izpraznil že dodobra zlizano in hkrati tesno posodo klasičnega dramskega tradicionalizma ter iz nje izvirajočo in nenehoma obnavljajočo se okostenelost meščanskega narcizizma, še posebej pa sodobnega pojmovanja tragedije. To »izpraznjeno posodo« je napolnil s pretresljivo vednostjo in zavestjo o sodobnem človeku (in potemtakem tudi o nas), ki je obsojen na čakanje in čakanje in čakanje – kaj? koga? zakaj? kje? kako dolgo? na veke? – in ki pred našimi očmi tako rekoč (tudi) duhovno in fizično usiha, umira ali, kakor v poznejših Beckettovih delih, razpada in ki si ga moramo, kot bi rekel Camus, zamišljati tragičnega.

(Vrveč, ki na prvi pogled ne sodi v pričujoči kontekst: ko je pri nas Oder 57 leta 1958 uprizoril prvi Ionescovi enodejanki *Učno uro* in *Plešasto pevko*, sem o antidrami ali drami absurda, pojmi, ki so poznavalci vanje uvrstili kot »prvega med enakimi« tudi dve leti pozneje napisanega *Godota*, imel komaj kaj pojma: spričo te skromne vednosti ali kar nevednosti sem do neznanega fenomena sprva čutil celo nekakšen »samoobrambni« odpor, ki sem ga izrekel tudi v oceni po uprizoritvi Ionescovih enodejank in si nato za dolga leta prislužil kar nekajkrat ponovljene hude in strme očitke režiserja Žarka Petana.)

Pri Beckettovem *Godotu*, ki smo ga na Slovenskem krstili (SSG Trst, režija Branko Gombač 1966) z nerazumljivo in neverjetno dolgo, skoraj petnajst let trajajočo zamudo, so moji nekdanji pomisleki v zvezi z Ionescom in sploh »dramo absurda« bili razpršeni že vrsto let prej in tekst drame, ki sem ga najprej spoznal iz knjige in šele nato z odra, me je, če smem povedati po starem, zares presunil in me, kakor bi dejal Aristotel, napolnil s »strahom in sočutjem« do Vladimira in Estragona, Pozza in Luckyja ter njihovega obupno brezupnega čakanja.

Ko se torej po štiridesetih letih znova spominjam znamenitega Beckettovega dramskega besedila, tega ne počnem samo zato, ker bi s tem rad počastil spomin na avtorja, ki je dobesedno revolucionarno pretrgal tok že očitno okostenelega, a sicer z vrsto briljantnih dramskih del trideset let prej porojenega tako imenovanega modernega literarnega ali verbalnega teatra (npr. Cocteauja ali zlasti Giraudoux), filozofsko silovito in izrazito sklenjenega s Camusom in Sartrom. Zlasti slednja sta pisala drame, v katerih človek zgodovino in prek nje svojo usodo in svobodo lahko vsaj v obliki intelektualne refleksije in mišljenjskih tez nadzira, oblikuje in celo spreminja, medtem ko je metafizika Beckettovih dram pravzaprav ahistorična. Človek v njej pa brez moči, da bi karkoli uravnaval, kaj šele spreminjal. Beckettovo posebno mojstrstvo je v tem, da nas kot umetnik in mislec v optiki tragične človekove nemoči nenehoma opominja in nagovarja, naj skušamo do konca in brez ostanka premisliti in doumeti poslednja in neizogibna vprašanja o stvareh življenja in človekovega bivanja, o katerem je Albert Camus kljub popolni skepsi še zmeraj vsaj »intencionalno« upal, da je njegove muke in tesnobe mogoče transcendirati s sizifovskim uporništvom.

Spoznavne nasledke o Beckettovem *Godotu* bi lahko nadaljevali še v nedogled in jih, denimo, zanosno »kronali« z znamenito Anouilhovo klasifikacijo, ki strnjeno povzdigne vrednost tega besedila v kulminantno točko ter ob tej »eminentno metafi-

zični farsii« in njenih tragigrotesknh »junakih« vzklikne: »Pascal joue par des clowns«.

Toda bolj kot zaradi vseh teh čustvenih, literarno teoretičnih, zgodovinskih in epohalno pomenskih nasledkov mi danes *Godot* prihaja v misel po poti neke druge, žal z ledeno grozo prepojene asociacije; kakor so nekoč na smrt obsojeni jetniki v ameriškem zaporu S. Quentin med čakanjem na justifikacijo dobesedno obsesivno sprejeli in celo v nekaj različicah uprizarjali ali vsaj spregovarjali besede in stavke iz *Godota*, tako so z njegovo smrtno avro groze obsijani in na brezupno upanje obsojeni ljudje, ki dandanes v razdejanem Sarajevu in Bosni trpijo in trpijo ali, kakor Vladimir in Estragon, čakajo in čakajo...

Kako rad bi z drugačno jubilejno spoštljivostjo pomislil na štiridesetletnico epohalne Beckettove drame in kako samodejno in samoumevno se mi je njena skrita in globlja vsebina prepletla s temno grozo naših bližnjikov v nekoč tako lepi, veseli in vsem nam tako ljubi deželi Bosni, deželi ponosni...

Toda vrniti se moram v okvir dnevnika, se pravi, najprej in predvsem k novim premieram v slovenskih teatrah. A prej samo še tole: iz Čankarjevega doma so mi pred dnevi poslali besedilo Taborijeve *Natanove smrti*, o kateri sem obljubil napisati nekaj misli. Prebral sem jo, a ne v vseh zelo sofisticirano pisanih semantičnih nadrobnostih razumel, saj njen avtor, specifično vešč enako angleščine kakor nemščine, piše vse prej kot lahek jezik. Upam, da bom z nekaj spoznanji in mislimi, ki sem jih o tem zagotovo tehtnem delu napisal, gledalcem predstave Taborijevo dramo vsaj nekoliko približal, hkrati pa tudi zadostil Rotovnikovim željam, o katerih sem v pričujočem dnevniku že poročal.

10. JANUAR

V Primorskem dramskem gledališču so se odločili uprizoriti vsaj pri nas (in najbrž tudi še kje drugje) tako rekoč neznano dramo Rogera Vitracov *Volkodlak* (Le Loup-Garou, 1934). O njegovem slavnem *Victorju* skorajda ne kaže zgubljeni besede, saj je bil tudi na Slovenskem malodane kulturna gledališka igra in je od leta 1971 do danes doživel že štiri uprizoritve. Prvega *Victorja* je, tako kot *Volkodlaka*, režiral Dušan Jovanović. Ko sem se pripravljal na predsinočno uprizoritev v Novi Gorici, sem skušal v svoji knjižnici najti kaj o *Volkodlaku*, toda razen skope omembe drame v dveh referenčnih knjigah nisem našel nič. Spominjam pa se, da mi je dramo nekoč samo omenil pokojni Javoršek, ko sva se pomenkovala o nadrealistični dramatikii, še posebej seveda francoski, kjer je bilo to gibanje najmočnejše. Ob moji ne prav izvirni, marveč bolj sposojeni ugotovitvi, da nadrealizem pravzaprav ni rodil nobene posebno znamenite drame (razen nemara *Victorja*), se je Franček, kakor smo s partizanskim imenom tudi klicali Brejca oziroma Javorška, skoraj raztogotil, češ da je to nepoznavalska in aprioristična sodba in obsodba, ob tem pa imenoval še nekaj dram, ki da so za nadrealizem relevantne (med temi tudi svoje *Veselje do življenja*). Kakorkoli že, moja vednost o tej stvari je najbrž preveč površna, čeprav še zmeraj ne poznam nadrealističnih dramskih del, ki bi po njih, spet razen *Victorja*, naša in tuja gledališča posebno vneto segala.

Volkodlaka, ki ga je (ušesom zelo prijetno) prevedel Aleš Berger, predstavo nisem bral (to sicer ni moja navada, toda nekako se mi ni dalo nadlegovati gledališča, naj mi dramo pošlje). Torej sem se moral prepustiti samo pazljivemu poslušanju in gledanju uprizoritve. Seveda to ni najbolj zanesljiv postopek pred refleksijo, a včasih drugače pač ni mogoče. Kakorkoli že, ta Vitracov tekst

– v poglavitnem nič več kot ena izmed različic mitske zgodbe o Don Juanu – najprej ne kaže kakih posebnih nadrealističnih lastnosti, hkrati pa mi razen nesporne spretosti in nekakšne šokantnosti, ki jo prinaša s sabo v volkodlaka preoblečeni »ženskoljubeč«, ni razkril nobene presenetljive izvirnosti pri variranju znanega motiva. Ponudil pa je uprizoriteljem kar lepe možnosti za efektno uprizoritev in v njej ob naslovnem junaku še posebej dobre »uveljavitvene« možnosti igralkam sedmih ženskih vlog, prostovoljnih »žrtev« Andrejeve-volkodlakove pohotnosti. In brez podrobnega razčlenjevanja zapišem: Dušan Jovanović si pri vizualizaciji te sorazmerno kratkočasne igre ni izmišljal kakih posebnih odrskih novotarij, skozinskož in zlasti v prvem delu je skrbel za živahno in dinamično, slikovito in duhovito preigravanje situacij in v njih udeleženih človeških prikazni. Svojim stalnim sodelavcem, kostumografiji Bjanki Adžić Ursulov, skladatelju Davorju Roccu in koreografiji Tanji Zgonc, je spet dal priložnost, da so se živahno razigrali (zlasti ženski kostumi so bili nadvse domiselna in razkošna revija damske elegance), igralko in igralce pa očitno plodno motiviral za oblikovanje zelo temperamentnih vlog. Vsi so se jim izročali z neprikritim veseljem in demonstrirali »dobro naoljeno« skupno igro ob hkratnih dovolj profiliranih posameznih likih, zlasti razigranih v ženskem delu zasedbe (Veronika Drolčeva, Glažarjeva, Sedlarjeva, Lampe-Vujičičeva, Rističeva, Vidrihova). Seveda je posebno radovednost znova (po Glostru v *Learu*) zbujal Rade Šerbedžija v naslovni vlogi. Najprej: krč, povezan s slovenskim jezikom, ki se ga igralec pri Glostru vsaj na premieri še nikakor ni mogel znebiti, je zdaj skoraj popolnoma popustil; res pa so še zmeraj slišne Radetove jezikovne zagate zlasti pri ne prav preprostem izrekanju slovenskih vokalnih kvalitet, ki našemu jeziku podarjajo neverjetno bogato melodičnost; toda mimo tega se je spet izpričalo, da je Šerbedžija magistralen odrski umetnik. (To še posebej poudarjeno zapisujem tudi zaradi popolnoma apriorne, torej neutemeljene razdiralne ocene, ki sem jo pozneje bral v ljubljanskem Dnevniku, zadeva pa tako Jovanovića kot Šerbedžijo.)

Naj torej sklenem: *Volkodlak* je, če spet uporabim zlian pojem, zelo korektna predstava, skupaj z imenitno Marinkovićevo *Glorijo* pa vsekakor pomeni najizrazitejši prvi uprizoritveni del v letošnji sezoni slovenskih gledališč.

Kar brez zadržev in celo s kančkom dobre volje povem, da sem se uvrstitve *Platonova* v repertoar Mestnega gledališča ljubljanskega razveselil, pa čeprav vem, da ta »mladostni Hamlet« Antona Pavlovića in v posebni optiki (tudi on!) potencialni »lomilec ženskih src« še zdaleč ne anticipira vseh poznejših poglavitnih in hkrati prevratniških idej, kakršne sevajo iz zrelega avtorja *Strička Vanje* ali *Češnjevega vrta*. Pravzaprav *Platonova* v svoji verziji tudi ni kaj bistveno »pohudožestvil« sicer občutljivi nemški dramaturg Thomas Brasch (s sodelavko Andrejo Breth), pri čemer mi konstrukt »pohudožestvil« pomeni Čehova, kakršnega sta pognala v gledališko orbito Stanislavski in Dančenko vsaj v obliki dozdevnega uprizoritvenega arhetipa, ki je nato doživel nešteto uprizoritvenih variacij in tematizacij vse do današnjih dni, vsekakor pa je našega avtorja in njegova dela utrdil kot paradigmo moderne dramske klasike (z vsemi paradoksi, ki jih ti zadnji štirje pojmi vsebujejo).

Tudi ko se namenoma ne prepuščam pomenskim členitvam tega mladostnega teksta A. P. Čehova, se hkrati vendarle dovolj zanesljivo zavedam, da *Platonov* navzlic vsem svojim insuficiencam – ob hkratnih izzivalnih skrivnostih ali vsaj prikritostih, ki jih vsebuje ta dolgi in ekstenzivni tekst (ki ga je Brasch zares zgledno ekonomiziral in osredotočil) – nekako samoumevno sodi v kontekst raziskovanja, ki se ga v zadnjem obdobju (denimo, od Goethejeve *Stelle* naprej) intenzivno loteva Janez Pipan. V središču teh raziskav je na eni strani ljubezen kot eksistencialija, enaka življenju in smrti, če seveda skrajnje kondenziram Pipanov trenutno prevladu-

joči sporočevalni in izpovedovalni interes; po drugi strani pa raziskavo forme, ki v tem primeru seveda ni samo literarno ali gledališko zvrstna oblika, marveč hkrati substancialna razsežnost, ki se ji pravi – melodrama (seveda z žlahtnimi in nikarte, kakor je pri nas v navadi, slabšalnimi konotacijami).

Nasledek teh raziskav je uprizoritev, ki me je navdala z dvojnimi občutki in spoznanji: svet, ki ga konstituirajo vsi ti Vojnicevi, Trileckijevi ali Glagoljevi, je seveda svet, ki je tako po človeških pedigrejih kakor po čustvovanju podoben svetu ljudi, ki jih je ruska literarna in tudi socialna misel opredeljevala kot odvečne; vsekakor so ti ljudje podobni poznejšim »junakom« Antona Pavloviča. Podobni, ne enaki. Sredi njih se mladi Platonov znajde, počuti ter po vsem videzu skuša uveljaviti in uresničiti nekako tako kot »ščuka med krapi«, če je dovoljena nemara nekoliko bizarna podoba. To uveljavljanje je seveda mučno, nelahko, predvsem pa zelo občutljivo zapleteno za vse: za Platonova, ki (se) uveljavlja in uresničuje, in za tiste, ki so svojevrstni objekti in »žrtve« tega uveljavljanja. To so seveda predvsem ženske Ana Petrovna, Sofja Jegorovna, Aleksandra Ivanovna in Marja Jefimova. Pipan skrajnje občuteno in skrbno vzpostavlja in razvija prav razmerja (in antirazmerja) med temi ženskami in Platonovom: kot razmerja erotične predanosti nasproti polaščevalnosti, ljubezni nasproti »lastnini«, prostovoljnemu porazu nasproti samospraševalnemu triumfalizmu (pri tem razmerju je Sofjin strel v Platonova pravzaprav dejanje afektivne nerazsodnosti, ne pa preiščljenega maščevalnega »revanšizma«). Zelo natančno Pipanovo zidavo teh kontroverznih razmerij po svoje ilustrativno, čeprav hkrati, žal, ne enako uporabno ponazarja tudi Ravnikarjev dramaturški (in igralni) prostor, ki v navidezno konsistentno celoto sveta vrezuje razpoko in z njo človeška razmerja razkolje, s slepim železniškim tirom v ospredju pa tudi definitivno blokira smiselnost bivanja samega. Pipan se sicer vede, kakor da te razpoke in blokade noče kar nalahko odrsko sprejeti in uzakoniti, čeprav se ju seveda zaveda in ju priznava, zato mu tudi npr. iskreni poskusi starega Glagolja, da bi razpoko in blokado presegel s svojim altruizmom in tiho, neposեսivno (a seveda neuresničeno) ljubeznijo do generalice Ane Petrovne ali v alkohol namočena nostalgija upokojenega polkovnika Trileckega ne morejo biti nič drugega kot nežne in hkrati groteskne rise, ki se zarezujejo med strukturne plasti te obsežne melodrame.

In kakor mi je Pipanova studiozna, občutena in izostrena raziskava teh tematskih razmerij bila in mi tudi še naprej ostaja simpatična spričo svoje poglobljene in vrtajoče doslednosti, mi je njeno ekstenzivno, vse preveč neritmično udejanjanje v predstavi hkrati zbuvalo pomisleke, če ne celo nepotešenost. (Sem ravnal cinično, ko sem mestoma rajši besedilo samo miže poslušal, kot ga spremljal z vso vizualno budnostjo in osredotočenostjo?)

Vendar moram biti pravičen: tako kot režiserjeva doslednost me je po svoje osrečevala tudi lepota in moč nekaterih igralskih kreacij: med ženskimi liki zlasti Ana Petrovna (Mirjam Korbar) in tudi Sofja Jegorovna (Tanja Ribič), med moškimi posebej Porfirij Semjonovič (Zlatko Šugman), Ivan Ivanovič (Evgen Car), Osip (Srečko Špik) in seveda Mihail Semjonovič Platonov (Jernej Šugman), ki je v podobo tega nekoliko skrivnostnega, a žlahtnega »anarholibertinista« vnesel nekaj potez današnje mladeniške nestabilnosti, čeprav igralec, naj tako rečem, spričo svoje mladosti intenzivnega napona vloge ni enakomerno zdržal od začetka do konca. Seveda bi lahko imenoval še koga od igrajočih, a naj za dnevniške namene ostane samo pri omenjenih.

Naj bo že tako ali tako, zdi se mi, ko da sta oba Čehova v tekoči sezoni (Češnjevi vrt v Trstu in Platonov v Ljubljani) ne glede na vse in vsakršne pridržke pomembno izpolnila mojo trenutno gledalsko doživljajsko in spoznavno vedoželj-

nost, ki me že peto desetletje zmeraj znova malodane hipnotično vleče v zatemnjene avditorije teatrov doma in po svetu.

21. JANUAR

Pred dnevi me je prijazno povabilo ljubljanske Drame k premieri Schnitzlerjevega *Anatola* skoraj presenetilo, saj sem – sam ne vem, zakaj in kako – kar nekako pozabil, da je v letošnjem programu tudi igra tega med svetovnima vojnama tudi pri nas sorazmerno popularnega in nekoč v Evropi povsod veliko uprizarjanega avstrijskega dramatika, najpogosteje zastopanega z *Ljubimkanjem* in *Zelenim kakadujem*, ne pa tudi z *Rajanjem*, za trideseta leta najbrž še preveč erotično svobodournim tekstom, ki je prišel na slovenske odre šele po drugi vojni. Seveda si je v tem kontekstu mogoče, nemara preveč nasilno, misliti, da tudi *Anatol* ni bil krojen po meri nekdanjih slovenskih moralistov in je tako »zajadral« v repertoar samo enkrat, čepravno je uprizoritveno dovolj vabljev in predvsem zasedbeno (sedem ženskih vlog) hvaležen.

A naj bo tako ali tako, zdaj je spet tu in takoj naj povem, da se je, če smem nekoliko konfabulirati, znašel v dovolj zanimivem trenutnem slovenskem repertoarnem kontekstu. Če je namreč res, da je *Anatol* poleg drugega tudi nekakšna secesijsko-salonska dunajska različica mita o Don Juanu, potem je v tem hipu slovenski teater z variacijami tega mita – seveda po naključju – malodane obseden. Kako to? Takole: v Mariboru še zmeraj igrajo Molièrovega *Don Juana*; ni bilo malo interpretov, ki so v okrožje tega mitskega motiva prišli tudi *Platonova* (MGL); Vitracov *Volkodlak* (PDG Nova Gorica) je, kakor je v pričujočem dnevniku že bilo zapisano, refleks istega motiva; *Don Juan in Leporella* Žarka Petana (Mala scena MGL) že z naslovom pove, za kaj v igrici gre; in navsezadnje sodi v nekakšen »antijunaški« in »antidionjuanski« kontekst iskanja lastne identitete v »trčenjih« z ženskami tudi Allen Felix (*Zajraj še enkrat, Sam*, mala Drama SNG Ljubljana).

Med vsemi temi različicami je *Anatol* gotovo najbolj elegantno prepojen z nekakšno prikrito in zato še toliko bolj izzivalno erotomansko igrivostjo, a tudi s tisto čutno naslado ali zlasti za nekdanje malomeščanske predsodke celo lascivnostjo, ki so jo tolikokrat opisovali kot značilno za »jugendstilski« fin de siècle tako dunajskih aristokratskih salonov kot tudi mestnih in predmestnih »Stundenhotelov«.

Zvone Šedlbauer je gotovo režiser, ki ima tudi za »igračke«, kakršna je nanizanka sedmih ljubavnih epizod, skupaj poimenovanih *Anatol*, dovolj domiselnega čuta in odrske fantazije in navsezadnje že precej izkušenj s podobnimi teksti. Danes bi jim lahko že rekli tudi bulvarni ali celo komercialni (brez pejorativnega pridaha, seveda), čeprav moram priznati, da me kljub razvajenosti, ki jo je današnja konfekcijska pisateljska perfekcija vnesla v podobne dramske »podvige«, Arthur Schnitzler še zmeraj in zmeraj znova presenetljivo prevzema z bleščečo se okretnostjo svoje konverzacije in gladkostjo dialogov, v katerih je zmeraj nekaj več kot golo označevanje: je poseben podtekst in je posebna (ironična) distanca.

Najbrž je takole iz avditorija zelo lahko modrovati o tem, kako da je za *Anatola* treba imeti (»samo«) dva markantna igralca in (»samo«) sedem markantnih igralk, vse drugo je aranžma. Če je prvo res, drugo seveda ni. Je Šedlbauer imel zagotavljen prvi pogoj? Ne v celoti. Igralca Igor Samobor (*Anatol*) in Dare Valič (*Max*) sta »zadetek v polno«, od igralk pa so Ralijanova, Pavčkova, Lapajnetova in Mlakarjeva očitno temperamentnejše in bolj razigrane kot Simčičeva, Vipotnikova in Barbara Levstikova, čeprav vse kultivirane in reprezentativne; razkazujoče in

lepo »noseče« zdej očarljivo gosposke klobuke in elegantne, dunajski svoječasní modí zapisane obleke, zdej temne pajčolane in baletne kostume (imenitne kreacije Alenke Bartl), v katerih kot nekakšne črne odaliske »dekorirajo« in »obrobljajo« posamezne Anatolove in njegovih žensk erotične epizode. Vse to se dogaja na kar preveč zatemnjenem ali premalo osvetljenem prizorišču (scenograf Vojteh Ravnikar) z lokom nekakšnih monumentalnih arkad na levi strani odra v ozadju ter s podijem, ki rabi različnim položajem (Anatolova sprejemnica, restavracija, kanape, narejen iz dveh foteljev, spalnica itn.) na desni strani spredaj.

In kakor je ves ta likovno-prostorski, tudi glasbeni (Urban Koder) in plesni (Tanja Zgonc) »aranžma« razgiban in bogat, vsaj moje percepcije ni potešil do tiste stopnje, ki bi zares vsestransko izpopolnila mojo gledalsko radovednost. Pravzaprav se je zgodil že od marsikdaj znani paradoks: ničesar ni manjkalo, a vsaj približno vsega še zdaleč ni bilo dovolj. »Četrte« dimenzije? Podteksta? Ironije? Kritičnega odskoka? Pokojni Filip Kalan bi bil najbrž upravičeno klasificiral: bolj storitev kot stvaritev. (Pa še nekaj in na videz bolj ob robu: Polde Bibič nastopa v šarži strežaja. Visoko profesionalna gesta, vredna posnemanja!)

23. JANUAR

Po sorazmerno dolgem časovnem odmiku od premiere se mi je slednjič le posrečilo videti dramo Evalda Flisarja *Kaj pa Leonardo?* (Mestno gledališče ljubljansko). Najprej je dnevniku nemara dovoljeno zaupati, da »gojim« do Flisarja neko posebno razmerje: dasiravno je že dolga leta živo in izrazito navzoč v slovenski literaturi in gledališču in čeprav sem njegovo delo vsaj občasno spremljal, pisal o dveh njegovih dramah in o knjigi potopisov, se z njim še nisem imel priložnosti osebno seznaniti (to je za sorazmerno majhen slovenski prostor skoraj neverjetno). A vendar se mi zdi, ko da ga poznam, ker pač nekaj njegovih del, ki se nekako niso prebila (še posebej drame) v ospredje slovenske perceptivne in refleksivne zavesti; po drugi strani pa je, kakor je znano, njegova knjiga *Čarovnikov vajenec* v osemdesetih letih postala tako rekoč kulturna. Toda mimo tega mi je od vsega začetka, torej že od *Kostanjeve krone*, bilo jasno: Flisar je avtor, ki svet doživlja skrajnje intenzivno, predvsem premišljevalno, in se nanj kot pisatelj enako intenzivno odziva. Tudi v *Leonardu*.

Ne kaže ponavljati spoznanj o tem, kako izzivalen je lahko prostor (in svet) bolnišnice za duševne bolnike in kako relevantno ga je pred leti uporabila sodobna slovenska (ob svetovni, kajpada) dramatika (Jančar). Pravzaprav se tudi Flisar ukvarja s tem toposom kot okoljem, kjer je mogoče uveljavljati različne smeri manipulacij s človekom (naš avtor je o zadevi napisal tehtno meditacijo v Gledališkem listu). V primeru *Leonarda* je ta možnost manipulacije vprežena predvsem v dilemo: zdraviti ali ne zdraviti, če zdraviti, kako to početi, ne da bi prizadeli bolnikovo identiteto. V kontroverzah, ki so položene na dno te dileme, se spopadeta svetova dr. Hoffmana in dr. Da Silve ter seveda pacientov kot njihovih »objektov« ali objektov; iz te dileme se konstituirajo različne (tudi bistveno nasprotujoče si) metode zdravljenja, te metode pa so navsezadnje zgolj različne poti manipulacije. Čeprav se zdravnikova nesporno kaže kot bolj humana od zdravničine, se bolnik/človek/jaz v zadnji konsekvenci zmeraj spremeni v objekt manipulacije, če ne celo v žrtev, zaprti svet Flisarjeve drame pa, kakor pravi dramaturginja Diana Koloini, v metaforo o nas.

Ne bi rekel, da me je Flisar v vseh niansah svoje tezne drame prepričal, kaj

šele prevzel. Kot v podobnih primerih gre navsezadnje za konstrukt, vendar me to ne moti, saj je *Leonardo* dovolj spretno, inteligentno, gladko napisan in je tak seveda (bil) zelo dobra podlaga za uprizoritev, ki je tudi na »moji« reprimi razvnela auditorij do skoraj neslutenege vrelišča pritrjevanja (izraženega v dolgih aplavzih). In to pritrjevanje je bilo v več kot korektni predstavi tudi popolnoma utemeljeno in upravičeno.

Režiser Dušan Mlakar se zdi skoraj nezgrešljiv, kadar je treba oblikovati ozračje intenzivnih in glede na topos Flisarjeve drame posebnih razpoloženj. Nemara je ustvarjanje takih izjemnih ozračij prav zaradi izjemnosti, kakršna je psihiatrična klinika, hvaležna danost za odrsko vizualiziranje. Vendar nisem prepričan, da je zmeraj tako. Mlakarjeva ustvarjalna tenkočutnost se med drugim kaže v prefinjeni odmerjenosti, ki z njo »čara« posebna razpoloženja, to pa pomeni, da mu dramske postave, ki ta razpoloženja oživljajo, ne silijo čez sicer vabljive robove pretiravanj ali shematiziranja, dasiravno je bolnišnica zanje zmeraj nevarna past. Poleg tega pa je Mlakar igralce kljub že omenjenemu »konstrukt«, ki so vanj potisnjeni, motiviral za popolnoma naravno, torej »nekonstruktivno« upodabljanje likov. Med vsemi najbolj Milana Štefeta v vlogi »robota« Martina, ob njem pa še Darjo Reichman kot »romantično Rebeko«, Matjaža Turka (Poševnega človeka), Vero Per (Trzavo šaljivko), Jožeta Mraza (Človeka psa) in Ivana Jezernika (Profesorja Carusa).

Kar nekaj časa je minilo od zadnje premiere v Slovenskem mladinskem gledališču in tudi sicer priznam, da sem nevesel, ker je ta še pred nedavnim najvitalnejši slovenski teater pravzaprav v precejšnji – krizi. Upam, ne predolgi. Prvo znamenje, da se iz nje levi, je predstava *Susn* Herberta Achternbuscha, nemškega pisatelja, čigar *Ello* je pred leti, po vseh odmevih sodeč, sijajno zrežiral tudi oblikovalec *Susn*, umetniški vodja SMG Eduard Miler. (Ker se živemu človeku in torej tudi kritiku lahko vse primeri, moram priznati, da še zdaj ne vem, kaj je bil razlog, da *Elle* z imenitno, žal že pokojno Aljo Tkačev nisem videl.)

Vsekakor je zdaj tudi *Susn* uprizoritev, ki jo je vredno videti. Miler očitno na poseben način korespondira z Achternbuschovo literaturo in potemtakem tudi dramatiko. Svet tega avtorja je po vsem, kar vem o njem, svet uporništva in nonkonformizma ter še posebej silovitega upodabljanja ženskih likov. Tako tudi v *Susn*: četvero življenjskih in skustvenih stopenj dekleta in ženske, ki ne pristaja na izbris lastne identitete in je v prizadevanjih za njeno uveljavitev in ohranitev pripravljena na vse: na odpor in upor, na sarkazem in grotesko, na samozavedanje sebe kot subjekta. Achternbusch to samozavedanje stopnjuje do roba tragigroteske, ki smiselnost uporništva *Susn* nenehoma hkrati relativizira in tudi posplošuje, čeprav je konkreten ženski lik v tej drami mentalno in socialno dovolj nedvoumno determiniran. Predvsem pa opisan s karakterološkimi potezami, ki dajejo štirim igralkam izrazite oblikovalne možnosti. Najmlajšo *Susn*, anarhoidno upornico zoper okorelost cerkvene institucije, je z neverjetno natančno artikuliranim in sočutje zbujajočim temperamentom sijajno izrisala Nataša Barbara Gračner; njeno zrelo stopnjo, uzrto z optiko zlorabljane študentke podnajemnice, je z notranjo presunjenostjo izpolnila Olga Grad; upor moškemu zakonskemu egoizmu (in pisateljskemu narcisizmu), spodbujen (tudi) s spolno nepotešenostjo, je markantno upodobila Olga Kacjan; slednjič je Marinka Štern v položaju srhljive samote in osamelosti skrajno stopnjo ženskega uporništva silovito transformirala v gnus in zblojenost, ki izzivata hkrati pomilovanje in sočutje.

Skratka, Miler je s svojimi sodelavci in posebej igralkami ustvaril iz drame, ki

je na poseben način zavezana bolj naturalistični teznosti kot življenjski neposrednosti, gledališki dogodek, vreden ogleda.

27. JANUAR

Šele predsinocnjim sem zvedel, da je v Trstu zapustil oder življenja Jožko Lukeš, igralec, ki me nanj vežejo posebni spomini. Ko sem peti (in samo ta) razred gimnazije, torej svoj prvi slovenski (po štirih srbskih v Vrnjački Banji in banatski Beli Crkvi, kjer sem bil skupaj s starši, sestro in drugimi rojaki med nacistično okupacijo izgnanec), obiskoval v osvobojenem Mariboru, sem malodane zamaknjeno, hkrati pa z »okužbo«, ki ji še zdaj ne morem uzreti konca, zahajal tudi h gledališkim predstavam v mariborski Drami. In tam prvič srečal med drugimi mladimi ustvarjalci – še posebej se spominjam Štefke Drolčeve in Jožeta Babiča – prav tako mladega Jožka Lukeša, ki je kmalu nato odšel v Trst in v njem bil, kakor rečemo, steber slovenskega teatra vse do pred nekaj sezonami, ko ga je zdravje začelo puščati na cedilu. Bil je igralec s prav posebnim stvarilnim izrisom, h kateremu se bom moral še vrniti, vsekakor pa njegovih najbolj znamenitih kreacij do konca tudi svojih dni ne bom izgubil iz spomina. Tako kakor ne Jožkovega lani umrlega kolega, pokojnega Silvija Kobala in še koga iz rodu, ki je tako zanosno pomagal in zlasti z umetniško besedo znal ohranjati v Italiji zmerom ogroženo slovenstvo. Včeraj je bila v gledališču komemoracija, rad bi se tudi sam poslovil od Lukeša, a sem dva dni ležal s prehladom in vročino, zato ostajam doma in sem z zlahtnim ustvarjalcem ob njegovem slovesu samo v blagih mislih.

Po čudnem in paradoksalnem naključju gledališča, ki ne more spraševati »ne po uri ne po dnevu«, sem prav v času, ko so se v Petronijevi ulici tržaški gledališki častilci poslavljali od Jožka Lukeša, zaradi vnaprejšnjega dogovora s kolegom Daliborjem Foretićem kot selektor za BS gledal v MGL Petanovo igrice *Don Juan in Leporella*, sorazmerno kratkočasno anekdotično variacijo na znano temo. Režiral je avtor, k dvojezični (slovensko-nemški) predstavi je povabil avstrijskega igralca »brez posebnosti«¹ Johanesa Pumpa, navihano in nesrečno Leporello pa dal igrati naši Stanislavi Boniseгна, oblikovalki, ki številne teatralične transformacije svoje vloge izpelje kultivirano in duhovito in je vsekakor upravičeno v središču obojega: igrice in predstave.

Tudi Foretić, ki se mu je po koncu mudilo v Dramo k *Anatolu*, se je (kakor pred časom jaz) domislil, kako da je slovenske teatre ta hip napadla malodane obsesija »donjuanstva«²; ko da bi to bil tukaj in zdaj poglavitni gledališki in tudi siceršnji naš izziv ali kar klic in problem. Povedal sem mu, da sem s kančkom nezlohotne ironije ta »fenomen«³ že sam pred dnevi »razkrinkal«⁴ v svojem gledališkem dnevniku, pri čemer seveda nikakor ni, da bi iz »muhe delali slona«⁵ in iz naključne majhne stvarce skleпали o kakih nenaključnih velikih rečeh. Se pač primeri... Čeprav se komu utegne kljub vsemu poroditi vprašanje: je res nujno, da se? Kaj pa tako imenovana repertoarna koordinacija?

(V oklepaju še tole: ker je Dušan Mlakar letos avtor dveh režij (*Nora*, *Kaj pa Leonardo*) v tekoči gledališki sezoni, se je odpovedal sodelovanju v izbirni komisiji. Vodstvo BS sem v Foretićevem in v svojem imenu pismeno zapisal (obvestil ga je tudi Dušan), naj čimprej in urgentno imenuje tretjega člana komisije, sicer se utegne spet vse zamudno zaplesti in znova raznetiti že tako in tako pregreto ozračje okoli BS. Predlagali smo, naj bi bil novi (tretji) selektor kdo od naših kritičnih kolegov, ki je po možnosti že videl kar največ tekočih predstav, kajti gledališki ustvarjalci so tako rekoč vsi angažirani. Na potezi je direktorica BS Olga Jančar.)

12. FEBRUAR

Po nekaj dneh dopusta (smučanje, moja dolgoletna ljubezen!) sem bil sinoči spet v teatru. Še prej sem na večer pred kulturnim praznikom po televiziji spremljal podelitev Prešernovih nagrad. O tem samo tole: med lavreati je naposled tudi Milena Zupančič, igralka, ki smo jo v (žal, sicer popolnoma pasivnem) Društvu slovenskih gledaliških kritikov in teatrologov kar tri leta vztrajno predlagali za priznanje. Zdaj ga je dobila. Iskrene čestitke, draga Milena! Tudi pisatelju in prijatelju Dragu Jančarju ter nič manj režiserju Janezu Pipanu in dramatikumu Evaldu Flisarju, prejemnikom nagrade Prešernovega sklada.

V Cankarjevem domu sem si ogledal Strniševe *Žabe* v režiji Damirja Zlatarja Freya. Pravzaprav moram biti bolj natančen: predstavo sem videl drugič, prvič sem jo doživel 5. januarja, ko je Evico igral Željko Hrs, sinoči, 11. februarja, pa sem v isti vlogi gledal še Borisa Ostana. Namenoma se ne prepuščam nadrobnejši razčlenitvi te vsekakor impresivne uprizoritve, rajši registriram samo nekatera izbrana spoznanja.

Najprej naj ponovim zelo strnjen subjektivni vtis o drami: med vsemi Strniševimi mi je od vsega začetka bila in ostala najbližja. Kot »prilika o ubogem in bogatem Lazarju« me je predavnimi leti skoraj »začarala« kot metafora, kot moraliteta, kot igra smrti in nemara najprej in predvsem kot bridkolepa gledališka poezija. Vse omenjeno mi seveda pomeni, da je v *Žabe* vpisan kar nekakšen pandemonij, metafizični in poetični, gnoseološki in ontološki. Pa čeprav »reduciran« na »bivališče hudobnih duhov«, kakor pandemonij opredeljuje ena izmed definicij, na skrivnostno barje in »starodavno krčmo«, ki je v *Žabah* prisposodba in kronotop za svet, na slehernikovo bivanje in behavioristično obnašanje, ki se tu razkazuje kot zalezovanje, zapeljevanje in polasčanje, na življenje kot nekakšno sprejeto ogledalo »na meji večnosti« in smrti.

Frey, gledališki »čarovnik« s ta hip nemara najbolj samosvojo gledališko pisavo na Slovenskem, uporablja *Žabe* samo kot povod, kot »inicijacijo« za variiranje te pisave in samosvoje (tudi še zmeraj s sledmi koreodrame napolnjene) poetike. Strniševo besedilo režiser brez predsodkov krajša, translocira prostor, krčmo spremeni v nenavadno ekspresivno klet in štaló in svisló, kjer ne manjka ne slame, ne »neba«, ustrojenga iz visečih storžev rumene koruze, ne »obredne mize«, kjer se, na ilovnatih tleh sredi prizorišča, odvijajo ekspresivni prizori poltene naslade in domala kulne lepote (okno!). Predvsem pa režiser spremeni naravo in spol oseb (točaj = hudičevka, torej ženska, Evica = moški). Resda vsi ti že na prvi pogled radikalni posegi Strniševi moraliteti, ki zdaj to nekako ni več, ničesar ne dodajajo in ga s te strani torej ne poškodujejo, a hkrati je res, da gledamo spektakularno, freyevsko živopisno in konsistentno predstavo, ki ji je mogoče očitati komaj kaj (razen že opisanih premikov in spolnih sprememb). Skratka, *masterpiece* samosvoje režiserjeve gledališke poetike.

In vendar: ko sem zaverovano strmél v slikovite podobe tega estetiziranega, malodane narcistično samozagledanega freyevskega teatra, sta se mi iz nemalokdaj že zoprne kritiške podzavesti porajali dve zoprne vprašanji: ali ni nemara prezgodaj ali preočitno, da je režiser začel z nekaterimi markantnimi gledališkimi znaki sebe citirati, če ne celo »prepisovati« (Genet, Grum)? In drugič: vsaj moji percepciji spolna sprememba Evice ne pomeni kaj več kot skoraj že do utrudljivosti ponavljajoči se (gayevski) manierizem. Zakaj, čemu? In seveda s takojšnjo ugotovitvijo: znotraj te spremembe sta obe Freyevi (torej ne Strniševi) Evici – Željko Hrs in zlasti Boris Ostan – od začetka do konca navdse ekspresivni in lepi kreaciji; to velja tudi

za enako siloviti odrski podobi Hudičevke (Štefka Drolc) in Lazarja (Pavle Ravnohrib).

18. FEBRUAR

Če bi bilo Bojanu Štihu, enemu izmed najbriljantnejših slovenskih humanističnih razumnikov našega časa, dano še živeti, bi danes obhajal svoj sedemdeseti rojstni dan. Že kar nekaj časa čutim skoraj neodločljivo nujno, da bi o pokojnem prijatelju, ki je kot publicist in pisatelj, kot filmski in zlasti gledališki praktik, kakor se je rad imenoval (v nasprotju z nami, kritiki in teoretiki), napisal vsaj nekaj spominskih in spoznavnih reminiscenc. A to svojo željo kar naprej odlagam, ker me zasipavajo sicer manj prijazna, a težko odločljiva pisateljska opravila.

Naj bo že tako ali tako: mrtvemu prijatelju še naprej želim mirno spanje v slovenski zemlji tam gori na Blokah, v zemlji in zdaj tudi že izpolnjeni samostojni domovini, ki je o nji tako vroče sanjal, »slutil njeno zarjo« (prosto po Cankarju) in ji bil tako zvesto in iskreno in dejavno privržen. In ko bi mu še bilo dano živeti, bi, kakor je to počel zmeraj, zagotovo kazal današnji slovenski »čednosti njene poteze« in nič manj zagnano »pregrehi njeno podobo«, kot bi dejal Hamlet. O tem sem globoko prepričan. Bojim pa se, da bi s pregreho, žal, imel spet več opravka kot s čednostjo, kakor je bilo to pri nas pač od vekomaj in še posebej v Štihovih kritičnih refleksijah sveta in slovenstva.

A naj ponovim: še naprej počivaj v miru, dragi Bojan!

Sicer pa je moja današnja vrnitev k »plesu živih senc minljivih predstav« najprej po svoje tudi prepletena s posebnim gledališkim spominom. V Slovenskem stalnem gledališču v Trstu so namreč pred dnevi uprizorili dramo Thorntona Wilderja *Naše mesto*, torej delo, ki ga je pri nas prva uprizorila ljubljanska Drama pred skoraj štiridesetimi leti (1956), potemtakem v času, ko je moje kritiško pero teklo po belih, praznih listih papirja sicer že pet let, a še zmeraj polno nekakšnega okornega ali, po drugi strani, ostrorobega zanosa. Ne vem sicer natanko, ali sem o tej predstavi ob njenem slovenskem krstu poročal, vsekakor pa me nanjo vezeta dva spomina: iz uprizoritve sicer pomnim Slavka Jana, ki je igro režiral in nastopil v nji kot povezovalc in Režiser, še bolj kot nanj pa se mi spomin vrača k dvema takrat mladima igralcema: Mihaeli Novakovi, ki je subtilno igrala Emily, in zlasti k pšenič-nolasemu, žal že dolgo pokojnemu Dragu Makucu, nemara enemu izmed najsvetlejših slovenskih povojnih igralcev, kar jih živi v mojem spominu, ustvarjalcu ki je z neverjetno sproščeno fantovsko hudomušnostjo upodobil Georgea.

Drugi spomin je povezan z oceno, ki jo je o uprizoritvi *Našega mesta* napisal tedanji doyen slovenske gledališke kritike Fran Albreht. Dramo in predstavo je presodil kot »najradikalnejši eksperiment«, kar se z današnje časovne razdalje zdi skoraj neverjetno, saj je Wilderjeva igra vsaj glede eksperimenta popolnoma nedolžna in neradikalna, čeprav je nekakšna dotlej pri nas še komaj znana neorealistično-poetska podoba podeželskega ameriškega mesteca kot »sveta v malem« bila za tisti slovenski čas nenavadna in spričo svoje nejunaskosti, v nekem asociativnem smislu podobna Kovačičevim Ljubljanskim razglednicam, glede na naš tedanji vsepložni votli patos skoraj heretična.

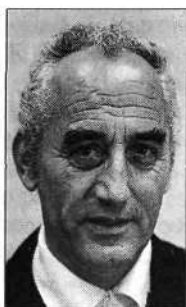
Kakorkoli že, nova tržaška uprizoritev (nova zato, ker jo je leta 1958, po pričevanjih zelo uspešno, na istem odru uprizoril že – kdo drug, če ne – Jože Babič) pod vodstvom režiserja in povezovalca Adrijana Rustje je v vseh pogledih korektna; zvesta avtorjevim (režijskim) napotkom, brez škode krajšana in glede na »odrski

personal« skrčena, stilizirana (zgolj mimično ali pantomimsko nakazovanje nekaterih predmetov, npr. vrat, rekvizitov, npr. kozarcev, in vsakršnih fizičnih opravil, npr. zajtrkovanje, luščenje fižola ipd.), mestoma žlahtno poetizirana, zlasti v prvem delu, na žalost, precej enolična in brez kakega posebnega ali samosvojega navdiha, igralsko topla in gladka, spet (kakor nekoč v Ljubljani) osredotočena na dvojico mladih zaljubljenцев Emily in Georgea, prisrčne Lučke Počkaj in imenitnega Alojza Sveteta. Ob zelo prijaznih drugih interpretih.

Naposled naj v temle nadaljevanju gledališkega dnevnika s posebno mislijo pospreim še gostovanje Münchenskega Residenztheatra, ki je gostoval z dramo Georgea Taborija *Natanova smrt*, sodobno različico znamenite Lessingove igre. Predstava, ki jo je režiral avtor (tudi sam je prišel v Ljubljano in se ob burnem aplavdiranju poklonil gledalcem v Linhartovi dvorani Cankarjevega doma), je bila zahtevna, vendar izjemno studiozna (z markantno kreacijo Davida Hirscha v naslovni vlogi) in kar je še posebej imenitno: privabila je v Linhartovo dvorano zlasti veliko mlajših gledalcev, ki so bili nenavadno osredotočeno zbrani od začetka do konca predstave in so nastopajoče nagradili z nekurtoaznimi priznanji.

Pa še nekaj: v času, ko se – nemara v nasprotju s prenekaterimi pričakovanji – ta naša samostojna domovina očitno in preveč zapira vase, če ne kar provincializira, pomeni pretok takih gledaliških idej in primerjalnih evropskih vrednot, kakršne je vneslo v naš stisnjeni prostor in našo »zasanjano« zavest Münchensko gostovanje, ne samo osvežitev, marveč tisto plodno ustvarjalno referenco, ki bi morala – kljub tako imenovani preveliki »javni porabi« – postati stalni in samoumevni del naše kulturne in seveda tudi druge kooperative. Sicer se nam utegne primeriti (in se nam, žal, že dogaja), da bomo, kakor Hamm in Clov v Beckettovem *Koncu igre*, začeli prhniti v smetnjakih »sončnoalpske« idilike, jalove samozadostnosti in narodnozabavne plehkobe. Naj nas bogovi obvarujejo pred njimi!

Se bo nadaljevalo



Vasja Predan

PLES ŽIVIH SENC MINLJIVIH PREDSTAV

Gledališki dnevnik 1992–93 (IV)

4. MAREC 1993

Različni so razlogi in ne zmeraj enaki, zaradi katerih se mi kar pogosto primeri, da »preskočim« premierni večer kake nove predstave in nato čakam na reprizo. Ni nujno, da bi s temi razlogi seznanjal dnevnik, ki je sicer res malodane izključno gledališki, a zato seveda nikakor »zavezujoč«. Kakorkoli že, tako sva z Rozmanovim *Tartifom* v Slovenskem mladinskem gledališču še zmeraj v »dolžniškem razmerju«, najbrž tudi zato, ker s to komedijo teater kar naprej gostuje. In prav danes me je Delo obvestilo, da je predstava na Tednu komedije v Celju bila razglašena za najzlahotnejšo, ob njej sta za svoji komedijski vlogi dobila priznanji še Bernarda Oman in Janez Bermež. Pohvale Omanovi (za vlogo v Cooneyevi kranjski uspešnici *Zbeži od žene*) sem vesel, vesel bi je bil tudi za Bermeža, a žal, kakor sem to v dnevniku že zapisal, o njegovem Arganu ne mislim vse najboljše (predvsem po krivdi režije). Pa še to: prijazna celjska dramaturginja Marinka Poštrak me je povabila na pogovor o komediji na Slovenskem danes, ker pa sem že prej imel za napovedani dan domenjene druge obveznosti, se v Celje nisem odpeljal. Sodeč po povzetku Slavka Pezdirja v Delu, pogovor ni bil nezanimiv, čeprav je moja skepsa glede tako improviziranih pogovarjanj tako rekoč latentna. Seveda pa bo pohvaljeno predstavo SMG treba čimprej videti.

Ker sem »preskočil« tudi premierni večer v Mali drami SNG Ljubljana, kjer so v prevodu Mire Miladinović in v režiji graškega gosta Ernsta M. Binderja predstavili »monodramo« *Samo igra je in ne boli* (Wir spielen nur, es tut nicht weh) Maxa Gada, sem si pred dnevi ogledal eno izmed repriz. Zelo osredotočeno sem skupaj z drugimi gledalci sledil skrajnje grenkim in mučnim prizorom, kjer se tridesetletna hčerka neusmiljeno maščuje svojemu dvajset let starejšemu očetu, ki jo je spolno zlorabljal in ji pohodil ne samo mladost, marveč vse življenje. To maščevanje je še posebej okrutno tudi zato, ker je oče v času, ko ga domala smrtno frustrirana hči brezobzirno ponižuje, nemočen paraplegik, žrtev avtomobilske nesreče. Gre potemtakem za duševne in sploh vsakršne posledice silovitega in dolgotrajnega krvoskrunskega spolnega razmerja, ki je seveda več kot skrajnje trdo in brezobzirno, pravzaprav patološko; takšno pa, to rečem brez trohice moralizma, more zbuhati prej sožalje kot sočutje, vsekakor pa v gledalca naseljuje neverjetno mukotrpno tesnobo in »smilečnost«, kakor bi dejal Ivan Potrč. Vse to se v posebni, mejni situaciji za

očeta še posebej stopnjuje, ker je kot invalid tako brez moči, da se iz njegove pohabe oglašajo zbolj še nekakšni grleno polartikulirani vzdihji in zblojeni kriki, njegova žrtev, nesrečna hči, pa v tem za oba mejnem vedenjskem položaju zmore samo še sovraštvo in stud in – tudi ona – pohabo, ki se v gledalčevi percepciji zlije zgolj v sočutje zbujujočo grozo, v kateri pa, če pokličem na pomoč starega Aristotela, manjka druga pomenljiva razsežnost – strah; torej tista neizbežna komponenta, ki je, če smo spet v območjih klasičnih definicij, značilna za tragedijo in tragično. In še nekaj bi dejal: v ta dovolj mučni problem sega avtor po moji presoji površinsko, to pa je premalo, da bi ga tematiziral s tisto potrebno pretresljivo močjo, ki je tako rekoč virtualno vpisana vanj.

Gostujoči režiser Binder je okrutno in tesnobno dogajanje s tankim čutom uglasil na melodije in ritme, ki so vsaj navzven nekoliko blažili srh, grozo in mučnost ter si pri tem pomagal tudi z diskretno (temno) glasbo S. Grundlerja in J. Klammerja; predvsem pa je oba nesrečna protagonista skozi svet sprevržene spolne zlorabe v poglavitnem vodil brez tistih naturalizmov, ki bi pri gledalcih utegnili zbujsati vsakršen in predvsem čutni odpor. Pri tem se je samo v grlene krike in odsekan invalidske geste »zavozlani« incestuidni oče – Kristijan Muck – iz spolnega nasilnika spreminjal v pomilovanje zbujujočo, bolešno in bolno, hropečo človeško prikazen, Nataša Ralijan, žrtev krvoskrunstva, pa je izoblikovala vlogo, ki je vsaj mene (najbrž pa tudi druge gledalce) do pretresljivosti napolnila s sočutjem. Kaj vse se je zgodilo v tej nesrečni mladi ženski: pohabljenost in frustracija, sovraštvo in gnus, a tudi nekaj kot vrtnec, ki se mu ni mogoče izviti in upreti, nekaj kakor blodna in sladka smrtna rana, ki se zaseka v telo in dušo kot križanje ponižanja, temne in krčevite strasti, zblojenega pričakovanja in brezobzirnega maščevanja. S paradoksom bi o kreaciji Ralijanove lahko rekli: malodane presenetljiva in nepričakovana oblikovalna zrelost in silovitost – glede na igralkino mladost – za tako kratkotrajno umetniško (in življenjsko) izkušnost.

In če v slogu paradoksa sklenem tale bežni premislek o uprizoritvi enodejanke Maxa Gada: za nič posebno pomenljivega ne bi bili prikrajšani, če te drame ne bi spoznali, za nemalo pa bi, če ne bi mogli doživeti igre Nataše Ralijan.

Tudi ogled druge premiere na Malem odru ljubljanske Drame – Cankarjeva Pisma Ani – sem moral spričo drugih obveznosti za kak dan preložiti, zato pa sem bil sinoči v kranjskem Prešernovem gledališču, kjer se je začel Teden slovenske drame. V žiriji za Grumovo nagrado, ki je zmeraj razglašena na začetku Tedna, smo s kolegi Ladom Kraljem, Matijo Logarjem in Janezom Pipanom to že lepo utečeno priznanje letos soglasno dodelili Evaldu Flisarju za *Leonarda* (Mestno gledališče ljubljansko). Seveda je nagrajeno besedilo kvalitetno in je, kakor smo drug drugemu pritrjevali, predvsem pravi dramski tekst, kot se reče s floskulo, vendar v konkretnem primeru pomensko neizpraznjeno. A kljub temu smo presojevalci petintridesetih predloženih in prebranih dram bili nepotešeni, ker je dramska in dramaturška energija slovenskih avtorjev, še pred nekaj leti tako silovita in rodovitna, po vsem videzu nekako opešala. Upam, da začasno in »prehodno«, čeprav nekatera znamenja pričajo tudi o nekakšnem čudnem »brezvetrju«, ki utegne biti, tako kot tudi na kakem drugem duhovnem področju, v zvezi z radikalnimi družbenimi spremembami, ki so se na Slovenskem in v vzhodni Evropi dogodile v zadnjih treh letih in je, če smem tako reči, veliki antagonist-utopija, tako neizbežen za polnokrvno dramo, odtaval v zgodovino...

Začel pa se je kranjski Teden s krstno uprizoritvijo dramskega prvenca Barbare Hieng-Samobor *Hana tiger*. Priznam, da sem ta odrski krst pričakoval s posebno nestrpnostjo nemara tudi zaradi, naj tako rečem, globalnega umetništva,

ki je z njim avtoričino (tudi družinsko) okolje tako intenzivno in plodno preporjeno – in v njem seveda ona sama kot dramska režiserka. Seveda te vrste pričakovanje ne more bistveno vplivati na presojo *Hane tigre*, popolnoma pa se iz njegovega objema tudi ne more izviti. In kakor je že malodane pravilo, da prevelikemu pričakovanju najpogosteje ne sledi enako velik nasledek, velja to, žal, tudi za prvenec Barbare Hieng-Samobor. Poročna noč boemskega in po vsem videzu tudi erotomanskega Saše in njegove primerno meščansko uglajene in konvencionalne žene Lidije v zanikrnem francoskem hotelu/bordelu se začne s slutnjami (imenujem jih tako, ker teksta pred premiero nisem bral, čeprav to sicer sodi v mojo stalno prakso), da bomo priče nekakšnemu »snemanju krink« z obličij »nezdružljivih« partnerjev. A te slutnje se samo deloma, če ne celo bolj bežno in obrobno uresničijo, kajti v ospredje stopi drugačna »drama« novoporočencev in preostalih »prikazni«, ki se prikradejo v njuno poročno noč: nekaj, kakor blodnje ali sanje ali celo fantazmagorije, ko se realnost skorajda samovoljno meša z irealnostjo ali umišljeno in groteskno »realnostjo«; nekaj, kakor izgubljanje in nato nenehoma v bizarne zaplete zahajajoče iskanje lastne identitete; nekaj, kakor surrealistno podvajanje jaza (Saša); nekaj, kakor iz čutnih in erotičnih nepotešenosti stremeljiva sla po užitkih; nekaj, kakor (oprosti, o, Proust) groteskno »iskanje izgubljenega časa«; nekaj, kakor *melange* žanrov... Gledal in gledal, poslušal in poslušal sem ta *melange* in se zapletal v njegove labirinte, iz katerih nisem znal najti izhoda. Je bilo vsega preveč, kakor je to skorajda neizogibno pri prvencu, ali vsega premalo, kakor je to pri kritični presoji pomenskega smisla drame? Ne vem. Pravzaprav vem: vsaj zame sta se ta preveč in premalo spremenila v vsesplošno nepotešenost, dodatno zapleteno, če ne kar obremenjeno še z avtoričino režijo, ki kot da nikakor ni hotela biti selektivna ali intenzivna, marveč je razvlečeno vztrajala tako rekoč pri vsaki besedi in vsaki gesti. Te pa so bile uprizorjene na dovolj raznorodnih estetskih ravneh, razpete med, naj tako rečem, ironično evforijo in trivialno realitiko, med gladko, mestoma duhovito meščansko konverzacijo in situacijsko burlesko, med fantazijo in fantazmagorijo, med »večnost« in vsakdanjost. Vse to bi nemara bilo mogoče vsaj za silo sprejeti kot umetelnost ali konstrukt, a kaj, ko zaradi gozda ni bilo mogoče videti dreves in je vse potekalo tako, kot da vsaka nova replika spodmika prejšnjo, gesta gesto, situacija situacijo, misel smisel. In kar je znotraj tega brezizhodnega verbalnega in situacijskega dramaturškega in žanrskega labirinta bilo v uprizoritvi po svoje paradoksalno in presenetljivo: zlasti protagonisti Bernarda Oman, Igor Samobor, Judita Zidar, Jette Ostan Vejrup in Pavel Rakovec so ta »labirint« naseljevali in obvladovali z neverjetno zanesljivostjo, iznajdljivostjo in igralsko suverenostjo.

Skratka, zgledna artistska energija, utirjena v sorazmerno skromen, če ne prazen tek.

13. MAREC

Predvčerajšnjim sem se v novogoriško gledališče, bolj prav, v njegovo solkansko dvorano odpravljal k premieri Pirandellovega *Henrika IV.* s prijaznim, čeprav ne več zelo podrobnim spominom na uprizoritev istega dela pred tridesetimi leti v ljubljanski Drami: režiral je Jamnik, naslovno vlogo pa zelo markantno igral tedaj še sorazmerno mladi, zdaj žal že dolgo pokojni Rudi Kosmač, ob njem mi od igralcev prihaja pred spominske oči še Slavka Glavinova in njena elegantna podoba markize Spine. Tudi vsaj približno še pomnim likovno lepo, če se ne motim v tople rjaste barve »odeto« Jovanovičevo scenografijo, predvsem pa veliko veliko praznega

prostora, ki ga je režiser Jamnik »izumil« kot nekakšno napoved poznejših tako intenzivnih kronotopskih uprizoritvenih »trendov« ne samo v slovenskih predstavah.

Mile Korun, ki je pred leti prav tako v novogoriškem teatru zelo samosvoje uprizoril tako rekoč kultno dramo *Šest oseb išče avtorja* in nato še *Nocoj bomo improvizirali*, s *Henrikom* nekako zaokrožuje svojo dosedanjo pirandelliano. Prav teh troje del sicilijanskega avtorja sodi med njegove nemara najbolj znane projekte, ki se ukvarjajo z raziskovanjem zapletenih razmerij in nenehno relevantnih vprašanj o relativnosti resnice, o videzu, maski ali drugi podobi resnice, nič manj resničnih, kot je prva, o človeku, čigar življenje lahko v nepopustljivem križanju teh relativitet postane – tako, kakor v Henrikovem primeru – tragično (v modernem, denimo nearistotelskem pojmovanju tragike). Kako je Korun odgovoril na ta vprašanja? Ker sem odgovor že zelo strnjeno formuliral v *Razgledih*, naj ga tu deloma ponovim: Na ravni estetične nazornosti je Korunov *Henrik IV.* apoteoza spreminjaste lepote: karnevalski kostumi, scenski dispozitiv z nežnimi belimi silhuetami jelenčkov na modrikastih »kulisah«, ki zapirajo krožni horizont in se »po potrebi« zavrtijo ter namesto prvega – in pravega? – »lica« pokažejo svoje drugo, warholovsko, rdečebelobelo popartistično »naličje« (scenografija in kostumi Janja Korun). Na pomensko označevalni ravni pa Korunova predstava Henrikove tragedije transcendirata v ironično apoteozo (komičnega) teatralizma, ki z grotesknim cinizmom spremeni junakov konec: njegovo bodalo je gledališki rekvizit, ki barona Belcredija samo fiktivno umori in s tem podvojeno zrelativizira Henrikovo usodo; ta ne vodi več v »tragični pesimizem in nihilizem« (Tea Štoka), marveč na prvi pogled v manj črn subjektov konec: v srhljivo in zmeraj zmuzljivo, nedoumljivo in zmeraj dvoumno človekovo eksistenco, v svet kot »gledališče zrcal«.

Mile Korun potemtakem sledi že svoji znani logiki: tragika in tragedija sta dandanes lahko polno eksistentni v groteskno presunljivi in cinično racionalizirani različici in Pirandello se zdi za ta fenomenološki in označevalni prenos tako rekoč paradigmatičen avtor. Naj v zvezi z novogoriško uprizoritvijo še povem, da je Bine Matoh z upodobitvijo naslovne vloge znova potrdil in zrelo kompletiral zbirko svojih problemsko zapletenih karakternih odskih postav, ob njem pa so izrazite kreacije ustvarili še Teja Glazar (markiza Spina), Ivo Barišič (Belcredi) in Milan Vodopivec (Bertold) – ob zelo korektni igri vseh drugih.

Sinočnji večer (12. marca) bi, če smem zapisati z nekaj zanosa, moral biti posebno slovesen, nemara kar prazničen: v celjskem Slovenskem ljudskem gledališču so namreč uprizorili prvega slovenskega Pierra Corneilla: *Odrsko utvaro* (*L'illusion comique*). Če odmislimo Molièra, ki je na slovenskih odrih bil sicer že od nekdaj priljubljen avtor (a nikoli tako »ljudski« kot Shakespeare, zato se je tudi manj »prijel« naše tradicije), pravzaprav niti ni tako presenetljivo, da prihaja prvi Corneille k nam šele po skoraj tristo petdesetih letih, ko vemo, da je drugi velikan francoskega klasicizma, Jean Racine, bil Slovincem prav tako prvič predstavljen šele pred štirimi desetletji (*Britanik*, 1953), torej tudi z več ko tristoletno zamudo. Kaj neki je tragizem francoskega klasicizma Slovincem »odljudilo« (starodavni, nam nemara preveč tuji mitski motivi?, sorazmerno skromna popularnost tudi drugod po Evropi, razen, seveda, v Franciji?, k monotoniji težeči in za nas primerno težko govornjivi aleksandrinec?), bi bilo treba teatrološko raziskati. Vsekakor pa ni naključje, da se slovenski Corneille začenja prav z *Odrsko utvaro*, torej eno izmed redkih avtorjevih komedij, in še to mladostno, predvsem pa po vsebini, pomenu in formi občo, splošno, tako rekoč univerzalno. Še manj naključna se zdi (celjska) izbira tudi zato, ker se komedija ukvarja z »gledališčem v gledališču« ter (naj to zagotovo naključno zvezo povežem s domnevno nenaključnostjo), podobno kot

malo prej obravnavani Pirandello, z »resnico in strategijo videza« ali s »predstavo o gledalcu, ki nasede iluziji in gledališko uprizoritev zamenja za realnost« (Diana Koloini). Pa še nekaj: tudi Francozi so to Corneillovo delo zmagoslavno »odkrili« sorazmerno pozno (Jouvet, 1939), tako da je šele zadnja desetletja (pred tremi sezonami tudi v beograjskem JDP), postalo popularno v Evropi.

Seveda pa ta nova popularnost (pra)stare komedije o Klindorjevih ljubezenskih avanturah, nezvestobi kot donjuanski apologiji zvestobe (sebi), ki jo na ironičen način afirmirata šele junakova igra kot resnica in, naposled, njegova smrt – na poseben način izziva tako današnjega uprizoritelja kot njegovega gledalca, saj je sodobni svet naravnost hipertonično premrežen s teatralizmi kot utvarami in užitki ter s smrtjo kot njihovo bridko in okrutno antinomijo; sprimek obojega pa se – v na videz paradoksalni baročni gledališki formi – ponuja kot nasledek tistega, čemur se je še pred nedavnim (nemalokdaj tudi s preveč privajeno in preobilno kolportirano puhlico) reklo postmodernistični *mix*...

Mladi režiser celjske uprizoritve *Odrske utvare* Bojan Jablanovec se je za omenjeno »postmodernistično« baročno gledališko formo očitno hkrati odločil dobesedno in metaforično, a, upam, tudi vsaj nekoliko ironično. To kaže med drugim že zasnova njegove scenografije (oblikovanje Dušan Milavec) z velikanskimi pomičnimi in barokiziranimi ogledali, drugimi scenskimi rekviziti in predmeti, znotraj tega slogovnega risa so bogati kostumi (Meta Sever) in stilni gib (Metod Jeras) ter v poglavitnem tudi igra. V poglavitnem pravim zato, ker se tu dogaja zelo značilen, ne samo celjski paradoks: ker v naših teatrh tako rekoč že desetletja ne gojimo stilnih zgodovinskih in tkim. kostumskih predstav, je vsak poskus te vrste po svoje tvegan, če ne za poln odrski uspeh celo nevaren. Utegne se namreč pokazati, da je brez primerne nenehne skušnje in kondicije ter po logiki pretrganosti v najboljšem primeru nesproščen, če povem z evfemizmom. Zdi se, da je tako bilo tudi v Celju, to pa je hkrati edini (kdo bo nemara rekel: dlakocepski?) očitek, ki ga naslavljam sicer zelo ambiciozni in tudi studiozni uprizoritvi: odlikuje jo uglašenos in izenačena izrazitost vseh uprizoritvenih prvin (vključno z dramaturgijo Diane Koloini in vsaj za poslušanje relativno gladkim prevodom Marije Javoršek) in zlasti z vrsto lepih igralskih kreacij (Vlado Novak, Peter Boštjančič, Darja Reichman, Milada Kalezić, Maja Sever, Tomaž Gubenšek, Stane Potisk).

Slovenskemu ljudskemu gledališču je za prvega Corneilla na naših odrih treba čestitati, čeravno bi po nekakšni reprezentativni logiki, ki pa seveda najbrž ne pomeni nič posebno relevantnega, kaj šele zavezujočega, bilo bolj naravno, da bi se takega zahtevnega podjetja prva lotila ljubljanska Drama. (Upam, da mi te na videz ironične, vendar nikarte zlohodne opombe ne bojo zamerili ne celjski ne ljubljanski gledališčniki.)

14. MAREC

Kar precej več ko mesec dni je že minilo od krstne uprizoritve »malodane tragedije iz polprihodnje zgodovine v dveh delih« *Tartif* Andreja Anabaptista Rozmana (popularnega Roze) v Slovenskem mladinskem gledališču. Premiera je bila, kakor sem bil v dnevnik že zapisal, na večer pred mojim odhodom na (smučarske) počitnice, zdelo se mi je, da je takrat ne bom mogel spremljati popolnoma zbrano, zato sem jo odložil. Zaradi številnih gostovanj po drugih slovenskih odrih sem jo utegnil videti šele sinoči, 13. marca. Davi sem prebrskal nekaj časnikov minulega meseca, da bi videl, kaj so o delu in predstavi napisali moji kritični kolegi, in malone

pri vseh opazil kar precejšnje zadržanost, nikakor pa ne odbojnosti. V obzorju zadržanosti, a nemara za spoznanje manjše, sem se že sinoči zalotil tudi sam. Če povem po »gledalsko«: kakor sem se kar precejkrat sproščeno zasmeljal ali celo zarežal, pa so to bili le sporadični razposajeni prebliski. Zdelo se mi je, da je sicer neizmerno domiselni Vito Taufer skupaj z vsemi svojimi sodelavci »baterije domišljije« kar prehitro porabil, če ne celo izpraznil – in tako je po začetnih duhovitih in efektnih gagih vsa reč začela sebe loviti za rep, vsekakor pa ne »crescendirati« tako, kakor bi se zdelo samoumevno glede na naravo »ful odštekanega« in nadvse sproščenega Rozmanovega besedila. Nekaj pa mi je od vsega začetka bilo jasno: prva in poglobljena gledalska in kritiška terjatev se glasi: popolnoma pozabiti na Molièrovo komedijo, ki samo s slovensko transkripcijo naslova spominja na izvornik. Resda gre za travestijo in parodijo, ki sicer ohranja nekaj fabulativnih »vozlov« iz *Tartuffa*, toda Roza in Vito odrsko »izpisujeta« predvsem burko in burlesko, glede na to, da – v poenostavljeni elizabetinski maniri – vse vloge igrajo moški, pa tudi svojevrstno (lindsaykempovsko) *transvestijo*, ki se spremeni v svojevrstni slangovski *calambour* verbalne in situacijske komike, farsičnosti in pervertiranega (zlasti spolnega) naslajevanja – vseh in vsega v »službi« vsakršnega pretiravanja in štosiranja... Igralci, med temi še posebej Varga in Godnič, Rozman in Škof, Battelino in Ropoša, Goršič in edina ženska, nema balerina-avtomat Daniela Petrasanta, »odglumijo« svoje tipe s humorjem, ki ne pozna meja, s karikiranjem, ki se giblje na robu »šmire« (a ne še popolnoma »v« njej), s plasmajem gagov, ki jih publika sprejema s pešajočim in naposled opešanim smehom. le tu in tam pregnanim v (sramežljivo) krohotanje...

Kaj neki bo prineslo nadaljevanje napovedane »molièriade« v SMG? Bo letošnja slovenska gledališka sezona res poudarjeno oznamenovana samo z različicami »molièrovstva« in vsakršnega »donjuanizma«? Zakaj in čemu? Ali kakor sem se bil v pričujočem dnevniku že vprašal: po naključju ali kako drugače?

19. MAREC

Sinoči je Mestno gledališče predstavilo novejšo dramo Georgea Taborija *Goldbergove variacije*. Lahko bi rekli, da gre zdaj že za starega znanca slovenskega teatra, saj smo tega vsestranskega dunajskega ustvarjalca – spričo polivalentne nadarjenosti in znanja me po svoje spominja na Petra Ustinova – spoznali pred časom v ljubljanski Drami (*Mein Kampf*) in pred nedavnim v Cankarjevem domu (*Natanova smrt*). Mimogrede: v informativnem tekstu, ki sem ga napisal za gostovanje v CD, sem pomotoma navedel podatek, da se je Tabori med drugo vojno pred nacističnim pregonom umaknil v Združene države. V resnici je tu prebil več let po vojni, med njo pa je živel kot begunec v Veliki Britaniji. Prosim za zamero!

O *Goldbergovih variacijah* so dramaturginja predstave Darja Dominkuš, nemški kritik Stadelmaier in predvsem sam avtor v Gledališkem listu pravzaprav povedali že vse poglobljeno. Tabori iz teh premišljevanj znova vstaja pred našo (rado)vednost kot velik erudit, izjemno duhovit pisatelj, avtobiografski in avtorefleksivni apologet in blagi kritik teatra, ene izmed svojih ljubezni in ustvarjalnih obsesij, judovstva kot individualne in skupne usode ter biblije kot »knjige vseh knjig«, ki se k njej nenehoma vrača kot k navdihu, metafori in neusahljivemu spoznavnemu vrelcu in določilu. Vse to je nekako strnjeno v *Goldbergovih variacijah*, v »spopadih« režiserja, ki je kakor bog, teatra, ki je kakor svet, z Goldbergom, ki je (kakor) Jud ter kot režiserjev asistent in inspicient zmeraj (kakor) v opoziciji z »bogom«, a hkrati tudi njegova neizbežna senca, če ne celo nekakšen ironičen »alter ego«.

V teh spopadih, gledališko učinkovito in pomensko domiselno ilustriranih z izbranimi zgodbami iz Svetega pisma, hkrati pa nenehoma prepletenih z enako, če ne še bolj vročo Taborijevo obsedenostjo: erotiko in žensko kot njeno zmeraj skrivnostno in dvoumno, a nič manj vabljivo boginjo – se *Goldbergove variacije* pred gledalčevimi očmi spredajo in nato razpredajo kot izjemno duhovita mreža fantazije in nepresegljive ironije, ki v njena blagodejna, mestoma tudi cinična oblačila Tabori odene vse udeležence teh konverzacijsko razigranih, zdaj ljubeznivih zdaj pikrih meditativnih in avtorefleksivnih, skoz in skoz dinamičnih intelektualnih *quiproquo*.

Sam sem, naj povem zelo neposredno in osebno, med predstavo užival in razen močno pešajoče dinamike in počasnih tempov ne morem Petanovi režiji ne njeni likovni podobi ne igri in sploh celostnemu teatraličnemu aranžmaju kaj bistvenega očitati. Seveda je najbrž užitek izviral najprej in predvsem iz besedila in njegovih duhovitih dialogov (lep prevod Mojce Kranjc), iz zelo poglobljene in občutene, zrele igre Sreča Špika (Goldberg), štirih sicer strnjanih, vendar imenitno tematiziranih vlog Jožice Avbelj, impozantnega in zanesljivega Iva Bana (režiser Jay) in vseh drugih sodelujočih v predstavi.

Toda tisto, kar me je po svoje začudilo, je sorazmerno nenavdušen, dejal bi zgolj korekten sprejem pri premierskem občinstvu. O njem sicer marsikdaj beremo in slišimo, da je nekako hladno, vendar je ta hlad nemalokdaj povezan tudi s posebne sorte kritičnostjo, o kateri ni mogoče reči, da je apriorna, marveč po svoje že poznavalska. Res pa je, da je tako rekoč povsod po svetu premierska publika tudi konservativna, nenaklonjena pretiranim novotam in raje ohranjajoča bolj ali manj stanoviten spremljevalni in sprejemni status quo. Toda *Goldbergove variacije* vendar niso prekucniška drama, kaj neki je potem povzročilo nenavdušen sprejem? Preveč sofisticirani in z nekoliko zahtevnejšo intelektualno ironijo pretkani dialogi? Preveč »oddaljena« pomenska vsebina drame, metaforično sežemajoča netransparentno razmerje gledališče-svet in s tem razmerjem prepletena in najbrž po svoje že odtujena biblična motivika? Premalo ritmizirana predstava? Kdo bi vedel. Domnevati pa je mogoče, da so vse to vsaj potencialni razlogi za sorazmerno hladen premierski sprejem *Goldbergovih variacij* v Mestnem gledališču ljubljanskem.

20. MAREC

Včeraj dopoldne je naposled bila v Mariboru sklicana seja sveta Borštnikovega srečanja (sam sem to sejo pismeno predlagal že novembra lani!), kamor sva bila povabljeni tudi člana izbirne komisije in še nekateri drugi gledališki in družbeni predstavniki. Tako je bila zasedba polna, od gledaliških vodstvenih ljudi so manjkali samo Mariborčani (predsedujoči Partljič jih je, čeprav so se opravičili z relevantnimi razlogi, primerno »okaral«). Po sprva nekoliko obovatljivi in sprenevedavi debati o »sončnih in senčnih straneh« nove zasnove BS je večina gledaliških veljakov presodila, da je treba koncept BS vrniti k izvornim principom, to pa pomeni, zagotoviti sodelovanje vseh stalnih repertoarnih in (izbranih) alternativnih gledališč. O tem, ali bojo gledališča, kakor nekoč, predlagala po dve svoji tekoči uprizoritvi, usklajevalec repertoarja BS pa bo potem izbral po eno, ali bo komisija ali sam izbiral iz vse tekoče produkcije, ali pa bojo teatri kar sami predlagali po eno predstavo in usklajevalec oz. selektor sploh ne bo potreben – o vsem tem bo posebna skupina izoblikovala konsistenten predlog in ga v približno mesecu dni ponudila svetu BS v dokončno presojo. Dotlej pa bo »moja« komisija, za letos dopolnjena s tretjim članom, kritikom Jernejem Novakom, delo opravljala naprej in

tako ni strahu, da vsi njeni člani ne bojo mogli (kakor se je primerilo lani) videti vseh relevantnih predstav.

Kakorkoli že, sam sodim, da je »vrnitev na staro« sicer legitimna pravica gledališč, toda taka egalitaristična solucija zagotovo ni kakovostno produktivna. Pa še to: vključitev vseh gledališč na BS razveljavlja tekmovalnost. So potlej nagrade še smiselne? Če so, jih je zagotovo preveč. Bo posebna skupina premislila tudi o tem?

Naj bo tako ali tako, seja sveta BS (19. marca) je vsaj za zdaj, upam, pomirila razgrete duhove, čeprav so očitki vodstvu BS glede prenaple spremembe zasnove tega po vsem videzu še zmeraj osrednjega slovenskega gledališkega festivala bili utemeljeni. In slednjič: svet BS je med drugim kar na hitro odpravil ali opustil načeloma razumen lanski predlog, naj bi se festival bolj odprl gostovanjem tujih teatrov. Resda je skrčen republiški proračun vse ambicioznejše zamisli ne samo v teatru odstavil »za nedoločen čas«, a to še ne pomeni, da se je treba prepustiti samozadostni (provincialni) letargiji.

28. MAREC

Ko smo gledalci lani prišli na začetek Boršnikovega srečanja, je bilo v mari-borskem gledališkem poslopju (še posebej v Kazinski dvorani) in tudi zunaj njega mogoče videti vrsto velikanskih reklamnih panojev, ki so napovedovali doslej največji Pandurjev gledališki projekt: Dantejevo *Božansko komedijo*, povsod zapisano v izvirniku *La divina commedia* in s posameznimi (samostojnimi) deli: *Inferno* (Pekel), *Purgatorio* (Vice), *Paradiso* (Raj). Sinoči, 27. marca, je prvi del te grandiozne napovedi naposled dočakal odrski krst.

Praden dnevniku sporočim nekaj kritičnih spoznanj o njem, naj razložim sprva vsaj meni nekoliko neobičajno osebno dilemo: seveda ni dvoma, da vsi trije deli Dantejeve epohalne pesnitve sestavljajo celoto, a prav tako je mogoče njen gledališki projekt opazovati tudi kot triptih, podoben npr. Aishilovi *Orestei*, v katerem je vsaka »tretjina« (tudi) samostojen odrski organizem. Kako se torej lotiti presoje, posamič ali skupaj? Odločil sem se za prvo možnost, vendar tako, da bom ob koncu skušal niti posameznih celot strniti ali povzeti v kratek enovit distis.

Vseh troje delov podpisujejo kot avtorji trije ustvarjalci: pesnik Dante Alighieri, dramatik Nenad Prokić in režiser Tomaž Pandur (ob dramaturgih Livii Pandur in Stašu Ravterju). Toda že pri *Infernu* je mogoče dognati: poglavitna deleža v njem sta Prokićev in Pandurjev. Ali to pomeni, da je Dante zapostavljen? Ne, iz njega seveda vse izvira in se k njemu – po vsakršnih digresijah – vrača, vendar samo kot k nekakšni incialni spodbudi, nemara celo samosvoji inciaciji. Ali z drugačnimi besedami: *La divina commedia* je zgolj božanski okvir, znotraj katerega Nenad Prokić izpisuje svoj esej ali discursus o Danteju in svetu (tudi ali celo pretežno današnjem), če ne kar sofisticirani hommage florentinskemu geniju; Pandur pa ga s svojo znano odrsko pisavo in transkripcijo vizualizira in »akusticira«, kajpada ob zavzetem sodelovanju vseh številnih akterjev. Megaprojekt sicer ohranja poglavitne dramatis personae Dantejeve mojstrovine (v *Infernu* Vergil, Alighieri, Beatrice, Scipion ml., Farinata, Ciacco, Francesca da Rimini, furije idr.), toda pesnikovih verzov (v lepem prevodu Andreja Capudra) in njim sledečih dogajalnih »sklopov« je malo, lahko bi se reklo »komaj za pokušino«.

Tako smo že pri prvi spoznavni tezi: v okvir *Inferna*, projektno poimenovanega »tajni memoari genija«, je Prokićeva razprava ali »post hoc filozofija« o Danteju vstavljena kot pomensko prevladujoča intarzija, ki mojstrove silovito kontemplacijo

o peklu in peklenskosti sveta premišljevalno na novo variira, tematizira, asociira in »dekomponira« (tudi z mislijo na današnje infernalne grozote). Toda po moji presoji mladi beograjski erudit in dramatik vse to počne sicer z velikim poznavanjem in verbalno učenostjo, a vendar z diskurzom, ki je zvečine deklarativen in tezen, vsekakor po svoji ubesedovalni podobi malodane inkompatibilen z Dantejevo osredotočeno poetiko in spevno verzifikacijo, kaj šele z njegovo popolno refleksijo našega duhovnega univerzuma. Naj to nezdružljivost ilustriram z najbolj kričečim (dodanim) zgledom: z gručo ameriških turistov in z njihovo zgovorno »ciceronico« ter vrsto »trivialnih« sloganov, sintagem in »splošnih« laških leksemov (kot zglede jih ne morem citirati, ker mi Prokičevo besedilo ni bilo dostopno), ki naj bi gledalca »prepenjali« in »prečesavali« z današnjo porabniško preproščino »večnega mesta« in sploh »sončne Italije«, hkrati pa v kontekst celote vnašali nekakšno »potujitveno« distanco. Ta pomensko malodane usodni kritični pomislek je vsaj mene navdal skoraj z nepremostljivo skepso, ki se mi je nato nenehoma vrivala v podobo tega grandioznega projekta, bolj prav, v njegov prvi del. Na srečo je moč drugih Pandurjevih odrskih imaginacij v *Infernu* vsaj v poglavitnem tako sugestivna in razigrana, da banalnost karikirano turističnega vrivka in puhlo verbalističnih leksemov, ki so v predstavi očiten *corpus alienum*, sorazmerno učinkovito zastre, a ga popolnoma ne more preglasiti.

Med efektnimi, visoko estetiziranimi imaginacijami je ves likovni aranžma, kamor štejem najprej Japljevo rjasto »železno« in smrtno črno infernalno scenografijo, ki jo gledalec opazuje s poglobljenega avditorija na velikem odru nove dvorane mariborskega teatra, torej z »žabje perspektive«, kjer smo vsi skupaj, gledalci in nastopajoči, v nekakšnem zloveščem, tudi dobesedno brezizhodnem »peklenskem« ladijskem trebuhu. Prav tako štejem med likovno ekspresivne imaginacije razkošne, kot z Botticellijeve palete posnete kostume Svetlane Visintin in Lea Kulaša in – čeravno se nemara z vidika likovnega konteksta sliši še tako anahronistično – igro protagonistov, Danteja in Vergila (Braneta Šturbeja in Matjaža Tribušona), Beatrice (Ksenije Mišič), Ciacca (Petra Ternovška), Farinate (Milene Muhič), imenitno koreografirane (Maja Sbrljenović Turcu) gruč črnih prebivalcev pekla, ki se zvijajo, padajo in spet vstajajo med furijami in kačami; tej fascinantni imaginativnosti je seveda treba dodati tudi uvodno in sklepno »astralno« lebdenje in »plavanje« belega angela Scipiona ml. (Livia Badurine) v »neskončnem« zračnem kubusu vrvišča, Scipiona kot apoteoze nedolžne vedoželjnosti in golote; podobno tudi Francesce da Rimini (Sonje Blaž) in Paola Malatesta (Aljoše Rebolja); in naposled tudi vsestransko pomenljiv nastop gospodarja pekla Luciferja (Radka Poliča) – če seveda omenim le nekatere nosilce te fascinantne igralsko-likovne imaginacije, od avditivnih efektov pa glasbo Ljupčeta Konstantinova in v poglavitnem tudi Pandurjev zvočni in muzikalni izbor (hrum reaktivnih in raketnih motorjev ob vstopanju v »dvorano«, odlomki iz Orffove Carmine burane in simfonije Gustava Mahlerja etc.).

Nekaj vprašanj se ob že omenjenem Prokičevem diskurzu odpira tudi v zvezi z notranjo dramaturgijo: v *Infernu* je ta komponirana večji del iz monologov – izjema so sicer ne verbalni »spopadi«, marveč disputi Danteja in Vergila – ki seveda dramatično reducirajo na monotono izrekanje (žal brez zadostnega ritma in tempa) ali celo usodno suspendirajo dramatičnost (ne problemov, marveč interpersonalnih razmerij).

Poseben sveženj vprašanj naposled odpira Pandurjeva metaforična teatralna fantazija, če jo smem tako poimenovati: zdi se, da se, tokrat mestoma oplojena z nekaterimi estetizmi in stilemi iz poetike NSK, suče v začaranem krogu bolj ali manj znanega, še več, kdaj pa kdaj celo na ravni avtocitiranja (samo za droben

zgod: ogenjčki oz. plamenčki, kakor v »Carmen«, kasetirane »lože« kakor v »Faustu« itn.). Bistvena semantična in morfološka značilnost in svojevrstna prednost te metaforike je (bizarna) čutna očarljivost in dekorativnost, s katerima je prvi del megaprojekta tako silovito in slikovito premrežen, da bi njegov naslov (z jezikovnim konstruktom) lahko poimenovali ali parafrazirali kar v *La divina »decoratia«*. Dekorativizem pa je, kakor je znano, lahko tudi v teatru zunanje in izzivalno privlačen, nalezljiv efekt in v *Infernu* ga je tako pojmovala in burno sprejela premierska publika.

3. APRIL

Že pri spremljanju *Inferna* je bilo mogoče slutiti (pa tudi slišati), da bomo *Purgatorio* gledali z druge opazovalne perspektive. In res, »žabjo« je zamenjala »ptičja«: oder (na odru) je zdaj spremenjen v visok, temačen kubus s tremi nadstropji »lož«, ki obdajajo igralni prostor z vseh štirih strani, scenograf Marko Japelj pa ga je ikonografsko izjemno ekspresivno oblikoval v soglasju z naravo Vic: kraj, kjer trpijo duše še ne zveličanih, so kakor patetične, motno sive katakombe s skladi kamnitih gmot, spominjajočih na ostanke templja, po katerem blodijo v zapuščene, zlizane, srebrnkasto sive, z naborki prešite in perutnicami opremljene dolge »kute« in »toge« oblečeni (Visintinova, Kulaš) protagonisti in predvsem angeli. Blodijo in tavajo, se sami s sabo ali mestoma tudi s publiko »pogovarjajo«, spuščajo ptičje krike in tanke, piskave vriske. To počne zlasti (spet z vrvišča spuščeni in v zraku akrobatsko »plavajoči«) Scipion ml. (Badurina), ki, tako kot predstavo »Pekla«, uprizoritveno sklene tudi »Vice«, vendar zdaj kot sv. Sebastijan (kakor preslikan, denimo, s platna Piera della Francesca). Na dnu tega prostora je ovalni bazen z vodo (po potrebi modro obarvano, od krvi rdečo ali črno), vanj iz nevidne luknje ob robu priplavata najprej Dante in Vergil (Šturbej, Tribušon), pozneje tudi – kot sirena – Beatrice (Ksenija Mišič) in slednjič še Sapia (Polič). Vsi polzijo skozi tekoči element (kakor že v »Faustu« in »Carmen« se Pandur tudi tokrat »poigrava« s »praelementi«, predvsem še ognjem) kot nekakšne hipertrofirane, zmuzljive in skrivnostne človeške ribice. Ko predstava nato inventivno in z novimi pomenskimi poudarki vpelje še labirint z belimi ponjavami, asociacije na današnje (in seveda tudi srednjeveško, Dantejevo) čiščenje »zblojene« Italije in sploh sodobnega sveta (pisalni stroj, telefon, iz »Pekla« ponovljeni ameriški turisti, sodobni rekviziti in predmeti, ki jih nosijo angeli, beneška gondola, znana že iz *Purgatoria*), je s tem v poglavitnem izčrpan repertoar režiserjevih imaginativnih metafor »gledališča sveta« in gledališča »fascinantnih slik«. O teh je treba povedati, da so (spet z izjemo prizora z grotesknimi turisti), bistveno bolj konsistentne in selekcionirane kot v »Peklu«, in glede na celostno pomensko in likovno-vizualno ekspresijo čistejše, visoko estetizirane in bridko, skoraj pretresljivo lepe. Z bolj osredotočenim čutom za artifizirano obvladovanje prostora je oblikovana tudi mizanscena. Žal je tudi tokrat ritem potekanja predstave utrudljivo zložen, če ne že kar enolično ekstenziven, trajajoč malodane v »neskončnost« in pomeni skoraj perceptivno blokado.

Sicer pa je *Purgatorio*, poimenovan »intelektualna avtobiografija« (čigava: pesnikova, dramatikova, režiserjeva, človekova sploh? – če se smem s tem spraševanjem nekoliko dvoumno ali ironično, vendar brez cinizma poigrati), strukturiran podobno kot *Inferno*: disputom sledijo monološke pasaže, monologom disputni dvogovori, Danteja je malo, dramatičnost je bolj likovno-vizualna kot verbalna in »agonalna«, fascinantna emblematika bolj goreča kot čustveno ognjevita ali disputno »popadljiva«.

In vsekakor vse prej kot nazadnje: med zelo sugestivnimi igralskimi protagonisti se znancem iz »Pekla« tokrat med drugimi trpečimi dušami vic pridružujeta zlasti Angel ponižnosti (Irena Mihelič) in Angel pravičnosti (Radoš Bolčina). Sicer pa je mariborska igralska družina tudi v »Vicah« ekspresivna, zgledno ubrana in požrtvovalna, disciplinirano izvajajoča vse ne ravno oblikovalno hvaležne naloge.

11. APRIL

Najbrž je v gledališki dnevnik dovoljeno zapisati tudi takole: sinoči, na veliko-nočno soboto, 10. aprila, anno Domini 1993, nas je »gledališki čarodej« Tomaž Pandur popeljal v *Paradiso*, sklepni del svojega odrskega megaprojekta, imenovanega *La divina commedia*, ki ga je, navdihnjen od pesnika Danteja, napisal dramatik Prokič. Pot je bila vznemirljiva, potovanje nemalokdaj utrudljivo. Še posebej takrat, ko se je »navigatorjeva« sicer malodane brezmejna fantazija na posameznih segmentih plovbe prehitro zasidrala, če ne rečem – izčrpala. Na srečo se v »Raju« to ni zgodilo, ker je bil zelo osredotočen, čist in časovno ekonomiziran. In čeprav so (ali smo) gledalci (pač nekoliko naivno) pričakovali, da bo *Paradiso* kot »to varno, radostno kraljestvo milo« in kot nekakšna gledališko metaforizirana »krona stvarstva« zares paradiž odrske spektakularnosti v polnem smislu tega pojma, je Pandur ravnal drugače: *Paradiso* je uprizoril kot sorazmerno asketično apoteozo, bodi v dnevnik zapisano, sinje lepote: sinji so horizonti Raja, alias Empireja, po katerem lepa Beatrice (Ksenija Mišič), med drugimi lepimi »krinolinami« enkrat oblečena tudi v sinje, vodi Alighierija (Brane Šturbej), sinji (in z razkošnimi zlatimi arabskimi posuti, v neizčrpi fantaziji in fantastiki kitajske opere navdihnjeni) so tudi kostumi (Svetlana Visintin, Leo Kulaš) zboristov Nebes in njihovega Boga-sonca (Radko Polič), sinje ezoterična je navsezadnje kompleksna estetika tega sklepnega dejanja *La divine*. In ne samo estetika, tudi Prokičeva »propodevtika«, ki se je v »Raju« popolnoma osamosvojila in se zgolj v spominskem okviru Dantejeve epohalne pesnitve spremenila v nekakšen avtorjev filozofski (in filozofirajoči) *pledoyer pro domo sua*. O tem *pledoyeru* je brez natančnejšega vpogleda v tekst seveda težko izreči kaj relevantnega, toda Prokič v njem razpira tako rekoč crucialne teme današnjega »dekomponiranega« sveta in človeka kot čedalje manj veljavnega subjekta v njem. Tako pripoveduje Prokič med drugim o svetu-peklu kot najbrž zadnji »veliki zgodbi«, če povem z baudrillarovskim pojmom, o malodane absurdni človekovi »svobodni volji«, ki da je zmeraj znova usodno omejena od »moralne odgovornosti« in vsakršnih vezanosti, o nezadostnosti dela, ljubezni, mene, tebe, o čemer govori na začetku in na koncu poti skozi »raj« eterična Beatrice, o svetu, ki da je »delo slepih sil«, »prevar, ki degenerirajo problem«, ki pa se jim človek nikdar ne bo vdal, a tudi o (rezervnem) svetu kot »gledališču spomina« in »muzeju čudežev«, če si smem privoščiti droben (nasilni) poseg »kostrukcije« v Prokičev »dekonstrukcijo«. In zdí se, da je Pandurjev *Paradiso* navdihnjen prav v tem »gledališču spomina« in »muzeju čudežev«. Ti gledališki »čudeži« so po vrsti impresivni, za zgled omenjam samo: Beatricin in Dantejev sofisticiran ljubezenski »klepet« ob čaju in milo melodioznem (telefonsko »programiranem«) zvenenju Vivaldija, surrealističen »odhod« čajnika, skodelic in sladkornice (iz katere se vsuje slap bele sipine) v »nebo«, nemara najpretpreseljivejši prizor v predstavi – ples Beatrice in Danteja (spominjamo se ga tudi iz *Inferna*), ki se zatikata in spotikata ob trkih nemožnosti komunikacije, ves »operni« spektakel s sinje-zlatim »baletom« in Bogom-soncem ter, naposled, par kraljevskih pavov, pred katerim curki (umetelnega) dežja očitno blagodejno spirajo golo telo (in dušo?) Scipiona ml. (Badurina) in Alighierija

(Šturbeja), ki se spiranju pridruži... Seveda je impresivnih nadrobnosti še kaj, a vse so, nemara bolj ko v prvih dveh delih, »podrejene« konsistenci te sklepne predstave (namenoma jo tako opredeljujem, ker je v sebi docela sklenjen in celovit organizem, najbrž najmanj odvisen od Dantejevega duhovnega in dogajalnega univerzuma).

Ali če gledališko imaginacijo *Paradisa* strnem z glasbeno označitvijo: finale maestoso patetico.

NAMESTO POVZETKA

In še za konec pričujočih dnevniških kritičnih marginalij: megaprojekt, imenovan *La divina commedia*, zagotovo najobsežnejše, odrsko najzahtevnejše in najambicioznejše Pandurjevo gledališko dejanje, je sklenjen in s *Paradisom* dopolnjen. Dante Alighieri je bil njegova iniciativa in tudi iniciacija, a če bi bili natančni, bi lahko ugotovili, da je od njegovih štirinajst tisoč in toliko verzov v Prokičev in Pandurjev projekt prišlo samo sto in sto in toliko stihov. Potemtakem nismo daleč od resnice, zapisane že ob prvem delu: komaj za pokušino. Je to produktivno ali ne? Glede na naslov celote, ki je »kakor« Dantejeva – ne, glede na konkretno udejanjen projekt, ki je Prokič-Pandurjev – da. Gledališče sveta, ki ga je Pandur mojstril že v »Seherezadi« in zlasti v »Faustu« predvsem kot gledališče emblematičnih slik ali »gledališče sanj«, je z *La divino* v nekaterih, zlasti vizualnih manifestih in segmentih izjemne gledališke lepote (ali esteticizma), ki njenega avtorja kvalificira za razkošnega esteta, doseglo svojo doslej zagotovo kulminantno točko, a hkrati z njo tudi že prenasičenost; ta se je med drugim kazala (in že kar razkrajala) v ritmičnem pešanju, ki bi mu nemara ustrežal glasbeni pojem iz agogike: *adagio ritenuto*. Po drugi strani pa je projekt v oblikovnem smislu (Prokičeva dramaturgija velikih monologov in nedramskih disputov) in seveda tudi po volji Pandurjeve imaginativne teatralične vizije in fantazije namesto v »kroge navznoter«, če smem uporabiti Kocbekovo sintagmo, silil in se razprostrl v širjenje fascinantnih krogov navzven, (v »Razgledih« je tiskarski škrat spremenil naslov mojega poročila: namesto pravilnega »Fascinantni krogi navzven« je zapisal »... krogi navznoter« op. V. P.), kar se zdi spričo nedramske strukture teksta nemara samoumevno, a hkrati ne prav plodno glede na – saj se sme tako reči? – zdaj že kar paradigmatično režiserjevo gledališko pisavo. Do nje je mogoče imeti nesporno afirmativen, a po drugi strani nič manj skeptičen in kritičen odnos, ki ga porajata (apriorni) esteticizem ali nemara tudi larpurlartizem – z vsemi teoretskimi in praktičnimi implikacijami, ki jih ta pojma vsebujeta in prinašata v posameznih predstavah ali v celostni podobi tudi te doslej najrazsežnejše slovenske gledališke produkcije.

In slednjič še prav za konec zapiskov ob Pandurjevem odrskem megaprojektu: nečesa znotraj tega konteksta nikakor ne bi smeli spregledati: impozantno podjetje, imenovano *La divina commedia*, je v vsakem primeru (to pa pomeni, tudi ob kritičnih – med drugimi, pričujočih – marginalijah) dejanje velikopoteznosti, kakršne naša gledališka preteklost in izročilo ne pomnita. Vprašanje je – in to se sprašujem brez vsakršnega patetičnega skepticizma ali morebitne nostalgije – ali se bo lahko spet ali kmalu ali sploh še kdaj ponovila.

21. APRIL

Predstave *La divine commedie* v Mariboru niso samo po svoje določile posebnega ritma mojih kritičnih opravil, marveč so nekako »zmedle« tudi dnevnik o njih.

Vsaka zase in vse skupaj so namreč terjale posebno koncentracijo, zato so druge zanimive premiere morale kar nekoliko počakati, čeprav sem si jih ogledoval sproti.

Prva med njimi je bila (2. aprila) na Slovenskem prvič uprizorjena drama irskega sodobnika Briana Friela *Ples v avgustu*. Z irskimi teksti ima slovensko gledališče kar nekaj pomembnih izkušenj, med temi je Behanov *Talec*, uprizorjen pred tridesetimi leti v ljubljanski Drami v režiji Mileta Koruna, zagotovo krona naše gledališke eireane. Frielova introspekcija v usodo petih revnih, še zmeraj živahnih in strastnih podeželskih žensk, ki se zvijajo med sanjarjenji o prijaznejšem življenju, zabavah, plesih, zlasti moških in sploh vitalnem vsakdanjem minevanju ter med moralnimi in verskimi predsodki, ki ta sanjarjenja blokirajo – je sicer po nekaterih znamenjih neutajljivo irska, vendar manj izostrena in bolj melodramatična, kot so podobni »npravopisi« kakega Yeatsa, O'Caseya ali že omenjenega Behana. Režiser Dušan Jovanović je s tekstom ravnal spoštljivo, če ne kar prespoštljivo, ko pomislimo npr. na figuro skoraj motečega ali pretežno bolj literarnega kot gledališko funkcionalnega povezovalca doganjanja, mladega Michaela (Bojan Emeršič). Sicer pa je predstavi težko še kaj bistvenega očitati. Tenkočutno je ritmizirana (pomensko ali poetično poudarjene lučne oz. svetlobne premene), domala ritualno »očiščujoče« in zanosno pripeljana s plesom petih vročih žensk do nekakšne ekstaze, zelo razvidno diferencirana v kreaciji njihovih tipologij. In seveda temperamentno igrana: Silva Čušin, Milena Zupančič, Saša Pavček, mlada Neda Bric in Veronika Drolc portretirajo svoje razžarjene »nepotešenke« z zelo subtilno individualiziranimi kreativnimi energijami, ki se jima pridružujeta posrečeno postavljaški Gerry (Jernej Šugman) in imenitno »zmedeni« Jack (Brane Grubar).

O nagrajeni igri Milana Kleča *Vsega je kriva Marjana Deržaj*, (SSG Trst, 16. aprila) sem poročal že v »Razgledih« in jo tudi umestil v kontekst trenutne, na prvi pogled in v primerjavi z nekaterimi minulimi časi manj prodorne slovenske dramatične (gl. *Gledališki list SSG ob premieri*). Nečesa pa ne v prvem ne v drugem tekstu nisem zapisal: Klečevo besedilo vsebuje v integralni verziji duhovite, včasih tudi naivne, tudi zelo obsežne »didaskalije«, točneje, nadrobne prozne opise dramskih in sploh dogajalnih situacij. Po svoje mi je žal, da jih režiser Dušan Mlakar, ki je sicer pripravil lepo in gladko predstavo, ni vsaj deloma nekako vkomponiral v dogajanje. To je zlasti igralsko simpatično in v kvintetu nastopajočih (Alojz Svete, Lučka Počkar, Maja Blagovič, Vladimir Jurc, Gojmir Lešnjak) je Blagovičeva imenitno in z veliko raztajene samoironije priklicala v spomin žensko »nečimrno otožnost« petdesetih, seveda ob še danes živahnem (tekstu in predstavi dodanem) pevskem nastopu Marjane Deržaj (Poletna noč).

In še tretja premiera, ki je prišla na spored po mariborskem velikopoteznem triptihu: Molièrov *Amfitrion* v Mestnem gledališču ljubljanskem. Režiser Mario Uršič je komedijo o treh gospodarjih (Jupiter, Amfitrion, Alkmena) in njihovih (podvojenih) služabnikih (Merkur, Sozj in njegov dvojnik, Kleanta) sicer »podredil« slavnemu pregovorih (kar je dovoljeno Jupiteru, ni dovoljeno volu«, vendar je vse skupaj in v soglasju s svojo uprizoritveno zamislijo »znižal« na raven proze (prevod Marko Crnkovič), medsebojnost človeških in še posebej spolnih razmerij primerno »frivoliziral« (podobno je storil, če ne kar začel pred desetimi leti v Celju s Terencovim *Evnuhom*) in tokrat še poudarjeno, naj mi jezikovni občutljivci ne zamerijo skovanke, »burleskiziral«. Rezultat je sicer manj efekten in zlasti manj humoren, kot so uprizoritelji bržkone pričakovali, a publike tej kljub domiselnemu trudu ne pretirano kratkočasni predstavi zagotovo ne bo manjkalo.

Pred nedavnim sem v tem dnevniku pisal tudi o seji sveta Borštnikovega srečanja in različnih predlogih glede na nadaljnjo podobo te prireditve. Partljič kot

(začasno) predsedujoči, ki je sejo vodil, sicer pa podpredsednik BS, ni sklical ožje skupine, ki naj bi, kakor je bilo sklenjeno po sorazmerno živahni debati, pripravila končne predloge, zato pa je zainteresiranim razposlal anketo in po njenih rezultatih je Delo sporočilo, da se je večina vprašanih odločila za lanski sistem z enim selektorjem. Kot član selekcijske komisije o tem sicer še nisem »uradno« obveščen, a formulacija v Delovem sporočilu se mi ne zdi popolnoma jasna: naj bi tako (spet) bilo v prihodnje, ali pa velja to tudi za letošnje leto? Saj so na seji prevladovala mnenja, da je BS treba vrniti k izvorni podobi, torej k večji kooperativnosti z gledališči. Tudi je bila na seji sveta BS izbirna komisija dopolnjena s tretjim članom. Kako torej? Ne vem. Vem samo, da se gledališka sezona bliža koncu (v Trstu, Mariboru, Celju in Gorici so že odigrali zadnje »uradne« premiere) in z njo tudi selektorska naloga, ki sem jo od vodstva Borštnikovega srečanja dobil, sprejel. In, upam, odgovorno opravljal.

11. MAJ

Minulo soboto je ljubljanska Drama kot svojo zadnjo premiero v sezoni uprizorila komedijo Maxa Frischa *Don Juan ali Ljubezen do geometrije*, švicarskega avtorja, čigar isto delo ter *Andoro* in *Dobrnika in požigalce* so slovenska gledališča preigrala že v šestdesetih letih, se pravi v času, ko je Frisch bil pravi avtor v pravem trenutku po vsem svetu. In ker so šestdeseta leta bila zlasti v ljubljanski Drami programsko in uprizoritveno izjemno prodorna, je razumljivo, da je to gledališče med sočasnimi evropskimi avtorji igralo *Andoro*, medtem ko je Mestno gledališče, prav tako s posluhom za programsko recentnost, uprizorilo drugi dve omenjeni deli.

Vprašanje, ki se ob novem *Don Juanu* kar nekako samo ponuja premisleku, bi se lahko glasilo: ali je mitična podoba znamenitega osvajalca ženskih src v različici švicarskega premišljevalca in ironika živa še v devetdesetih? Zdi se, da kljub erudiciji, imaginaciji, filozofski skepsi in duhovitosti manj nepopustljivo kot pred tremi desetletji, čeprav nikakor ne sodi v naftalin. In še dodatno vprašanje: kaj pa če nova uprizoritev ni našla pravega ključa, da bi omenjene prvine Frischeve komedije oživila na pravi, torej današnji način? Ne bi rekel. V predstavi, ki jo je zrežirala z veliko estetične kultiviranosti, igralske radoživosti in nekaj manj jadrne dinamičnosti Barbara Hieng Samobor, je, naj povem zelo preprosto, bilo vse tako, kakor je prav, a vendar se predstava nekako ni znala in zmogla »prekobaliti« čez rampo, kot se reče v gledališkem žargonu. Težko bi bilo kaj posebnega oporekati igralcem: Igorju Samoboru, dovolj razboritemu in ironičnemu »lomilcu ženskih src«, brhki Mirandi Zvezdanc Mlakar, ki je bila v drži prostodušne namigovalke bolj sproščena kot v pozi bogate aristokratkinje, Borisu Juhu, ravno prav nepotešenemu očetu, čigar sinu je ljubša geometrija kot kikla, temperamentnemu in kratkočasnemu Lojzetu Rozmanu, ki je kot sevilski komtur Gonzalo edini dovolj nonšalantno »preskakoval« že omenjeno rampo, Andreju Nahtigalu, čigar zgovorni Diego, pater in Juanov prijatelj, je pod meniško kuto imenitno skrival »svetost« in lascivnost, vsem trem donnam (Marjana Breclj, Nataša Ralijan, Jette Ostan Vejrup), zvodnici (Jerci Mrzel) in vsem drugim. Vse je bilo, kakor rečeno, prav, a ko da bi se bili kdovekje porazgubili dih, duh in barva, galantni cinizem, srhljivi skepticizem in kratkočasni Frischev esprit. Zdi se, da je v primerih, kakršen je predstava, ki jo tu reflektiramo, esteticizem nezadosten nadomestek za onipotentno, virtualno zvedavost, ki je tako rekoč »blagovna znamka« Frischevega Don Juana.

Sicer pa naj ostane zapisano: če sodi sklepna predstava ljubljanske Drame med

tiste in take, ki jih s kritiško publico označujemo kot solidne in korektne. potem je naj mi bo ob slovesu od pričujočega dnevnika dovoljeno zapisati, pač samo ena izmed mnogih, ki so si tako oznako vsaj pri presojevalcih že prislužile. Sicer pa je iztekajočo se gledališko sezono v slovenskih teatrah najbrž tudi kot celoto mogoče opremiti z enakimi ali podobnimi prilastki. Resda bo čisto do konca sezone mogoče videti še dve ali tri uprizoritve (ki jih v tem dnevniku pač ne bo), a bojim se, da to celostnega spoznanja ne bo bistveno spremenilo. In kakor se zdijo oznake, sežete v naštetih splošnih prilastkih, zlizane in prazne, priča njihov vsebinski duktus kljub vsemu vendarle o dovolj visoki splošni ravni ambicij in dejanj slovenskih dramskih gledališč, čeprav je zmeraj nepotešenemu presojevalcu včasih prijaznejše pri duši, ko more kako uprizoritev povzdigniti visoko, najvišje. Toda to je že zgodba, ki najbrž sodi v kak prihodnji gledališki dnevnik.

20. MAJ

Včeraj je bila v Mariboru seja sveta Boršnikovega srečanja. Dileme, ki sem o njih glede koncepta te prireditve pisal pred časom, so zdaj razjasnjene: večina navzočih članov sveta BS se je odločila za podobo festivala, na katerem se bodo slovenska dramska gledališča predstavljala z najbolj kvalitetnimi dosežki tekoče sezone, pri čemer ne bo več avtomatizma, ki bi selektorju (ali izbirni komisiji) nalagal upoštevanje oz. sodelovanje vseh gledališč. Selekcija bo prepuščena izbiralčevemu znanju in umetniškemu okusu. Letos bo to delo opravila, kakor je v tem dnevniku tudi že bilo sporočeno, trojica presojevalcev: Dalibor Foretić, Jernej Novak in podpisani. Svoj izbor bo svetu BS predstavila na seji v prvi polovici junija.

S tem dejanjem bo tudi za avtorja pričujočega dnevnika sklenjen krog spoznanj iz zapiskov, ki so se spočeli lani jeseni in se končujejo zdaj, ko so med platnice dnevnika ujeli nekaj bežnih spominov na več kot štirideset uprizoritev, ki so jih slovenska gledališča pripravila v sezoni 1992–93.

Bilo je kar dolgo, za koga nemara predolgo popotovanje, lepo in kdajpakdaj tudi živahno, čeprav manj vznemirljivo, kakor bi si morebiti kdo – tudi podpisani – želel. In bilo je dolgo, zagotovo tudi predolgo dnevniško zapisovanje, za katero prosim morebitnega potrpežljivega bralca, naj ga presoja blagohotno. Če si take blagohotnosti ne zaslužijo tile zapiski in njihov avtor, si jo zanesljivo zasluži slovensko gledališče, »glavni junak« pričujočega dnevnika.

Konec



Vasja Predan

PLES ŽIVIH SENC MINLJIVIH PREDSTAV

Gledališki dnevnik 1994–95

19. september

Počitniški čas je minil, minilo je tudi dolgo vroče poletje. Prvič sem ga preživel drugače kot sicer minula leta: po desetdnevem sončenju in kopanju že konec junija na Cresu (skupaj z E. L. in prijateljem C. S.) sem s kratkimi presledki več ko dva meseca domoval na deželi v P., kjer zdaj že nekaj tednov prebiva moja skoraj devetdesetletna mama. Bil sem ji za družbo in v pomoč v svakovi in sestrični hiši, kjer je zdaj začasno doma. Začasno, pravim zato, ker bi se kljub visokim letom in po zdravstveni krizi (pred tedni) spet rada vrnila v svoje celjsko stanovanje; seveda bo to mogla storiti, ko bomo, ona in vsi njeni bližnji, presodili, da je v primerni telesni kondiciji (umsko je skoraj brez sledov starosti). Sama upa, da bo to kmalu.

Dolgo bivanje na deželi se mi je, sicer že kar dolgo mestnemu človeku, razmeroma prileglo, vročina, za marsikoga nadležna in mučna, mi ni mogla do živega, zdi se mi, da jo laže prenašam kot mraz. Toda že kar preveč časa pretrgan stik s svojim delovnim kabinetom, knjigami, računalnikom in seveda vsakršno kulturno in drugo družabno živahnostjo – vse to me je zlagoma po svoje utrudilo. Resda so mi monotonijo trgale in me na neki način kratkočasile, kakor zmeraj zadnja leta, vsakršne, zlasti slovenske politične zdrahe in še posebej parlamentarne igrice, ki so družbeno sceno še posebno razgibale zadnje dni, ko je odstopil predsednik državnega zbora, moj kolega pri vsakotedenski rekreaciji Herman Rigelnik, in so temu dejanju sledili zapleti okrog izvolitve novega predsednika ter kmalu nato odstop zunanega ministra. Zraven pa se je odvijal še združevalni teater, ki ga je, spet v stilu apriorističnega zoprvanja, v resnici pa zgolj variacije znane destabilizacije, pred volitvami v lokalno samoupravo uprizorila radikalna desnica pod patronatom leaderja socialne demokracije. Ne vem, kako dolgo bo Socialistična internacionala še tolerirala usmeritev SDSS izrazito v desno (kljub leaderjevemu zadnje dni drugačnemu verbalnemu zatrjevanju), ko pa je SDSS vsaj v Evropi zagotovo edina stranka te usmeritve, ki si upa privoščiti popolnoma protinaravno druženje in politično paktiranje z ultradesničarskimi skrajneži in nacistoidnimi radikalneži. Da bo zblojenost popolna, so si uzurpirali ime »stranke slovenske pomladi«, ko da bi te stranke imele kak pomemben delež pri osamosvajanju. Razen če nenehno destabiliziranje slovenske državnosti štejejo za tak delež...

O vseh teh zdrahah, igrah in njihovih pragmatičnih nasledkih (s pridihom svojevrstnega nihilizma, ki je, zdi se mi, postal ne samo praksa pragme in ne samo establišmenta in njegove opozicije, marveč nekakšen vsesplošni, tako rekoč univerzalni model zdajšnjega slovenskega političnega in tudi širšega socialnega obnašanja)

imam seveda svoje mnenje, a naj pač ostane moje, saj sem obljubil, da bom negledališke »vrivkè« v gledališkem dnevniku kolikor je le mogoče reduciral in se jim posvečal bolj izjemoma kot po pravilu.

In čemu neki se potemtakem spet ali tako zgodaj na jesen lotevam pisanja dnevnika, ko pa se gledališka sezona še ni začela? K delu, po počitnicah nekoliko zgodnejšemu, me je spodbudilo povabilo umetniškega vodje Mestnega gledališča ljubljanskega, Zvoneta Šedlbauerja, naj bi ob sedemdesetletnici scenografa, akademskega slikarja, likovnega pedagoga in uglednega likovnega teoretika prof. dr. Milana Butine, ki ob jubilejni priložnosti v foyeru Mestnega teatra razstavlja podobe svojih scenografskih zasnov (v tem gledališču jih je uredničeval dolgi dve desetletji med leti 1951–1970) – spregovoril nekaj uvodnih besed. Z nekaj zadrege, izvirajoče iz preskromnega referenčnega gradiva, zadevajočega Butinovo scenografsko ustvarjanje, a zato s precejšnjim veseljem in občudovanjem, ki ga v meni zbuja ves, ne samo scenografski opus tega vsestranskega ustvarjalca, sem se lotil brskanja po revijah, časnikih in knjigah, premišljevanja in nato pisanja opornih točk, ki so mi rabile za uvodne besede. Govoril sem jih 16. septembra v zelo lepo zasedenem preddverju gledališča, kjer se je zbralo več deset ljudi. Med njimi sem bil posebej vesel številnih, meni dolga leta ljubih obrazov pionirjev tega, zdaj že več ko štirideset let delujočega teatra, ki je leta 1951 kljub skepsi in celo nekaterim izrazitim odporom takratnih, zlasti najmlajših kritikov in publicistov, med katerimi sem bil, resda nekoliko manj radikalen, tudi sam – ne samo obogatil, marveč tudi bistveno razgibal ljubljansko in sploh slovensko gledališko življenje.

Milan Butina je bil med najbolj dejavnimi snovalci »prevratnega dejanja«, kakor je ustanovitev MGL označil režiser prof. Mirko Mahnič, ob pokojnem ravnatelju Jožetu Tiranu in idejnem očetu tega žlahtnega podjetja Dušanu Moravcu ena izmed njegovih duš. Uvodne misli sem, kajpada in kot rečeno *ex abrupto*, predel nemara nekoliko predolgo in mestoma preohlapno, a poglobitna spoznanja o jublantu in njegovem scenografskem opusu sem, upam, označil s primerno nazornostjo in jih položil v kontekst značilnega, snovalsko vročičnega ozračja, v katerem je MGL nastajalo.

(Mimogrede in brez posebnega poudarka: skupaj z rojstvom MGL se je, seveda po naključju, spočelo tudi moje kritiško pisanje; me je Zvone Šedlbauer tudi zato povabil za uvodničarja?)

Kakorkoli že, minila je sinoči pod večer ura prijaznega gledališkega druženja in tista vrsta prisrčne, vendar ne čezmerno pretenciozne družabnosti, kakršnim se, kdo ve zakaj, zadnja leta kar preradi izogibamo ali izmikamo. Ko da se življenju vseh in vsakogar nenehoma nekako in nekam zares hudo, prehudo mudi, ko da za drobne, vendar zmeraj tako spodbudne in plodne človeške pozornosti ni ne volje ne časa ne pripravljenosti. Ko da je vse »smiselno« zgolj še prežanje in hlantanje, zgolj drveti in se nič ozirati krog sebe, misliti samo nase in le malo na druge, se nič ustaviti, ničesar premisliti ali o ničemer pomodrovati. Zgolj imeti, nič biti. Mar ni čarnost človeške medsebojnosti skrita v drobcih in drobnih pozornostih?

25. september

Predsinočnjim je »slovenski gledališki stroj« spet »zaropotal«: Mestno gledališče ljubljansko je krstilo novo delo Evalda Flisarja *Stric iz Amerike*. Resda se je v nekaterih gledaliških hišah – Primorskem dramskem in Slovenskem mladinskem – že kaj dogajalo in dogodilo (sodeč po odmevih, zanimivega in vznemirljivega),

a mene so različne druge obveznosti tem dogodkom odtegnile. Natančneje povedano, šele pred dnevi sem naposled spet v Ljubljani, kljub vsakršnim podeželanskim »šikanam« meni nadvse ljubem mestu in večdesetletnem domu. O sorazmerno dolgi odsotnosti je nekaj v tem dnevniku že zapisano, a ker je vse skupaj zelo zasebno, naj ostane samo pri povedanem.

Nečesa, čeprav nič manj osebnega, pa vendarle ne morem zamolčati, čeprav je samo posredno vezano na gledališke refleksije, ki so, ob vseh ekskurzih seveda, poglavitna vsebina pričujočega pisanja.

Ne pretirano rad – ali pa nemara vendarle? – povem, pa ne zaradi kake narejene skromnosti ali njej podobne sramežljivosti, da me številni kolegi, prijatelji, znanci (in – pismeno – tudi neznanci) kar pogostoma sprašujejo, ali kanim gledališki dnevnik kdaj objaviti skupaj, torej v knjigi, češ da mnogi neradi berejo »nadaljevanke« v revijah, ali pa revij sploh ne poznajo od znotraj, komaj kaj in še to samo občasno o njihovi vsebini kaj zvedo ali slišijo mimogrede. Hkrati pa da se jim zdi primerno, ko bi mogli ta sproščena, kakor vsi poudarjajo, premišljevanja, zadevajoča žive gledališke (in kake druge in drugačne) dogodke in dogajanja, brati tako rekoč še vroče, se pravi, ko gledališke zgodbe v teh premišljevanjih živijo še v neposrednem gledalčevem (ali bralčevem) spominu. Priznati moram, da so te vrste laskanja godila moji nečimrnosti, zato sem brž ukrepal: dnevnik, pravzaprav njegovi prvi dve tretjini (v snažnem printu), sem ponudil založniku, ta pa je pisanje, ki bo dopolnjeno še z sezono 1994–'95, brez omahovanja, takoj in zaupajoč mi kot »znanemu avtorju« zares velikodušno uvrstil v svoj tekoči knjižni program. Najbrž ni treba dolgo ugibati in lahko poznavalci naših založniških in knjigotrških razmer brž uganejo, da ta založnik skoraj ne more biti nihče drug kot širokopotezni Jaro Mihelač. Seveda mora zdaj moj projekt, kakor se takim rečem zadnje čase reče z modno besedo, še skozi subvencijski mlin in rešeto, a tudi če se tam kaj zatakne, je založnikova nonšalantno zaupljiva gesta vredna občudovanja.

Toda vrniti se moram h krstu Flisarjeve »slovenske družinske tragikomedije«, kakor je *Stric iz Amerike* označen v podnaslovu. To še posebej omenjam zato, ker nas podnaslov (zanimivo in logično: tako je zapisan samo v slovenski natisnjeni verziji, ne pa tudi v angleški, obe pa je avtor, kakor zmeraj doslej pri svojih dramah, ob premieri izdal v knjigi) tako rekoč na mah pripelje v bližino, naj tako rečem, sukusa Flisarjeve igre v njenih poglavitnih žanrskih in pomenskih determinantah: slovenska in družinska in tragikomedija, tedaj troje leksemov, ki vsak po svoje določajo žanrsko in spoznavno strukturo *Strica iz Amerike*. Ti leksemi se vežejo na vsebino, ki bi njeno pomenskost bilo mogoče ujeti v sintagmo: ljudje, ki se, razpeti med *biti* in *imeti*, med *sanjariti* in *prebivati*, torej že na prvi pogled med bitne bivanjske in eksistenčne tenzije, opotekajo in iščejo, vendar se tehtnica tega opotekanja prej ali slej pri vseh nagne k drugemu delu paralelograma, torej *imeti* in *prebivati*, ne biti in sanjariti. Seveda je »paralelogram« življenja spričo takega nagiba malodane že vnaprej jasen in znan, a vprašanje dramatikove nadarjenosti in spretnosti je, kako to jasnost in znano danost splete v dramatične vozle.

Takoj povem: Flisar determinante svoje igre, razvidne iz podnaslova, plete in spleta na poudarjeno konverzijski, manj na razgibano dogajalni, kaj šele morebiten dinamično akcijski način. Pravzaprav je to značilen model Flisarjevega dramskega pisanja, model, ki je, če smem tako reči, dramsko tehnično analitičen, ko pravzaprav razkriva v prvi vrsti nasledke nekih minulih, malodane usodnih dejanj ali dogodkov, ne da bi za to svojo konverzациjo obremenjeval s psihologizmi in psihologiziranjmi, ki se zde za analitično družinsko tragikomedijo na prvi pogled najbolj samoumevni. Seveda se mora zato tudi *Stricu iz Amerike* (podobno je v *Juri bo*

lepše ali v *Tristanu in Izoldi*, manj v *Kostanjevi kroni* in zlasti v *Leonardu*, bolj situacijskih dramah) goditi tako, kakor da je nastajal iz epske zasnove, iz ekstenzivne pripovedi, ki sicer ni brez dramatičnih zasukov, a je vendarle pretežnjeje prepuščena strminam konverzacijskega diskurza kot ostrinam dejavnih medsebojnosti in medčloveških spopadov. Vendar s pomenljivo pripombo: kljub temu (ali nemara prav zato) pa so sorazmeroma plastično izrisane *dramatis personae* nove Flisarjeve drame domala vse po vrsti. Ne samo verbalno izrisane, marveč tudi tipološko pisane »na kožo« izbranim igralcem Mestnega gledališča ljubljanskega, torej z mislijo na določene interprete. To pa je praksa, s kakršno se v slovenskem gledališču ne srečujemo prav pogosto, zato je vredna toliko pozornjšega pritrjevanja. Tudi »odpustkov«, ki zadevajo dogajalno in konverzacijsko ekstenzivnost zlasti v drugem delu predstave, več koncev drame, čeprav je zadnji (s policijskim inšpektorjem) spričo svoje absuradne paradoksalnosti najbolj učinkovit, in to kljub temu, da pride »na vrsto« zelo pozno.

Še nečesa najbrž ne kaže pustiti brez komentarja: vsakršen pohlep ali strast po *imeti* v *Stricu iz Amerike* zagotovo ni samo slovensko značilen ali značilno slovenski, tako kot pohlep npr. v Nušičevih *Žalujocih ostalih* zagotovo ne vsebuje značajskih lastnosti zgolj srbske provenience. Je pa res, če je dovoljeno nekaj kriptoiroične bizarnosti, da bi (neadaptiran) stric iz Amerike na ameriškem odru najbrž učinkoval kot anahronizem, če ne kar bistroumen nesmisel...

Krstna uprizoritev Flisarjeve nove igre v MGL (režija Dušan Mlakar, dramaturgija Alja Predan, scenografija Andrej Stražišar, kostumografija Meta Sever) je pripravljena tako, kakor se za krst in noviteto spodobi: skrbno in spoštljivo, glede na ekstenzivnosti besedila zagotovo prespoštljivo, igralsko razigrano in studiozno. Namenoma ne bom zapisoval in omenjal posameznikov, vsi sodelujoči so očitno vložili v predstavo obilje svojega znanja, najboljše volje, daru in domiselnosti – vse to je potem obrodilo korektne stvaritvene plodove – ter pri premierskem občinstvu sprostito več kot dovolj prijaznega smeha in toplih aplavzov. A vendar naj od kakovostnih kreativnih prispevkov izvzamem troje igralskih dosežkov. Ne zato, ker bi bistveno presegali dosežke svojih kolegov, marveč zato, ker so na neki način in po svoje posebej zaposlili mojo in najbrž sploh gledalsko pozornost: Matjaž Turk, ki je z Očetom zagotovo dosegel enega izmed vrhov na svoji, zdaj že dolgi ustvarjalni poti, Maja Šugman, ki je iz neglavne vloge Sosede naredila markantno figuro (če Benetovi in njeni Kraljici Šarloti, uprizorjeni v lanski sezoni in ob koncu predsinočnje premiere nagrajeni z Dnevnikovo vsakoletno nagrado, izrečem tudi svoje čestitke) in simpatično sproščen mladi Gašper Bratina, ki je – to se nemara sliši paradoksalno, če ne kar nelogično – z naravno deškostjo in z intuitivno pravšnostjo vnašal v tragikomično atmosfero dramske alternative *imeti-biti* zagotovo nekaj sproščene in naravne *biti*...

Sicer pa naj naposled povem, da sem na vprašanje, ki mi ga je kmalu po padcu premierske zavese postavil znanec, kam bi uvrstil *Strica iz Amerike* v dosedanem Flisarjevem dramskem opusu, odgovoril: vsekakor precej za *Leonarda*, nemara tudi za dramo *Jutri bo lepše*.

3. oktober

Minuli četrtek, 29. septembra zjutraj, sem se po opravkih odpravil v mesto in pred Emonino veleblagovnico na Trgu republike po razmeroma dolgem času srečal prijatelja Andreja Inkreta. Sedla sva h kavi in se, kakor zmeraj, prijazno pomenkovala o vsakdanjih rečeh in seveda tudi o teatru, še posebej pa o delu, ki naju

trenutno zaposluje. Andrej mi je poročal o slovesnosti in simpoziju, posvečenima devetdeseti obletnici rojstva pesnika in misleca Edvarda Kocbeka v njegovi rojstnem Sv. Juriju ob Ščavnici, o referatih, ki da so bili, zlasti zgodovinarski, zelo instruktivni, o pesnikovi knjigi *Devetdeset pesmi*, ki jo je (Andrej) tako tehtno in skrbno pripravil (in mi jo tudi podaril) itn. Sam sem mu med drugim povedal, kaj se je zadnje dni dogajalo meni. Posebej ga je, to sem kljub znani Andrejevi emotivni zadržanosti zaznal, razveselilo zanj sicer ne popolnoma novo obvestilo o načrtovanem knjižnem natisu mojega gledališkega dnevnika pri Založbi Mihelač. Andreju sem povedal svojo »zgodbo« o Jaru: kako da sem ga doslej osebno le bežno poznal (pred leti, ko je bil še bolj pri začetkih svoje založniške in knjigotrske podjetnosti, sem zanj napisal neko knjižno recenzijo in ga takrat tudi prvič, še v stekleni stolpnici na Bavarskem dvoru, osebno spoznal), toda nedavno pristrčno srečanje mi je po daljšem pogovarjanju ne samo o mojem dnevniku, marveč tudi o nekih njegovih drugih založniških idejah in načrtih – zapustilo nenavadno impresiven vtis o kulturnem snovalcu, čigar delo in drža dobivata že nadih nekakšne karizme.

Andrej je bil, kakor sem že povedal, očitno vesel te novice, ki pa je za zdaj šele na ravni načrta, saj bo dobila »kri in meso« šele, če bo ministrstvo za kulturo moji knjigi naklonilo subvencijo. Ob koncu pogovora me je povabil in povprašal, ali bi se peljal z njim na premiero *Ruske misije* v avstrijski Gradec, kjer bo mariborska Drama s to predstavo v petek, 30. septembra, v tamkajšnjem Schauspielhausu odprla letošnjo znamenito tradicionalno kulturno prireditev – *Štajersko jesen*. Povabilo me je vzradostilo, nekaj pozneje – pozneje zato, ker so se mi za petek spletali neki drugi načrti – sem ga prijatelju tudi telefonično potrdil.

Hkrati pa se je ob misli na *Rusko misijo* v mojo znamenito skeptično zavest zalezlo neko pravzaprav nelepo, dvomno vprašanje: kako neki bo mariborski »gledališki čarodej« Tomaž Pandur v svoj globalni *theatrum mundi* (tako sem Pandurjevo gledališče poimenoval v portretnem eseju, ki sem ga pred meseci napisal na prošnjo mariborskih dramaturgov Livie Pandur in Staša Ravterja) umestil gosti, temni »svetovni svet« Dostojevskega in s svojo magično spektakularnostjo zavrtel v subtilne in poslednje, usodne in pretresljive, filozofske in religiozne plasti in ljudi Fjodora Mihajloviča?

Nič, nič in ničesar nisem hotel prejudicirati, počakati je treba na uprizoritev...

V petek popoldne sva se nato z Andrejevim nisanom čez Ljubelj in mimo Celovca odpeljala v Gradec. Bilo je prijetno popotovanje skozi zlatozelene zgodnjejesenske pejsaže od koroške metropole mimo Velikovca do Grebinja, po Labotski dolini mimo Volšperka, čez prelaz Packsattel do Gradca. Spet sva se mogla razgovoriti o najrazličnejših, obema ljubih vsebinah, nekaj tudi o Pandurjevi *Ruski misiji*, kakor sva o nji pač bila obveščena iz bodisi naključnih ustnih informacij ali iz objavljenega pogovora, ki ga je bil pred nedavnim v časniku Delo vodil z režiserjem Braco Zavrnik. Seveda je moral biti ta del pogovora izrazito ugebajoč in pomanjkljiv, saj ne Andrej ne jaz nisva imela na voljo Prokičevega »scenarija« za *Rusko misijo*. Nekaj pa je vsaj mene, nemara pa tudi Andreja že takoj skrajna na poseben način vznemirjalo: iz omenjenega intervjuja je bilo namreč razvidno, da bo ob junakih Dostojevskega v predstavi nastopil tudi znameniti nemški dadaistični avantgardist Hugo Ball (1886–1927), ki da je bil v načrt *Ruske misije* vpeljan zato, ker da je kot študent bil strasten bralec Fjodora Mihajloviča (kdo od ukaželjnih mladih razumnikov pa v univerzitetnih letih ni požiral Dostojevskega?) in še zato (?!), ker »se lepo sklada z letošnjo usmeritvijo graške *Štajerske jeseni*, katere nit bo izkušnja dadaizma« (Delo, 24. sept. str. 30).

Kako neki se bodo »sprijeli« Dostojevski in Ball, Nenad Prokić (dramatizator

oz. prirejevalec literarne predloge) in Tomaž Pandur? Moj notranji skeptični skušnjavec mi je šepetaje narekoval neizgovorjen odgovor: nemara v čudno »dekonstrukcionistično« kepo ekshibicionizma in magizma?

Kakorkoli že, danes, v ponedeljek 3. oktobra, ko se tele vrstice nalagajo v pomnilnik mojega Wearnesa, je graška »svetovna premiera« *Ruske misije* seveda že za mano. Predstave ne nameravam nadrobno analizirati, premisliti in v dnevniški spominski zapis strniti bom skušal le nekaj njenih najbolj nazornih vizualnih »podatkov«. Morda se bom k natančnejšemu analitičnemu pogledu na uprizoritev vrnil novembra ob mariborski premieri, če mi jo bo seveda dano videti in če bo kaj bistveno spremenjena glede na graško.

Naj začnem od konca krstne izvedbe v Schauspielhausu.

Ko so se igralci, vsi razen Huga Balla (Radko Polič) oblečeni v belo, ob koncu tretjega dela tega ambicioznega odrskega načrta začeli klanjati polnemu avditoriju sorazmerno velike in ne prav privlačne graške gledališke dvorane, se je med občinstvom sprožil plaz dolgih, zvečine spontanih in spontano nalezljivih, vročih aplavzov in pritrjevalnih klicev 'bravo'. Ta afirmativni gledalski odziv in živžav kar ni hotel ponehati, dogodil se je torej, kakor pravimo in vsaj po tem vidiku, nesporen gledališki uspeh.

Tako je bilo, vsaj po moji presoji, predvsem zato, ker se zadnji, tretji del tridelne odrske freske, besedilno zasnovane na, če smem tako reči, ekstrapoliranih, iztrganih dialogih in monologih znamenitih literarnih junakov Fjodora Mihajloviča, predvsem iz romanov *Idiot*, *Zločin in kazen*, *Bratje Karamazovi* in v manjšem deležu *Zapiski iz podpodja* ter iz različnih povezovalnih povedi in komentarjev, povzetih iz dnevnika *Pobeg iz časa* nemškega avantgardnega dramatika, esejista, režiserja in bohema Huga Balla, o čemer nas je, kot sem bil že povedal, obvestil intervju v Delu in kar smo lahko gledalci med potekanjem predstave vsaj obrisno in seveda nenatančno spoznali iz uprizoritve – ta tretji del se torej dogaja kakor na nebu in v sanjah, v prelepi zimski pokrajini, na slikovitem drsališču, ves v snežno belem monokolorju in predvsem ves v nekakšnem spravnem ritualu vseplošnega objemanja, poljubljanja in radosti, prej, v prvih dveh delih, med sabo (s)popadljivih protagonistov *Ruske misije*. Te biserno bele, svatbeno razigrane daritvene radosti in krinolinoško razkošnega belega spektakla smo se očitno navzeli tudi gledalci in z aplavzi temu primerno prisrčno nagrajevali izvajalce.

Postavim takole: ko bi, denimo, končna zavesa padla po drugem ali zlasti prvem delu predstave, bi, o tem sem prepričan, četudi tega ne morem empirično dokazati, radostnega sklepnega gledalskega pritrjevanja in slavlja bilo manj, predvsem pa bi najbrž moralo biti več spraševanja brez zanesljivih odgovorov in več, naj tako rečem, dvomnega čudenja. Zakaj? Naj na vprašanje odgovorim posredno in z na videz vsiljivo, vendar zavestno vpeljšano digresijo.

Dolga desetletja trajajoči številni poskusi, da bi z dramtizacijami posameznih znamenitih del Dostojevskega, predvsem prvih treh, tu že omenjenih romanov, ugledališčili zapleteni, polivalentni, nenehoma burno iskateljski, k poslednjim ontološkimi in eksistencialnim, metafizičnim in energično čutnim stvarjem segajoči in vrtajoči, temni in tragični, človeško tako subtilni premišljevalni in čustvovalni svet kneza Miškina, Rogožina, Aljoše, Dmitrija in Ivana Karamazova, Rodiona Romanoviča Razkolnikova, Ivana Fjodoroviča Jpančine, Nastasje Filipovne Baraškove, Aglaje Ivanovne, Lizavete Prokofjevne Jpančine, Lize Hohlakove, Sonje Marmeladove itn. – ti poskusi so rodili prenekatero lepe, tudi zelo sugestivne odrske rešitve, vendar zmeraj s spoznanjem in občutkom, da malodane mistični, če ne kar misteriozni svet ruskega genija v svojem gledališkem posnetku in redukciji zmore zaživeti

zgolj parcialno in spektakelsko ekspresivno, ne pa tudi pomensko poglobljeno in vserezsežno, kakor je to v romanih, tako rekoč neprethljivo, če je dovoljeno uporabiti ta skonstruirani pridevek.

Ko se to in tako godi tudi v *Ruski misiji*, preži seveda nenehoma nevarnost »neprethljivosti« še toliko bolj, ker gre tu v poglavitnem, kakor je tu že bilo povedano, za sosledje iztrganih replik iz razsekanih romanesknh kontekstov. Tak vtis – o vtisu govorim zato, ker se brez tekstovne predloge samo nanj lahko oprem – ostaja zlasti v prvem in po prvem delu Prokičeve in Pandurjeve tridelne »dekompozicije« in »dekonstrukcije« nosilnih romanov Fjodora Mihajloviča (spoznavnoteoretske pojme, postavljene med narekovaje, namenoma zapisujem tako, ker brez njih, torej brez narekovajev, ki pa so tu mišljeni bolj dvoumno kot ironično, pomenijo drugače in seveda več kot z njimi). Resda ta prvi del s svojo že znano sugestivno scenografsko (Marko Japelj) in kostumografsko (Svetlana Visintin, Leo Kulaš) ikonografijo naznanja gledalcu, da gre za ruski milje, strasti in dušo, za protagoniste in besede, ki nam iz Dostojevskega zvene znano in znamenito, toda taki dramaturško-režijsko-vsebinski postopki, razsekani in malodane naključni, kakor so in kakor se vtiskujejo v našo percepcijo, predvsem pa dekomponirani in hkrati kontaminirani z Ballovimi bizarnimi, če ne kar »tujerodnimi« povedmi in komentarji – ne morejo, kljub silovito artikulirani spektakelski ekspresiji sicer izostrenih in pitoresknh, pogostoma presunljivih posameznih gledaliških podob, dogajanja povezati v konsistentno sosledje in doživetje. Tak vtis se poraja iz krstne uprizoritve nemara tudi zato, ker je bila govorna artikulacija vsaj na graški premieri in zlasti v prvem delu tega tridelnega, v štiriindvajset tako imenovanih protokolov razporejenega »tretjega kraljestva F.M. Dostojevskega«, kakor je v podnaslovu opredeljena *Ruska misija*, zelo ohlapna, mestoma celo do nerazumljivosti tudi v slovenščini (od petih jezikov – še ruščini, angleščini, francoščini in nemščini – v katerih igralci sicer razmeroma spretno govore).

Bistveno bolj povezan, pomensko eksplicitneje homogeniziran je drugi del *Ruske misije*: Pandurjev *magično ekspresivni gledališki imaginizem*, če smem v strnjeno sintagmo ujeti režiserjev kreativni diskurz in *credo*, se tu spne in malodane z nekakšno svetostjo posveti krhkim ali brutalnim, nenehoma in vseskozi do iracionalne tragike zavrtim, pogostoma tudi sovražnim razmerjem med nam vsem tako ljubimi junaki in protagonisti romanov Dostojevskega. Teatralična lepota se še posebej občutljivo razpre v salonu lepe »usodovke« Nastasje Filipovne (Ksenija Mišič) in v njenih erotiziranih dialogih z Aglajo Ivanovno Jpančino (zelo impresivna Zvezdana Mlakar); do shrhljivega sočutja pa se ožalosti v ritualnih prizorih, ko uboga Sonja (Irena Mihelič), vprežena v vrvi, mučeniško vleče, kakor Nazarenc križ ali burlaki na Volgi trebušaste barke, velikanski klavir; ali v sočutje zbujajočem Lizinem trpljenju (pretresljiva Dragica Potočnjak); ali v enako silovito mučeniško ritualiziranjem vrtenju ogromnega križa z razpetim Ivanom Karamazovom (Peter Ternovšek). Sekvenca z orjaškim bisernim lestencem, na katerem se, obešena z glavo navzdol, Aljoša (Livio Badurina) in Dmitrij (Primož Ekart) pogovarjata o bogu in poslednjih stvareh, vsaj mojemu okusu ni bila blizu in ljuba, čeprav ji kajpada ne morem odrekati spektakelske efektnosti (na robu kiča); podobno velja za slikovite, malodane groteskne eskapade s sekiro (na robu karikature) Rodiona Romanoviča Razkolnikova (sicer imenitni Svetozar Cvetkovič). Po drugi strani pa je v tem delu še vrsta vizualnih estetskih »artelogramov«, ki zmeraj znova očarajo gledalčevo mehko, tako na primer pravljlično, včasih kar sanjsko sneženje – vsaj na Slovenskem ga ljubeznivo pomnimo že od zgodnjih Rističevih predstav – ki

nikdar ne zgreši učinka, a pretirano uporabljane variacije ga potiskajo že v območje stereotipov. Tem se je Pandur doslej skušal sorazmerno uspešno izmikati in upirati.

O tretjem, najbolj liričnem, najmehkejšem in teatrografsko tudi najbolj povezanem in konsistentnem delu *Ruske misije*, o čarobni in katarzično spravni »zimski pravljici« sem poglavitno že povedal, zdaj naj povzamem in vsaj obrisno artikuliram le še sklepno (po)misel o predstavi/uprizoritvi kot celoti.

Ko skušam znotraj korpusa dosedanjih Pandurjevih odrskih megaprojektov *Rusko misijo* vzporediti in po vidiku globalne gledališke poetike in percepcije primerjati npr. s *Faustom* ali s *Hamletom*, s *Carmen* ali z *Divino commedio* – moram kljub nespornemu graškemu promocijskemu uspehu in kljub posameznim magičnim vzletom režiserjeve poetske fantazije – taka je ob nekaterih sekvencah iz drugega dela tako rekoč vsa sklepna »zimska pravljica« – hkrati in na žalost ugotoviti tudi, upam, le trenuten zastoj, če ne kar erozijo te poetike. Po eni strani vidim razlog za to erozijo v Prokičevem dramatičnem nekonsistentnem procededu, zasnovanem na strukturi nekakšnih arij ali duetov in tercetov, če smem uporabiti te muzikalne pojme, iztrganih monologov in dialogov, položenih v usta znamenitim junakom Fjodora Mihajloviča Dostojevskega. Dramaturgija replik kot zamenjava za konsistenten dramski diskurz seveda že a priori blokira intenzivnejše doživljanje in tudi doživetje gledališke totalitete in globalnosti, in če se to zgodi pri avtorju, kakršen je Dostojevski, je nevarnost za parcializacijo in površinsko ilustrativnost še toliko večja, naj ne rečem: usodnejša.

Po drugi strani pa mislim še takole: tudi ko bi Pandurjeva magična spektakel-ska poetika v to razsekano in površinsko dramaturško in povedno strukturo hotela – ali mogla in znala – seči globlje in do dna, torej z neprimerno silovitejšo bitno in spoznavno temeljitejšo energijo in refleksijo – bi uprizoritev in predstava *Ruske misije* v končnem nasledku, bojim se, ne mogli biti bistveno drugačni, kot sta zdaj. To seveda ne pomeni, da predstava ni samo čutnonazorno izzivalna, marveč je v najlepših sekvencah očarljiva, pretresljiva, vzvišeno lepa in zvesta Pandurjevi viziji totalnega teatra. Dodal bi še: pomembno presegajoča Prokičeve dram(atizator)ske postopke.

Če strnem: ob vseh pridržkih, ki so tu bili seveda le v grobem zarisani, je »svetovna premiera« *Ruske misije* na nedavni otvoritvi graške *Štajerske jeseni* prepoznaven člen v korpusu Pandurjevih predstav mariborske Drame. In nikakor ne gre pozabiti: *Ruska misija* pomeni, tu brez vsakih zadržkov, nesporno zmagovito promocijsko, slovensko, kulturno in umetniško dejanje pred polnim, reprezentativnim (številne znane osebnosti vrha avstrijskega, graškega in slovenskega kulturnega, diplomatskega in političnega establišmenta, številni avstrijski, nemški, italijanski, hrvaški in slovenski kritiki, publicisti in časnikiarji itn. itn.), evropsko razvajenim gledališkim avditorijem.

V graškem *Schauspielhausu* je po tem vidiku minuli petek, 30. septembra, bilo kar lepo in ponosno biti Slovenec...

8. oktober

Včeraj skoraj že o mraku sem se odpeljal v tržaško slovensko gledališče na ogled Jančarjeve igre *Halstat*. Prisedli so še Alja, Aleš B. in Nejkina dvojčka. Nekoč smo se »na konec tržaške« običajno odpravili že kmalu po kosilu, zato da smo imeli čas za slovite majhne nakupe. Zdaj se to primeri samo še izjemoma: kadar kake nujne stvari zares ni mogoče najti v domačih trgovinah. Toda tudi ko prideš v »mesto ob zalivu«, že ko pogled naj z Občin razkrije tisočero luči, lesketajočih se

na njegovem obrobju v morju in je že ogrnjeno v plašč skrivnostne noči, še zmeraj ostane čas za požirek v katerem od nešteti barčkov ali za prigrizek v piceriji. Tu se ob premierah v SSG skoraj zmeraj na istem kraju in ob istem času zbere kar precejšnja gruča ljubljanskih obiskovalcev tržaških predstav, predvsem kritikov in časnikarjev. Tudi tokrat na prvi pogled ni bilo drugače. A ko smo vstopili v Kulturni dom na Petronijevi, je bilo v preddverju nekam neobičajno živahno. Pri vhodu smo kakor zmeraj segli v roko ravnatelju Košuti, povedal nam je, da čakajo na predsednika republike Slovenije, ker bodo tokrat in v prihodnjih dneh skromno proslavili več okroglih obletic: petdesetletnico delovanja slovenskega teatra, devetdeseto obletnico, odkar je bil odprt, a nato kmalu požgan Narodni dom in tridesetletnico sedanjega poslopja, v katerem se združujejo zamejski Slovenci. Vse to je povzročilo, da je bil avditorij poln kakor redkokdaj, vsaj sam ne pominim, da bi v skoraj tridesetih letih, odkar ga kar redno obiskujem ob premierah (ali redkeje reprizah), bil zaseden do zadnjega sedeža.

Seveda pa je za tako velik obisk zagotovo zaslužen tudi Drago Jančar, saj je njegov pisateljski ugled poroštvo za vsakršne kakovostne umetniške izzive, ne samo tiste v prozi, marveč tudi v dramatik. In *Halštat* je vsekakor tak izziv. Zakaj?

Ko sem se spraševal, kako bi si ta novi Jančarjev izziv razložil, so se v misli začele vpletati različne povezave in asociacije, vsekakor pa sodi *Halštat* v kontekst tistega globalnega premišljivalnega in reflektivnega umetniškega angažmaja, ki Draga Jančarja zaposluje že dolgo, zagotovo najeminentneje od časov žalne slovenosti na Rogu pred leti, ko se je kot govornik na prav samosvoj, zanj značilen in poudarjeno človeški, pisateljski in spoznavni način poklonil žrtvam, katerih kosti trohniijo po tamkajšnjih črnih jamah in globelih. Lahko bi dejal, da je bil takratni njegov govor poskus nekakšne spravne daritve, ki pa ni – tako kot tega kljub najboljši volji, žal, ni opravila znamenita Spomenkina do konca iskrena spravna iniciativa/iniciacija – zavezujoče prevzela, naj tako rečem, vsega slovenstva. Ostala je, vsaj za zdaj, neizpolnjeno upanje. Res da čas to globoko, temno rano slovenstva zlagoma celi, res da se namesto sprave kotijo nevarna sovraštva in včasih se zdi, ko da se ta sovraštva le še poglobljajajo, a po drugi strani je hkrati res, da je tako imenovano preštevanje kosti, pa naj ga pojmuje kot simbol ali kot resnico, ki ga zganjajo nekateri pregnani, od znova vzniklega sovraštva oslepel in oglušeli, militantno in maščevalno nastrojeni sodobni slovenski »arheologi«, pripeljano že do grotesknega absurda. In prav v obzorju groteske in absurda se dogaja velika dramska metafora *Halštat*.

Če bi bil moralizator, bi moral o Jančarjevi igri zapisati, seveda s kancem primerne ironije, temeljno spoznavno sintagmo: norčevanje iz relikvij, kakor sem povedal že v Razgledih. A nikakor se nimam za moralizatorja, toda kljub vsemu me utegne kdo vprašati: kako neki norčevanje iz relikvij, ko pa gre v *Halštatu* kvečjemu za blagohotno posmehovanje pregnanemu odkopavanju človeških žrtvenih kosti. Res da je, kakor sem že zapisal, *Halštat* samo metafora in res avtor med razvojem dogodkov pove, da so kosti iz *Halštata* lahko tudi kosti iz kakih naših jam in iz časa po drugi svetovni vojski, a s tem se blagohotno posmehovanje samo še zaplete. Vsaj narahloma je zaplet razviden že iz menjav žanra: najprej je *Halštat* bil podnaslovljen kot igra, nato ga je avtor po debati z Andrejem Inkretom spremenil v komedijo, na željo ravnatelja SSG Miroslava Košute pa spet vrnil v *igro*. Seveda v teh spreminjanjih ni šlo za nikakršno avtorjevo omahovanje, marveč preprosto za to, da je Jančarjeva igra tako drama kot komedija, tako igra kot groteska in je vsebina do absurda priganega in pregnanega odkopavanja kosti hkrati pretresljiva in/ali ironično distancirana, kosti so halštatske in/ali roške, običajne in/ali svete, prave in/ali

ponarejene, njeni arheologi pa »nori« in/ali iskreno zavzeti. Ali na kratko: *Halštat* je tragigroteska o globoko pretresljivih in zaradi pregnanosti nič manj sprevrženih metamorfozah zgodovine, ki je s svojimi, zlasti vojskinimi in revolucionarskimi grozodejstvi pač zmeraj in na žalost predvsem zgodovina pokončevanja in uničevanja. Igra, izpisana z Jančarjevo znano in znamenito, možato in ubesedovalno rafinirano roko, igra, ki po svoji pomenski in literarni vrednosti sodi med avtorjeve najsugestivnejše.

Drago Jančar in režiser Boris Kobal sta za tržaško krstno uprizoritev – prva je bila pred meseci v Veroliju, kamor sta avtor in Slovensko stalno gledališče bila povabljeni na zelo izviren konkurz – lahko v nam vsem tako ljubem, a v čedalje hujših gmotnih stiskah blodečem zamejskem teatru našla samo še pet igralcev (seveda je to tudi pirandellovska reminiscenca, tako kot so v besedilu in predstavi zmeraj posebej napovedani monologi brechtovski relikti). Kobal je za krhko ravnotežje med pretresom in komičnostjo, med grotesko in absurdnostjo norega odkopavanja kosti skušal najti kolikor je mogoče pravo mero, vendar se je predstava razumno bolj nagibala k absurdni farski kot distanciranemu slovenskemu samospraševanju vesti, ki je ena izmed važnih, če ne kar najvažnejših pomenskih razsežnosti Jančarjeve igre. Tudi se sprašujem, ali je bilo neizogibno locirati dogajanje predstave deloma v avditorij (gledalci znamo biti dejavne priče dogajanja tudi z nekaj opazovalne razdalje), kajti zdi se, da bi z bolj tesnobno zaprtim dogajalnim prostorom utegnili biti ozračje v rudniškem jašku bolj avtentično in osredotočeno. A mimo te pripombe je predstava intenzivna in ekspresivna, kajpada tudi zaradi studioznih igralskih kreacij: predvsem nadvse ljubeznive bohemsko-klošarske, mladane vidčevske podobe in upodobitve Honze (Gojmir Lešnjak), ki si zaman prizadeva razkriti, predvsem pa ustaviti nasilje vodilnega arheologa prof. Habilisa in se zato njegova človečnostna intervencija mora izjaloviti; Honzinih prisrčnih »pajdašinj« Nele (Lučka Počkaj), ki sicer vidi in celo grozeče občuti vsakršno profesorjevo militantnost, a ji ne more ubežati, in Jule (Miranda Caharija), ki je skozinskoz nekako prostodušna in prenašajoča šikane zblojene arheologije, saj ji očitno nič drugega ne ostane; ter Anastazije (Maja Blagovič), ki spriču intimnega razmerja s profesorjem in strokovnega stremušva vdano sledi svojemu sugestivnemu arheologu in njegovemu trinoštju; in seveda profesorja Habilisa (Vladimir Jurc) samega, ki se iz na videz zavzetega znanstvenika razvije v banalnega manipulatorja ter razkrije kot brezdušen in militanten posloven dobičkar, zakrinkana šema varuha človekovih pravic in potencialni ubijalec vsakogar, ki mu skuša križati bogokletno pot.

Sinočnji večer s *Halštatom* v tržaškem Kulturnem domu je bil prazničen. Te prazničnosti nista mogli potemniti niti tesnobnost in zaskrbljenost, ki sem ju spriču čedalje očitnejše arogance (groznja, da bojo ukinjena sredstva za kulturna snovanja slovske skupnosti) novih italijanskih oblasti začutil v pomenkovanjih s tržaškimi gledališkimi prijatelji in znanci po premieri Jančarjeve igre. Mar v Rimu vstajajo iz podzemlja in pritajenega dremeža novi hujskaški Habilisi in revanšisti, ovenčani z znanimi starodavnimi razpoznavnimi znaki?

12. oktober

Jesenski čas, še posebej mesec, ki se mu po starem pravi vinotok, ni samo čas trgatve in mošta, je vsako leto znova tudi čas, ko gledališča rojevajo premiere tako rekoč na tekočem traku, včasih tudi po dve ali več na isti večer. V tem dnevniku

sem nekooperativnost v obliki podvojevanja ali celo potrojevanja premier v slovenskih teatrirh že kritično glosiral, za letošnji oktober pa naj povem, da se je doslej primeril samo en tak nevšečni primer: Jančarjev *Halštat* (Trst) in Brechtova drama *Bobni v noči* (Celje) sta se predstavila na isti večer, 7. oktobra. Ker sem krstu nove slovenske igre dal prednost, je Brecht prišel na vrsto šele sinoči, 11. oktobra.

V celjsko gledališče zmeraj zahajam z nekakšnim posebnim razpoloženjem, lahko bi rekel kar z domotožnostjo. Ne samo zato, ker sem v mestu ob Savinji pred davnim časom tri leta obiskoval gimnazijo in maturiral, marveč zato, ker me na ta teater le nekaj pozneje vežejo začetki pisanja kritičnih refleksij o predstavah.

Brechtove *Bobne v noči*, torej mladostno delo avtorja, ki je s svojimi dramami, teorijo in gledališko prakso markantno zaznamoval dvajseto stoletje gledališke Evrope, sem šel gledat še s posebnim nemirom: režiser sinočne predstave Mile Korun je namreč jeseni leta 1971 s tem mladim Brechtom pripravil v slovenskem tržaškem teatru eno izmed posebno znamenitih predstav. O njej sem, tako se spominjam, pisal ne samo pohvalno, marveč pomensko posebej razvidno, pri čemer je drama o vojnem povratniku, njegovi stiski, izvirajoči iz spoznanja, da mu je med dolgo odsotnostjo ljubljeno dekle zlezlo drugemu v posteljo, in berlinskem spartakovskem uporu v Korunovi interpretaciji zaživela v tedanjem tako imenovanem svinčenem času drzno in pogumno: kot razkritje nemožnosti revolucije in ljubezni, oboje v kontekstu znane, čeprav v tej mladostni drami komajda šele nakazovane distancirane, a hkrati socialnokritično in politično že dovolj razvidne brechtovske gledališkosti. Seveda mi je danes, leta 1994, bilo jasno, da Korun zdaj, po padcu berlinskega zidu ne bo na enak način tematiziral omenjene pomenske dileme, ker se je pač spremenila v *fait accompli*, sicer se uprizarjanja *Bobnov* najbrž sploh ne bi lotil. Popolnoma mimo tega ali nemara celo popolnoma proti tej dilemi in alternativni se kajpada ni napotil, in je *Bobne*, če povem najkrajše, tudi formalno teatraliziral kot dve tenziji ali dva tečaja drugače poantirane alternative: v prvem delu predstave je s posebnimi in posebno sarkastičnimi poudarki razkril na eni strani (vojno) dobičkarstvo in brezdušno polaščevalstvo, utemeljeno v pridobitniški filozofiji in praksi brutalnega buržoaznega kapitalizma, na drugi pa manipuliranje z lastno hčerko (Anna Balicke), saj je za take starše tudi otrok zgolj kupoprodajni predmet; drugi del gledališko upomenja spartakovsko revolucijo kot brechtovsko potujeno klovnijado ter iz nje izvirajoče Kraglerjevo razočaranje in zavestno odločitev za intimo in erotiko, lahko bi se reklo – za izstop iz revolucije. Izstop, ki je tako rekoč izsiljen in neizogiben nasledek dileme: *uporništvo – ljubezen*. Dramaturginja predstave Marinka Poštrak duhovito spelje to interpretacijo in dilemo v zgoščeno sintagmo: Brecht kontra Brecht.

Brez tako predrugačene tematizacije mladostnega Brechtovega dela Korun pravzaprav ne bi bil Korun: nikdar ne ostane potešen tudi z najvišjim dosežkom (tak dosežek so tržaški *Bobni* nedvomno bili), zmeraj znova se za drugo, včasih celo tretjo kreacijo istega dela odloči zato, ker v vsakem konkretnem, ponovljenem branju in oblikovanju zazna, začuti in skuša udejanjiti nove pomenske parametre: tokrat ga k temu novemu očitno ni pripeljal samo padec berlinskega zidu kot metaforiziranega *pars pro toto*, ki strnjeno denotira sesutje ene izmed največjih in hkrati najokrutnejših zgodovinskih utopij, marveč nemara še bolj – sesutje še ne pomeni dokončnega in nepreklicnega konca za vse večne čase – zdajšnje in tukajšnje slovensko, primitivno in brezdušno restituiranje buržoaznega kapitalizma, polaščevalstva in *eo ipso* tudi antikulturne. Seveda so tudi ti pomeni v Brechtovi drami evidentno zaseženi, a uprizorjeni kot dominantni znotraj že omenjenih dilem in alternativ, kvalificirajo Mileta Koruna za zmeraj živega, zmeraj zlahtno aktual-

nega in angažiranega ter seveda v poetskem smislu zmeraj znova in znova samosvojega ustvarjalca. Nikakor, kaj šele samo mimogrede ne smemo pozabiti: Mileta Koruna je bržkone z vidika podobnih ali podobno dominantnih pomenskih parametrov, o katerih govorim pri *Bobnih*, v lanski sezoni vpregel in umetniško tako silovito zaposlil Cankarjev *Kralj na Betajnovi*, ki ga je ingeniozno oblikoval v kranjskem Prešernovem gledališču.

Žal pa drugi kreativni deleži v celjski predstavi Brechtovih *Bobnov* z vidika umetniške sugestije niso enakovredni režiserjevemu deležu. Morda se v opisani »dvokomponentni« uprizoritveni diskurz vsaj sorazmerno adekvatno vpisujeta scenografija in zlasti kostumografija Janje Korun – oboje kot stilizacijski odblesek mode dvajsetih let. Igralska podoba celjskih *Bobnov* pa me ni ne prevzela ne navdušila, čeprav bi težko rekel, da Zvone Agrež, Vesna Jevnikar, Miro Podjed, Anica Kumer, Peter Boštjančič, Vesna Maher in vsi drugi niso, če uporabim že kar preveč obrabljene pojme, vsaj korektni in solidni, a očitno bolj prepuščajoči se znanju in rutini kot brechtovsko distancirani, ostreje artikulirani in bolj razpoznavno individualizirani interpretaciji *person*, kakor jih in kakršne *Bobni v noči* tipološko in pomenško tako suvereno izrisujejo.

Priznati moram: te sorte kreativne dvojnosti in neskladnosti v moji percepciji ne morejo priklicati veselega pritrjevanja. Ali pa se moja kritiška duša ne zna, kakor bi dejal Siegfried Melchinger, smejati šalam, »ki se jim danes nihče več ne more smejati. ... ker se smešne pobude zanje oddaljujejo.« Pa menda pri meni ni Brecht tista pobuda, ki se oddaljuje? Ali če vpeljem spomin: moj pokojni prijatelj, dramaturg Lojze Filipič – ko sem zadnjič blodil po Žalah, sem se ob njegovem spomeniku malodane zgrozil: prihodnje leto bo že dvajset let, odkar je odšel na temno stran – je bil večji brechtofil (in kajpak večji brechtolog), kot sem jaz. A za to sem seveda kriv sam, zanesljivo nista ne Bert ne Lojze...

14. oktober

Včeraj sorazmerno pozno popoldne, a še za dne, sva se z Albertom Kosom (in njegovim novim, trdnim in udobnim ventom) peljala v Novo Gorico na premiero Molièrovega *Ljudomrzneža*, kakor je Marija Javoršek (po dosedanem *Ljudomrzniku*) naslovila novi prevod nemara najbolj desakralizirane in nič manj sarkasticirane Molièrove igre *Le Misanthrope*. Naj takoj povem: z izjemo naslova, ki se mi zdi nekako grob, če ne za uho kar nekoliko zaničljiv (kakor, denimo, delomrznež), se vse drugo (od ritma do rim in seveda vsebinskih poudarkov) v novi poslovenitvi te znamenite Molièrove igre sliši zelo lepo, gladko, okretno in duhovito. Drobnosti dodatki ali spremembe, s katerimi se je besedilo ponekod prilagodilo konceptu uprizoritve, so se nemoteče uglasili s prevodom tako, da je že samo za ta del globalni vtis o uprizoritvi afirmativen. In kako je z drugimi del(e)zi?

Režiser Dušan Jovanović, umetnik, ki se tako rekoč nikoli ne sprijazni ne toliko z odrskimi konvencijami kot z odrskimi konvencionalnostmi, je svoje nenehoma dinamično, izvorno (vendar ne po vsej sili) raziskovanje uprizarjanja klasičnih odrskih tekstov in v našem primeru seveda še posebej *Ljudomrzneža* – aktualiziral oziroma duhovito umestil v naš čas. Lahko bi se reklo: zdajšnji novogoriški *Ljudomrznež* – če se ne motim, gre za četrto slovensko uprizoritev tega slovitega Molièrovega dela (prej v Ljubljani, Mariboru in Celju) – in še posebej njegov centralni junak Alceste je ljudomrznik za današnjo rabo. Tega ne izpričuje samo nedvoumno prepoznavna, z današnjimi stilemi zaznamovana, duhovita oblačilna ikonografija (Barbara

Stupica), iz sodobnih navdihov oblikovana arhitektura prostora (Marjan Kravos) in izrazito recentna glasbena podlaga ali spremljava (Drago Ivanuša); še posebno očitna in nikakor cenena je Jovanovičeva aktualizacija te bridke komedije v pomenskem pogledu: Alcestova hipokrizija in razkrinkovalna strast seveda nista več naperjeni v lahkoživost in uživaštvo, gizdavost in topoumnost nekoč in še posebej v Molièrovem času tako znamenitih pariških literarnih salonov in vsakršnih »šol za obreko vanje«. Oronti, Filinti, Akasti in Klitandri niso več okinčani s trakci in pentljami, ki so seveda zgolj metafora njihove puhloglave precioznosti – zdaj so tipološko spremenjeni v nekakšne stremuške in plehkosrčne, zgolj pragmatične yupieje, ki jim do popolnosti manjkajo edinole še sloviti črni poslovni kovčki, temno uniformirane obleke z dvorednimi suknjiči in seveda neizogibne kravate. Skratka, nekam zelo znani sleherniki, ki jih srečujemo bodisi na poti v službo ali na jutranjem jogingu (imeniten, duhovit začetek novogoriškega *Ljudomrzneža*), kadar ni službe, ali zvečer, kako v podobi nonšalantnikov, njihovih enako slikovitih in enako poželjivih, kot nekoč in zmeraj opravljenih soprog ali ljubic, ob prižgani televiziji, s kakim novodobnim ekraniziranim ali živim imitatorjem Elvisa Presleya (Oront) žurirajo do ranih jutranjih ur.

Seveda vsega tega Jovanovičevi junaki, posajeni v kontekst Molièrovega besedila, v novogoriški predstavi ne počno zmeraj ali nenehoma in dobesedno, a svojega pragmatičnega hedonizma ne morejo ne prikriti ne skriti. Kako se sredi vsega tega počuti in primerno takemu počutju obnaša ljudomrzniški Alcest, to seveda ni nič manj pomembno pomensko vprašanje Jovanovičeve interpretacije Molièrove najbolj žanrsko ambivalentne komedije: Rado Bolčina je spočetka ves vprežen v kolo svojega kriticizma in v tej vpreženosti – malodane smešen. Z odprtimi očmi in z jasno mislijo vidi, kako jalova in posesivna, brezdušno pragmatična je yupiejvska združba in družba, ki ga tira v breobzirni, nemalokdaj do sarkazma in komicnosti prignani kriticizem. Toda bolj ko se zlasti občutljivo zapletajo Alcestove intimne, človeško krhke in še posebno ranljive erotične zanke, tesnobe in dileme, bolj otopevata njegov sarkazem in kriticizem. Še več: ko ob koncu Celimeni – Neda R. Bric jo igra temperamentno, a nemara spričo pomanjkanja ironične distance manj izrazito, kot bi si zahtevnejši gledalec želel – sicer vrže v obraz vse, kar ji gre in vse, kar ga je kot ljubimca in človeka ranilo do dna duše, se naposled vendarle in kljub vsemu napoti v smer, kamor je odšla Celimena, ki jo je sicer prej demaskiral in zavrnil. Je to, najsi že gledamo tako ali tako, napotitev in odhod iz občega v posamezno, iz družbenosti v zasebnost? Ali še ostreje: iz akcije v indiferentnost, nemara celo v malodušnost?

Čeravno nisem popolnoma prepričan, da je temeljna intenca uprizoritve šla zares in natanko v tako opisano ali naravnano smer, sem sam njene pomenske in čutnonazorne »artefakte« razumel tako, kot sem jih skušal tu čisto na kratko označiti. Tako razumljena ambivalentnost Alcestovega čutenja, vedenja in ravnanja seveda podeljuje Jovanovičevi celostni interpretaciji *Ljudomrzneža* ne samo izvirno estetsko, marveč hkrati pomensko relevantno aktualno vrednost in tisto resno(bno)st, ki je navidezna in tudi stvarna zunanja lahkotnost predstave na prvi pogled ne podpira in upravičuje.

Sicer pa je poleg Alcesta in Celimene med vlogami v novogoriškem *Ljudomrznežu* vrsta lepih igralskih kreacij, med njimi predvsem nevarno pikra in z vsestransko maščevalno nepotešenostjo ritualizirana Veronika Drolc v vlogi Arsinoe, Jože Horvat kot Filint, Rastko Krošl (Oront), Dušanka Ristić (Elianta), duhovita Bine Matoh kot Akast in Iztok Mlakar kot (Klitander) ter Ivo Barišič (Bask in Dubois).

Kakorkoli že premišljujem o *Ljudomrznežu* v Primorskem dramskem gleda-

lišču, je ta mojstrovina med Molièrovimi deli enako znamenita (četudi manj popularna kot druge »čiste« komedije), kakor je med vsemi igrami sveta še zmeraj – in bo najbrž na veke tako (če nedoumljiva kompjuterska prihodnost seveda ne bo posrkala v svoj virtualni svet tudi gledališča) – *Hamlet* zanesljivo najslavnejša igra za vse čase in za vse rodove. Tragedija o vsakršnih mukah milega danskega princa, igra s tisočeriimi interpretacijami, ki pa, kar je posebej zanimivo, nikogar, kdor se znova loti uprizoritve, ne zavezuje: vsakdo, vsak režiser in vsi rodovi igralcev in oblikovalcev hočejo to tragedijo živeti in doživeti po svoje. Tudi gledalci. In tako je edino prav, samoumevno in logično. Ni pa popolnoma običajno in gre zagotovo za naključje, da si uprizoritvi dveh tako znamenitih klasičnih del, kot sta *Ljudomrznež* in *Hamlet*, v gledališko sorazmerno majhnem prostoru, kakršen je slovenski, sledita tako rekoč s časovnim presledkom komaj nekaj ur, natančneje: štiriindvajset. Drevi namreč ljubljanska Drama odpira premierno zaveso pred začetkom zmeraj težko pričakovanega Shakespearovega *Hamleta*, tokrat v režiji novega ravnatelja te naše častitljive hiše Janeza Pipana. Dogodek pričakujem z veliko nestrpnostjo, ali če povem tako, kakor sicer pogostoma govorijo neposredni gledališki stvarniki: z nekaj predpremijske treme. Zakaj? Ne samo zaradi vsega, kar se te tragedije drži kot mit in mitologija, marveč zato, ker je, kakor sem že povedal, *Hamlet* zmeraj vokacija in strastna stvar slehernega rodu odrskih ustvarjalcev, a skoraj nič manj tudi stvar gledalcev. Toda ker moram tekst pričujočega dnevnika uredniku *Sodobnosti* oddati že čez nekaj ur (tako in tako mi je, kot rednemu sodelavcu, rok za oddajo blagohotno nekoliko podaljšal), bo moralo premišljevanje o *Hamletu* pač počakati na prihodnjo številko revije, ki mi prijazno odstopa prostor za objavljanje premišljevanj o gledaliških dogajanjih na Slovenskem.

In še nekaj: čez štiri dni odpotujem v Maribor na letošnje Borštnikovo srečanje. Glavni odbor BS me je namreč, skupaj z Alešem Bergerjem in Matejem Bogatajem, povabil v ocenjevalno komisijo. Čeprav sem vse predstave, ki jih je izbral selektor Andrej Inkret, že videl, se ponovnih ogledov veselim: zvečine žive v mojem spominu kot tako vznemirljiva doživetja, kakršna nas, radovednih gledalcev, ne doletijo v vsaki sezoni. In na robu te radovednosti: ker bo, upam, nekaj časa, razen v večernih urah, ko bomo sedeli v zatemnjenem avditoriju, vendarle nemara ostalo še za kaj drugega kot teater, ga bom vsaj malček skušal uporabiti za ogled zlate jeseni v okolici štajerske metropole. Tod je, odkar pomnim, pomnim pa že dolgo, jesenski čas še posebno očarljiv.

Čisto za konec tokratnih dnevniskih premišljevanj: danes praznuje devetdesetletnico življenja moja mama. Iz nedavnega bežnega pogovora sem doumel, da si za visok rojstni dan želi stensko uro z velikimi številkami, da bo s svojimi trudnimi, a še zmeraj živimi očmi lahko merila čas. Darilo sem ji že izročil. Z velikim šopom vrtnic. Bila je ganljivo vesela...

Se bo nadaljevalo



Vasja Predan

PLES ŽIVIH SENC MINLJIVIH PREDSTAV

Gledališki dnevnik 1993–94 (IV)

4. FEBRUAR 1994

Že nekaj dni sem, po vsakoletnih smučarskih počitnicah, spet doma, v Ljubljani. Sinoči sem si v Drami ogledal Shakespearovega *Kralja Henrika IV.* A preden mu posvetim nekaj bežnih dnevniških premislekov, še čisto kratek *intermezzo*.

V dneh, ko sem tekoče gledališke dogodke na Slovenskem mogel na smučanju v Avstriji spremljati samo po informacijah v Delu – vsako jutro ga je bilo mogoče (še z nekaterimi drugimi slovenskimi dnevniki) kupiti v Adegovi samopostrežnici – se je nadaljevalo in še razgrela polemično dopisovanje med režiserjem *Pomladnega obredja* Freyem in poročevalcem Slovenskih novic Kardumom (o tem tudi prispevki v *Mladini* 2.2.94). Solidarnostnemu kritičnemu bojkotu predstave v nekaterih glasilih se nisem pridružil. Pravzaprav se mu zaradi odsotnosti nisem mogel, a se tudi sicer nisem nameraval pridružiti. Kajti še preden sem bral prve »prask«, sem *Pomladno obredje* vključil v pričujoči dnevnik in pred odhodom na smučanje pisanje oddal uredniku Sodobnosti. Zdaj, tako se mi zdi, je poglobljeno polemično strelivo že porabljeno, sam pa svojega ne bom dodajal. Zaradi nekega zelo preprostega razloga: kakorkoli se mi režiserjev narcisizem in iz njega izvirajoči »ukrepi« zde abotni, me (tokratna) bojkotna solidarnost z nekaterimi svojimi kritičskimi kolegi ne priteguje. Na prvi pogled nemara nerazumljiva, predvsem pa težko dokazljiva domneva ali vsaj slutnja mi namreč sporoča, da se je spor med režiserjem in kritikom zaplodil že dolgo pred *Pomladnim obredjem* – in sicer na zelo osebni, če ne kar zasebni njuni medsebojni ravni. Naj še tako skeptično gledam na režiserjevo ne prav umno akcijo in ne veliko umnejšo reakcijo različnih drugih, bolj ali manj upravičeno prizadetih ljudi, ki so se v »spor« vpregli, mi je nekaj vendarle že od vsega začetka jasno: na Slovenskem je vprašanje kritike kot konstitutivnega dela znane in povsod spoštovane triade: *umetniška stvaritev – občinstvo – kritika* vsaj že od časov Franceta Levstika rešeno. Kritika je legalen in legitimen del in refleks ali individualizirani glas javnosti o umetniškem delu, postavljenem tej javnosti na ogled in v presojo; kritik je, zmeraj seveda zgolj in samo subjektiven, glasnik te javnosti. In ko smo že pri glasniku in njegovem glasu: znano in v zgodovini nič kolikokrat izpričano je spoznanje, da ni ostrejša (ali hujša) kritika kot molk. Najsi so umetniški ustvarjalci zoper kritiko še tako goreče ali visokostno naperjeni, naj so do nje celo sovražno razpoloženi, se njihova bojevanja z njo in zoper njo malodane zmeraj končajo z jalovim izidom. Naposled pa se pokaže, da jim je, ustvarjalcem in med njimi še posebej gledališkim, katerih dela so pač najbolj minljiva, kljub vsemu in vendarle ljubše, pa naj to javno priznajo ali ne, če se o njihovem delu piše tudi negativno, kot molči. Molk je, če hočemo ali ne, najostrejša oblika kritične presoje.

Ne vem, ali tako o kritiki in zdajšnjem popolnoma odvečnem, bizarnem (in po vsem videzu poudarjeno osebnem) zapletu razmišlja še kdo od vpletenih, meni ni prav nič do tega, da bi komurkoli moral spet in znova dokazovati te že tisočkrat izpričane, dokazane in sprejete konvencije. Žal, so tudi tokrat, kakor zmeraj – oproščam se, če se komu ta beseda zdi prepatetična – žrtve polemičnih prask in ukrepanj tudi drugi, popolnoma nedolžni sodelujoči v umetniški stvaritvi, a to je udeležencem takih in podobnih prask očitno malo mar.

Sicer pa sem obljubil tej o sitni zadevi napisati zgolj kratek *intermezzo*. Zatorej dovolj o tem.

Z neprimerno prijaznejšim razpoloženjem se zdaj rajši posvetim sinočnji (reprizni) predstavi *Kralja Henrika IV.* v Drami.

Že ko sem pred časom prebral, da bo naše osrednje gledališče po skoraj štiridesetih letih spet seglo po Shakespearovi historiji, ki je njen centralni junak (kljub drugičnemu naslovu) Sir John Falstaff, mi je bilo jasno: v kombinaciji različnih relevantnih motivov, ki so odločilno vplivali na to repertoarno potezo, je skoraj zagotovo tudi dognanje, da premore ansambel ljubljanske Drame ta hip malodane zglednega interpreta za vlogo Falstaffa. To je seveda – *Sir Polde Bibič*. Ko sem davnega leta 1956 gledal v tej vlogi dva tedaj znamenita slovenska igralca – Janeza Cesarja in Pavleta Koviča – se mi je, komaj nekaj let »staremu« kritiku, prav tako zdelo tako rekoč samoumevno, da je Falstaff prišel na naš oder predvsem zaradi obeh omenjenih interpretov. In ko ju, Cesarja in Koviča, falstaffovsko neverjetno sproščena in razigrana, po toliko letih skušam obuditi v spominu ter si pri tem pomagam z lastnim tedanjim opisom in predvsem z besedami, ki sta jih o liku tega slovitega *humorous-mana* zapisala pokojna Albreht in Kralj – mi nekdanji (moji prvi in do Bibiča zadnji) podobi Falstaffa prihajata pred oči predvsem kot dve pitoreskni prikazni, polni ljudskega humorja slovenske provenience: nekakšna »povestniška« mešanica dobrodušne rdečeličnosti, gostilniške razposajenosti in jurčičevske prostodušnosti. Vse te poteze in pomeni so sicer zmeraj udarili na žebliček po središču glave, torej na pravem mestu. Pri tem sta igralca zlasti domiselno in učinkovito soočala in premešavala samovšečni kraljevski aristokratizem s Falstaffovo človeško, ali če uporabim drugo besedo, plebejsko razsežnostjo. In če sta Cesarjeva in Kovičeva magistralna igralska podoba Falstaffa česa vendarle pogrešali, je to bilo nekaj od tiste posebne, na videz čudaške, a vendar nedvoumne in specifične modrosti, spričo katere je Falstaff med humornimi orjaki svetovne literature tako edinstven. Ali kakor sta formulirala Kralj in Albreht: naša znamenita Falstaffa sta bila sicer imenitna, vendar najbrž ne prav angleška oziroma londonska.

Sam sem že takrat težko presodil, kaj ta distinkcija natančno pomeni in tudi danes ne vem prav zanesljivo, kaj in kam bi z njo, a prepričan sem, da bi mi zagotovo postala jasnejša, ko bi mi kdaj bilo dano videti v vlogi Falstaffa kakega veljavnega angleškega interpreta. A te priložnosti doslej, žal, nisem imel.

Kakorkoli že, Polde Bibič je polnokrven slovenski igralec in njegov imenitni Falstaff je, po moji misli, v marsičem presegel Cesarjevo in Kovičevo »slovenskost« ter izoblikoval, če že ne angleški, tedaj zagotovo razkošno univerzalni lik te slavne »brente smeha in modrosti«, kakor sem ga sam nekoč poimenoval. Ali drugače in nekoliko bolj nadrobno: tudi o Bibičevem Falstaffu je mogoče reči, da je veliko dobrega črpal iz bogatega arsenala nekakšne, nam domače igralske ljudskosti (ali zlahtne ljudske igre), plebejskosti in prostodušnosti. Vendar vse to v odrski ponazoritvi ni bilo, naj tako rečem, etnično determinirano. Prej in bolj je zajeto z veliko, občeveljavno skodelo širokosrčnega humorja, zmeraj posajenega v rodovitno prst ironije, mestoma podloženega celo z odskoki bahaškega sarkazma; zlasti

v neposrednih soočenjih z vihravim Halom tudi z zvedavim preskušanjem prinčeve potprezljivosti in dovtetnosti za sproščen in hkrati nemalokdaj piker plebejski humor, presijan z duhovitimi paradoksi in modrostmi, ki bi se kakemu stanovitnejšemu princu utegnile kdaj pa kdaj zdeti nemara celo drzne in predrzne, če ne kar nesramne. Bibič, v tej silaški sprijetosti krohota in posmehovanja, veseljaštva in lucidnosti vseskozi ohranja mero, nikjer in nikdar se ne prepusti sicer vabljevemu, a nič manj cenenu ali celo nevarnemu populizmu. Ob sicer izjemno uglašeni soigri drugih protagonistov in epizodistov od začetka do konca kreativno dominira v predstavi, ne da bi koga »prekrival« ali »odrinjal« v lastno senco. A če pa bi si moje, za marsikoga najbrž nadležne kritične terjatve kljub taki tenkočutno premissljeni in monolitni igralčevi drži vendarle želele še kaj v Bibičevem Falstaffu, je to nemara edinole nekoliko izrazitejše spoznanje izvrženosti, če ne kar tihe, trpne in tudi trpke človeške tragike, ki se v to »brento smeha in modrosti« naseli ob koncu, ko mora naš junak sprevideti, da ga je njegov prej tako žlahtno tovariški in bonvivantski princ in pivski prijatelj po »prevratu« in z občutki, ki jih iz oblastniške podzavesti prebudita krona na glavi in žezlo v roki, meni nič tebi nič brezdušno pahnil na družbeni in življenjski rob, od koder je ta modri veseljak некоč sicer prišel, a se je z njega ingeniozno vzdignil na paradoksalno stopnjo nekakšne krohotne, hkrati nedoumljive in tako domiselne kraljeve zrealne podobe. Seveda ne gre pozabiti: oblast, najsi je take ali drugačne barve, nekdanja, današnja in najbrž tudi prihodnja, lastne podobe, kaj šele zrealne, ni prenesla nikdar in je ne bo nikoli. V tem kontekstu se plebejski falstaffovski humorizem in demokratizem, žal, tudi danes še zmeraj kažeta kot najčistejša utvara. Tudi to zmeraj aktualno resnico sporoča in potrjuje (s)prevrnjeno človeško (so)razmerje med princem Henrikom Valizanskim in plebejcem Sirom Johnom Falstaffom v historiji o *Kralju Henriku IV.*

Seveda bi predstava v ljubljanski Drami ne mogla biti tako v vseh pogledih lepa in skladna, ko bi je ne vodila inteligentna roka režiserja Georgija Para, ki je duhovito in razumno priredil in strnil prva dva dela Shakespearove historije o Henriku IV. v zaokroženo in ekonoimično celovečerno celoto, pri tem pa sta mu bila zlasti v likovno-ikonografskem pogledu imenitna umetniška sodelavca scenograf Mersad Berber, sloviti sarajevski slikar, in kostumografinja Marija Žarak, ustvarjalka, ki je z neverjetno domiselno krojenimi in barvno zgledno ubranimi ter glede na družbeno hierarhijo duhovito diferenciranimi kostumi subtilno demonstrirala dramaturgijo oblačilne kulture. Seveda pa je režiser ob Bibiču imel imenitne soustvarjalce predvsem v igralcih: v Borisu Juhu, ki je kralja Henrika občuten, nemara v pomenskem smislu kar nekoliko presenetljivo, vsekakor pa nekonvencionalno problematiziral do tragičnih razsegov, v Igorju Samoboru, čigar vihravi princ Hal je vseboval na eni strani mladeniško razposajenost in na drugi, ob koncu, oholo oblastniško ledenost, Tonetu Gogali, Janezu Albrehtu, Kristijanu Mucku, Jerneju Šugmanu, Marjanu Hlastecu in drugih Henrikovih »ljutih sovragih«, zlasti pa v razposajeni Falstaffovi gostilniški tovarišiji (Majda Potokar, Nataša Ralijan, Matija Rozman, Marko Okorn, pozneje še brumni naborniki itn. itn.). Pa saj ni, da bi prepisoval kar po vrsti imena protagonistov in epizodistov – vsi po vrsti so konstituirali zares skladno in gladko predstavo, vsi očitno z veseljem govorili duhovite, s sodobnim žargonom prevedene dialoge (Milan Jesih). In to soustvarjalno veselje je prav tako razpoznavno prevzemalo tudi delež dramaturgije (Darja Dominkuš), muzike (Šurbek, Demšar), borilnih prizorov (Andrej Zajec) in vseh drugih sodelavcev v tej predvsem lepi in kultivirani uprizoritvi *Kralja Henrika IV.* v ljubljanski Drami.

15. FEBRUAR

Predsinočnim sem bil po dolgem času spet v Vodnikovi domačiji. Slovensko komorno gledališče je krstilo novo Flisarjevo dramo *Tristan in Izolda* v avtorjevi režiji. Če prav pomnim, sem v pristrčno domač kulturni ambient Vodnikove hiše prvič, torej dovolj pozno, stopil šele novembra 1992, ko je Evald uprizoril svojo zanimivo igro *Jutri bo lepše*. Kakor je domač in prisrčen ta ne samo za Ljubljano nekonvencionalen kulturni dom, enako ljubeznivo, rekel bi, kar z entuziazmom, tako redkim za naš čas, ga domiselno organizacijsko in programsko usmerja in vodi ljubezniva gospa Majda Lenič. Domačnost se ne kaže samo v še zmeraj lepo ohranjeni patini stare, nekoč znane kmečke arhitekture in, kakor pravimo danes, njene starožitne notranje opreme, obiskovalec se v tej hiši tudi sicer lahko počuti kakor doma. Še več: ker so vsaj k takemu dogodku, kakršen je gledališka premiera, najbrž povabljeni predvsem ljudje kulture, gledališki spremljevalci in ob njih zlasti gledališki poročevalci in kritiki, se v primerno majhnih predsobah in sobah (izjema je nekoliko večja dvoranica na podstrešju) vsi nekako domače drenjamo in vsi seveda poznamo, ko da bi se prijatelji in znanci povabili na velik obisk.

Tako je bilo tudi tokrat, ko smo se napotili na obisk k Izoldi, Tristanu in Marku, kakor jih je bil z novo, deromantizirano avro uzrl in razkril Evald Flisar in nam svojo »dekompozicijo« ponudil v presojo. V tej vihravi parafrazi znamenite srednjeveške legende o ljubezni in smrti viteškega Tristana in lepe kraljice Izolde preigrava, ali če si smem sposoditi glasbeni pojem, preludira Flisar marsikaj, predvsem seveda zapleten razpad ljubezni med slovitima zaljubljenca. Pravzaprav je pojme 'parafrazira', 'preigrava' in 'preludira' treba dopolniti vsaj še s pojmi 'parodira', 'travestira', v postomernistični maniri 'citira' (od Shakespeara do sebe – *Nimfa ne sme umreti*), 'kombinira', 'ironizira' (drugi, postavljaško postvarili, bogataško odtujeni, čustveno izpraznjeni del drame in v njem ustrezno zledeneli status nekoč vroče romantičnih in zdaj ali naposled metaforično in tudi dobesedno mrtvih ljubimcev).

Že ko sem bral Flisarjeve spretno in gladke dialoge, se je vame vtihotapljal nekakšno distancirano, rekel bi, malodane nesproščeno razpoloženje. Ko sem nato še videl predstavo, v kateri so igralci Violeta Tomič, Boris Kerč in zlasti Srečo Špik korektno opravili svoje naloge in vloge, se mi je tista prva »vtihotapljena« distanca ne samo še okreplila, marveč tudi razkrila: Flisarjeva parafraza znamenite legende ne razkriva novih pomenov smrtne ljubezni v našem brezbožnem času na način, naj tako rečem, žive človeške esence in eksistence, spočete in spriete iz krvi in mesa, iz strasti in iz spoznanj, iz usode same, če se to ne sliši preveč patetično; marveč je malodane vsa od začetka do konca, od iluzije do dekompozicije bolj ali predvsem govor o njej, o tej smrtno razkrojeni ljubezni, ne govor iz nje same, govor o eksistenci in esenci, ne eksistenca in esenca sama, govor o usodi, ne usoda sama. Govor 'o' pa je od nekdanj bližji prozi kakor drami. In še ta govor 'o' je ne glede na svojo siceršnjo spretnost in gladkost v *Tristanu in Izoldi* (drugače kot v drugih Flisarjevih dramah) zvečine konstruiran na način aforizmov, sentenc, sloganov, pomenskih splošnic, ki že zgolj s svojo formalno sporočevalno konvencijo sicer po svoje prispevajo k dekompoziciji celovitega dramskega diskurza, vendar pa hkrati literarizirajo – naj ne rečem: artifizirajo – v papirnatost, namesto da bi dialoške sentence vitalizirale in počlovečevale. In prav to dvoje: govor 'o' in »artifikacija« dialogov – je tisto, zaradi česar vsaj mene nova Flisarjeva drama, žal, ni potegnila v svoj (iz)povedni ris.

Je pa storila ali povzročila nekaj, kar tem dnevniškim zapiskom najbrž lahko

zaupam. Med pripravami za spremljanje nove verzije *Tristana in Izolde* sem namreč po dolgem času spet vzel v roke Bedierov roman o teh dveh legendarnih ljubimcih – izšel je v lepem prevodu Janeza Negra pred skoraj petintridesetimi leti – in se na hitro »sprehodil« skozi njegovo vsebino. Toda še bolj kot poglavitni dogodki te vznemirljive zgodbe me je znova pritegnila prevajalčeva izčrpna in koncizna literarnozgodovinska študija, najbolj pa – in to je tisto, kar pravzaprav hočem povedati – znenada obujeni spomin na Janeza Negra ali Žana Negroja, kakor smo ga bili, dolgoletnega neuradnega slovenskega kulturnega ambasadorja v Parizu, s francoskim naglasom in s kančkom nagajive domačnosti klicali njegovi znanci in prijatelji. Sam sem se sicer štel med te druge, čeprav sva bila, po pravici povedano, samo dobra znanca.

Ko sta ga ob koncu šestdesetih let Cene Vipotnik in Beno Zupančič povabila, da bi prevzel dramaturški referat v ljubljanski Drami, smo tisti, kar nas je bilo mlajših gledaliških spremljevalcev, komaj kaj vedeli o njem, čeprav je njegov nekoliko presenetljivi prihod v Ljubljano po dolgih letih študija, življenja in dela v Parizu (če se ne motim, še od predvojnih časov) zaradi nekakšne prisrčne skrivnostnosti zbujal veliko radovednosti. Predvsem pa je bilo popolnoma jasno, da iz velikega gledališkega sveta prihaja zelo učen mož, čigar resda gledališko pasivne, vendar bogate izkušnje so napovedovale ljubljanski Drami rodovitne dramaturške čase. To se je v naslednjih letih na poseben način in na srečo tudi izpričalo in potrdilo.

Moj spomin – in zanj mi tu gre – na Janeza pa je starejši in datira v leto 1964, ko sem se, poln pričakovanj, vedoželjnosti in nekakšne opojne zaljubljenosti v Pariz, takrat še zmeraj »umetniški popek sveta«, prvič odpravil v francosko metropolo. V njej sta ob mojem obisku že nekaj tednov prebivala režiserja in slovenska stipendista Mile Korun in Miran Herzog, z mano pa je v Pariz pripotovala tudi Miletova soproga in moja slavistična kolegica, radijska režiserka Rosanda Sajko. In kdo drug, če ne Janez Negro, naj bi bil tisti, ki je to ljubljansko gledališko družčino v dnevih mojega obiska po neki predstavi nadvse ljubeznivo sprejel v svoj gostoljubni dom in nam pripravil ne samo sijajen družabni večer, marveč vso noč in še ves naslednji dopoldan. Seveda smo se krepčali s slastnim prigrizkom in ga zalivali s sloviti francoskimi vini, vendar brez tistega znanega slovenskega hitrega vlivanja v osušeno grlo, marveč z očarljivo gurmansko naslado in skoraj z nekakšno kontemplativno zložnostjo. Vse to pripovedujem seveda še posebej zato, ker je poglavitna nepozabnost te dolge noči in dopoldneva bil zelo vznemirljiv pogovor predvsem o francoskem teatru, ki ga je naš ljubeznivi gostitelj Janez poznal do takih nadrobnosti, da bi ne bilo nič čudno, ko bi bil zgodbo o njem kdaj pripovedoval ali predaval npr. na Sorboni. Brez nadrobnejših pojasnil povem, da se je ta sijajni erudit razkril kot izjemen poznavalec umetnosti, literature in gledališča, hkrati pa je svojo vednost nenehoma ilustriral z navedki in argumenti, z izjavami in sodbami najveljavnejših pariških in drugih evropskih gledaliških in umetnostnih poznavalcev, od katerih so mnogi bili Janezovi sogovorniki, pogostoma tudi osebni znanci in prijatelji. Že v bolj jutranjih urah, tako se spominjam, smo se zapletli v živahno, tudi ostro polemiko o poslu, smotrih in nalogah, smislih in nesmislih gledališke kritike, torej o predmetu, ki je mene še posebej zanimal in ki ga je naš gostitelj analiziral z zame popolnoma novimi in presenetljivimi spoznanji, ki so do stvari same sicer ohranjala primerno kritično distanco, a so jo, kritiko, tudi umeščala v celovit gledališki kontekst, do kakršnega se v Ljubljani ne prej in še kar nekaj let pozneje nismo dokopali. Tudi Mile, Miran in Rosanda so bili kot ustvarjalni praktiki nad Negrojevimi tezami nemalo presenečeni, tako da se je sicer vroča, zaradi mojega bolj sprašujočega kot apodiktičnega interveniranja tudi polemična debata naposled kon-

čala kot rodoviten kompleks novih, zelo instruktivnih spoznanj, spodbudnih predvsem zame kot kritika.

Bilo je, to vznemirljivo, dolgo srečanje z Janezom Negrom, sijajnim razumnikom in eruditom, v okviru mojega prvega obiska Pariza zares nepozabno in škoda je, da se poslej enako intenzivno ni več ponovilo. Tudi ne potem, ko je bil Janez dramaturg v Ljubljani in sva se srečavala in pogovarjala redkeje, kot sem si sam želel, toda zmeraj zelo zavzeto in prijazno, čeprav ne tako vsezajemajoče in široko komunikativno kot prvič v Parizu. Mislim, da sem ga občudoval in spoštoval kot človeka izjemno bistrega, širokosrčnega duha, obsežnega znanja, vsekakor večjega, kot ga je lahko pokazal in razdal v njemu sicer ljubi Ljubljani, čeprav si svetovljanskega Pariza najbrž nikdar ni mogel iztrgati iz spomina in srca. S podobo bi lahko rekel, da je bil Janez Negro nekakšen novodobni Čop, ki je neprimerno več vedel, kot je dajal ali je mogel dajati. A kar je dal – o tem bi vedeli nemara največ povedati predvsem igralci, s katerimi je zmeraj tako zavzeto in plodno sodeloval – je bilo prepojeno s tenkoslišno občutljivostjo za človeške usode in njihove gledališke emancipacije, analitično prodorno, zagotovo težko ponovljivo. Najbrž se vsi, ki smo Janeza poznali, v njegovem času nismo dovolj vsezasegajoče zavedali, kaj vse je nosil v sebi ta občutljivi, visoko razumno in svetovljansko olikani in omikani mož. Najbrž bi bili morali iz njega intenzivneje izvabljati in izdatneje uporabljati njegovo široko znanje in svetovanje. In končno: tisti, ki jim je bilo dano, da so intenzivneje in zaupljiveje živeli s tem zlahtnim človekom, bi morali njegovo osebnost podrobneje opisati in jo tako vsaj v spominu ohraniti prihajajočim rodovom gledaliških ustvarjalcev. Nekaj predvsem človeško preudarnega je o dramaturgu Janezu Negru v svoji knjigi napisal Polde Bibič, a zgodba o tem znamenitem slovenskem razumniku in občutljivi umetniški duši s tem seveda še zdaleč ni izčrpana. Seveda tudi ne v teh drobnih spomin-skih reminiscencah.

Kakorkoli že, Flisarju in njegovima *Tristanu in Izoldi* dolgujem zahvalo, da so me »po ovinku« pripeljali do spomina na enega izmed znamenitih slovenskih Parižanov in hkrati enega izmed imenitnih gledaliških eruditov, ki smo ga zagotovo prehitro pozabili in ki je, tudi to povejmo, prehitro, leta 1984, za zmeraj odšel od nas. Janez Negro bi, če bi mu še bilo dano živeti, letošnjega januarja praznoval življenjski jubilej: osemdeseti rojstni dan ...

25. FEBRUAR

V Slovenskem stalnem gledališču v Trstu so, zlasti glede na vse prej kot prijazen gmotni položaj te gledališke hiše, svoje obiskovalce in spremljevalce prijetno presenetili: v tednu dni so imeli kar dve premieri. S prvo (18.2.) so počastili stoletnico rojstva Miroslava Krležje, z drugo (24.2.) so po daljšem časovnem premoru spet oživili svoj mali oder.

O Krleži in njegovi drami *V agoniji* ne bom zgubljal besed, kajti njena vrednost in pomen ter znamenita literarna in odrska preteklost so tako rekoč znane v vseh podrobnostih. Nekaj pa nemara vendarle: vsaj vame so se, ko sem jo gledal v novi različici – še sam ne vem, kateri po vrsti in po številu – tihotapile nenavadne misli, ki bi jih na kratko strnil v tale vprašanja: ali ima *Agonija*, če odmislimo njen tokratni jubilejni in, po drugi strani, trajni, tako rekoč ožji gledališko-interpretativni smisel, še kak drug uprizoritveni *raison*? Ali so njeni protagonisti, eksaltirani in blazirani, kvaziaristokratični predstavniki razkrajajoče se meščanske civilizacije, danes,

v novih, neokapitalističnih družbenih razmerah dobili kake nove, sveže konotacije ali pa se jim nemara vendarle preveč očitno pozna, naj tako rečem, kronotopska determiniranost? Kaj pa če sploh ne gre za reprezentante, kakršne smo si nekoč prisugerirali v zavest in vednost, marveč za, kakor bi, resda najbrž v kaki drugi povezavi, dejal Josip Vidmar, nekakšne človeške homunkule, ki so predvsem plod avtorjeve eruditivne domišljije, izmišljije in samosvoje retorične in dialoške dialektike z neponovljivo, kakor bi s podobo rekli danes, »blagovno znamko« *Made in Agram?* Torej vendarle nekakšne fikcije ali fikcijske človeške prikazni in ne živi portreti živih življenj? In če so fikcije, ki vendarle portretirajo nekaj kljub vsej vsaj navidezni vzvišeni in oholi »odbojnosti« nadvse človeško vznemirljivega – o Glemabajevih je Krleža tudi takole sodil: »ko bi po kaki sreči imeli meščanski razred na ravni te *odlozne glembajevščine*, bi podedovali znatnejšo civilizacijo, kar pa se, na žalost, ni zgodilo« – ali bi torej nemara smeli utemeljeno pričakovati, da bodo kdaj režiserji in zlasti igralci tem »fikcijam« podelili ne samo fiktivne, marveč po svoje nemara celo ljubeznive in ljubeče poteze, take, kot da bi z njimi hoteli tudi sami živeti in ki bi presegle zgolj nekakšne »dekorativne panoje, naslikane po motivih meščanske civilizacije v zatonu«, če spet citiram avtorja *Agonije*?

Kolikor ta vprašanja že sama niso retorična in potemtakem vsebujoča tudi odgovore, je nekaj, vsaj meni, navzlic vsem še nerazpletenim pomenskim vzolom, jasno: bolj kot karkoli drugo se mi je v *Agoniji* zmeraj doslej – navsezadnje sem Krležev glembajevski cikel skrbno bral že v gimnaziji, o prvi 'svoji' *Agoniji* pa, če se ne motim, pisal že kar davnega leta 1953 – zdel poln vprašanj, če ne kar problematičen, že omenjeni kronotop drame, ali z drugo besedo, časovna in prostorska ter iz obeh teh določilnic izvirajoča pomenska in vsebinsko-problemska determiniranost. A če to spraševanje za pričujočo rabo zanemarim in opustim, me *Agonija* s svojim posebnim krleževskim odrskim diskurzom še naprej nagovarja in bo najbrž še kar nekaj časa nagovarjala zlasti gledališke ustvarjalce, da se ji znova in znova izročajo in preskušajo njeno silovito ne samo diskurzivno, marveč substancialno dialektiko. Ko pa se temu motivu pridruži še spominska evokacija – mimogrede povem, da se je med vsemi našimi teatri edino tržaško slovensko gledališče spomnilo Krleževega jubileja in z njim avtorja, s čigar dramo o *Glembajevih* (in dr. Brankom Gavello) je povezan zvezdni čas tkim. evropeizacije slovenskega teatra – potem sta to zagotovo motiva, ki upravičujeta uvrstitev *Agonije* v repertoar. In če je to res, se vsaj pri uprizoritvenem motivu takoj postavlja vprašanje ne samo ustrezne, marveč kolikor je mogoče polnovredne igralske zasedbe za *Agonijo*. Je nova tržaška uprizoritev ta pogoj izpolnila? Takoj rečem: žal, ne v celoti. In v tem tiči, vsaj zame, pogloblitna insuficientnost nove *Agonije*.

Na horizont temačnega, s črno notranjo opravo ekspresivno opremljenega prizorišča Tomaža Marolta je režiser Boris Kobal, seveda skupaj s scenografom, obesil velikansko, v tekstu sicer omenjeno, a v izvedbenem smislu kar preveč dobesedno pojmovano nihalo, metaforo neusmiljenega časa, atmosfero drame in igro protagonistov pa z višin »razredne« in retorične dialektike nekako ozemljal, spustil od fikcij bliže tlom realnosti. Ta sestop je bil razvidnejši pri Součkovem Lenbachu in Lavri Maje Blagovič, več značilne krleževske eksaltirane ekspresivnosti pa sta ohranjala zlasti Jurčev dr. Križovec in Miranda Caharija v vlogi ruske emigrantske grofice Madeleine Petrovne. Ali z drugimi besedami: Souček je zmeraj znova ogroženo čast svojega barona izražal bolj z napuhom propadlega konjeniškega častnika kot s tragično-teatralnimi samomorilskimi nastavki propadlega barona. Maja Blagovič je poudarjala predvsem bridkost in napadalno trpkost ženske, ki se mora za svoj eksistenčni in duševni obstoj in resnico bojevati z rokami šivilje, ne

z živčno, intelektualno sesedenostjo potencialne plemkinje. Na drugi strani je dr. Križovec Vladimira Jurca vseboval največ strme, če ne kar visokostne izumetničenosti in verbalistične samozazrtosti, značilnih za nekdanje znane, vsaj v mojem spominu ohranjene interpretacije – med temi še zlasti neponovljivega Vladimira Skrbinška – na podobnih izhodiščih je Miranda Caharija zasnovala in s pravo mero avšaste, kvaziaristokratske komike oblikovala Madeleine Petrovno, če povem z besedami, ki sem jih zapisal v *Razgledih*. Bila je, skratka, predstava, o kateri je mogoče sicer problematizirano premišljevat v vprašanji o najprimernejši zasedbi, vendar hkrati kot o korektnem poskusu manj »patetične« in bolj stvarne, manj artificirane in bolj »zemeljske« interpretacije *Agonije*.

Pri pisanju pričujočega gledališkega dnevnika sem se že nekajkrat zalotil v položaju, podobnem nekakšni pasti: ker v njem nekatere predstave reflektiram potem, ko sem o njih poročal že drugje, se mi pogosto vsiljuje vprašanje, ali je smotno za dnevniško rabo iskati nove formulacije ali pa vsaj nekatera spoznanja preprosto citirati. V praksi sem počel oboje, vendar sem že sporočeno najpogosteje navajal le z odlomki. Odločitev za prvo ali drugo je seveda subjektivna, včasih, naj tako rečem, nemara kar samovšečna ali rutinska, kakorkoli pač njen nasledek kdo pojmuje. In čeprav sam načeloma rajši iščem in zapisujem nove »povedi«, bom v primeru Beckettovih monologov, torej druge premiere, ki jo je nekaj dni po *Agoniji* predstavilo SSG, citiral nekaj od že zapisanega.

Pri nas še ne igrani monolog *Ne jaz* je približno dvajsetminutna (predsmrtna) izpoved starejše ženske, prelet čez zavoženo življenje brez ljubezni, monolog s skritim, nenehoma obtožujočim vprašanjem: *zakaj?* Torej predsmrtni obračun, pretresljiva rekapitulacija nesmiselnega človekovega bivanja. Igralka, Lučka Počkaj to travmatično samospraševanje zastavlja na začetku z nekakšno navidezno krhkostjo, malodane nežnostjo, nato pa ga iz minute v minuto neusmiljeno, trdo in skoraj do okrutnosti boleče členi, čustveno in živčno intenzivira ter naposled sklene v srh zbujujoče razumsko spoznanje ničevosti, tujstva, sesute identitete; o sebi govori v tretji osebi, torej ne kot *jaz*, marveč kot *ne-jaz*. Počkajeva napne ta samospraševalni in samospoznavni razvojni lok ne samo presunljivo, marveč s tehtnim izraznim prehajanjem iz začetne relativne svežine in mladostne odprtosti v presenetljivo zrelo karakterno igro. Presenetljivo zato, ker je igralka za karakterološko izrazno prehajanje vendarle še zelo mlada. Kreacija Počkajeve je zaradi igralkine izkustvene in umetniške mladosti zatorej še toliko bolj markantna.

Tudi veliko bolj znani in na Slovenskem že uprizarjani *Poslednji trak* je svojevrsten asociativni sprehod skozi lastno življenje, pravzaprav brezupen avtobiografski začarani krog, ki se je nekoč začel zapisovati zdaj že priletnemu pisatelju Krappu na magnetofonski – v domiselni in koncizni režiji Maria Uršiča na sodobnejši, videokasetni trak. Tega si Krapp pred gledalčevimi očmi vrti zdaj z nemimi ali besednimi komentarji, zdaj z ironijo zdaj z grenkobo in brezupom, vendar skozinskoz s samoočitajočimi dvomi o smiselnosti lastne (ne)istovetnosti. Krappa upodablja imenitni Gojmir Lešnjak. Soočanje z lastno preteklostjo, asociacijami in spomini oživlja zrelo, karakterološko poglobljeno, tudi s kančki posmeha sebi, a hkrati zelo občuteno in mestoma kar pretresljivo. Da je režiser namesto magnetofona vpeljal video, je bil za igralca poseben izziv. Lešnjak ga je igralsko preudarno uresničeval tako v duhovito zvedavih dialogih s sabo, ki jih je udejanjal z vitalno odrsko osredotočenostjo in nadzorom, mestoma tudi z očarljivo spogledljivostjo, vendar skozinskoz z nadihom ali podtonom nekakšne bridke samospoznavne grenkobe in z grenkim občutkom, da je vse življenje (bilo) pravzaprav nevesel, nenehoma znova

začenjajoči se začarani, nikakor ne čarni krog; torej položaj tragične brezizhodnosti, na katero najbrž ni bilo mogoče vplivati.

Počkajeva in Gošnjak sta po videzu bila za vlogi Beckettovih monologov sicer premlada, vendar sta njuni kreaciji kljub temu zreli in občuteni igralski doživetji. Premierske obiskovalce sta intenzivno zapredli v svoj bridko-otožni spoznavni ris.

II. MAREC

Šele pred dnevi sem v simpatičnem, odslej tiskanem biltenu *Le Petit Nodier* Francoskega kulturnega centra v Ljubljani prebral, da je v Parizu v štiriinosemdesetem letu življenja umrl Jean Louis Barrault, legenda francoskega in evropskega teatra dvajsetega stoletja, vsestranski umetnik, pantomimik, igralec, režiser, gledališki ravnatelj, teoretik, pisatelj dveh spominskih knjig, zagotovo eno največjih imen svetovnega gledališkega snovanja zadnjih desetletij.

Vsaj dvakrat v življenju me je ta znameniti mož v tako rekoč neposrednem stiku očaral malone do milostnega zanosa: ko sem, še med študijem na univerzi, v slavnem Carnejevem in Prevertovem »odporniškem« filmu »Otroci galerije« (*Les Enfants du Paradis*, Pariz 1943) občudoval njegovega do neskončnosti poetičnega in otožnega, pantomimično nepozabnega Baptista – o filmu nam je nato z neprikritim navdušenjem in občudovanjem govoril tudi prof. Ocvirk v komparativističnem seminarju; in drugič, ko sem leta 1965, torej pred skoraj tridesetimi leti, v pariškem Odéonu, takrat imenovanem Théâtre de France, ki ga je Barrault vodil do leta 1968, ko so mu oblasti zaradi simpatiziranja z uporniškimi študenti odpovedale gostoljubje v tej slavni gledališki hiši, »v živo« poslušal in gledal njegove vezne komentarje, prav tako »okrašene« z nepozabnimi pantomimskimi arabeskami, v znameniti predstavi Claudelovega »Satenastega čevlčca«. Kakorkoli že, v minulih desetletjih sem imel srečo pri živem ustvarjanju srečati, spremljati in občudovati vrsto evropskih gledaliških legend, med njimi je spomin na Barraulta nemara najlepši.

Adieu, Maître Barrault!

Toda vrniti se moram k slovenskim gledališkim predstavam, ki so seveda poglavitna vsebina pričujočega dnevnika. Tako sem v minulih dneh videl kar dva Strindberga: najprej (3. marca) v Primorskem dramskem gledališču *Očeta* in nato (sinoči, 10. marca) v Slovenskem mladinskem gledališču *Gospodično Julijo*.

Naj mi bo odpuščeno, če o predstavi *Očeta* povzamem nekaj že objavljenih svojih misli. Režiser Dušan Mlakar je izziv, ki sega v dve osrednji konotaciji te Strindbergove drame – avtorjevo sovraštvo do žensk ali strah pred njimi ter repliko na čedalje silovitejšo žensko emancipacijo, posebej intenzivno prav tedaj, ko je nastal *Oče*, torej okrog leta 1887 – sprejel in odrsko uresničil sicer zvesto po tekstu, vendar hkrati tudi po svoje, z drugo besedo, bliže današnjemu razumevanju tega teksta: predvsem brez poudarjanja naturalistične drastike in bolj z nekakšnim iracionalnim, v nekaterih poudarkih (npr. dramaturgija luči) kar simbolističnim oživljanjem in dušeslovnim senčenjem peklenke familiarne atmosfere v drami. V skladu s to zasnovo je bila Stotnikova in Laurina bivalnica v scenografski kreaciji Janje Korun transformirana v nekakšno jekleno sivo kripto, na njene stene pa so svetlobne vijuge risale asociacijsko različne pomenske, seveda ne realistične, kaj šele naturalistične vijuge. V tem okolju so protagonisti *Očeta* živeli vsak svojo manj patološko pervertirano in bolj psihološko krhko dramo, kot je bilo to v navadi v starejših interpretacijah. Tako se Bine Matoh v naslovni vlogi ni predajal predvsem znani paranoidni napadalni grozi vsesplošnih sumničenj, marveč je svojega Stotnika oblikoval z nekakšno čedalje pretresljivejšo avtorefleksivno tragiko, prav

tako Teja Glažar Laure ni, kakor je tudi bilo v navadi, demonizirala, marveč jo je prevedla v tipološko bolj pretkano režiserko družinskega inferna. Barbara Babič je deklico Berto polnila s prestrašenostjo, Marjanca Krošl svojo Dojiljo z iracionalno vdanostjo, Ivo Barišič (pastor), Milan Vodopivec (zdravnik) in Rastko Krošl (vojak) pa svoje like z občutkom pasivnosti in nemoči.

Tako ali tako: *Oče* je bil v novogoriškem PDG v vseh pogledih razumno in korektno, z današnjo pomensko in odrsko spoznavnostjo, brez naturalizmov uresničena Strindbergova, sicer nemara najbolj znana naturalistična drama.

Pa še to: bila je, če je verjeti napovedim, poslednja uprizoritev v prijazni, skoraj komorni solkanski dvorani. Novogoriški teater, ki ga je nekoč z vso svojo legendarno vehemenco in velikopoteznostjo zasnoval in nekaj let umetniško vodil še zmeraj dejavni doyen slovenskih režiserjev Jože Babič, bo torej kmalu odprl novo poglavje svojega obstoja in ustvarjanja v novi, naj tako rečem, reprezentativni, »pravi« in sorazmerno veliki gledališki stavbi. Spomini na solkanski oder, polni davnih in nedavnih, pogostoma tako vznemirljivih predstav, pa ostajajo pravzaprav mili in slovo kljub vsemu primernejšemu, boljšemu in modernejšemu v novi hiši – malček nostalgično . . .

Gospodično Julijo sem šel gledat v zgornjo dvorano Slovenskega mladinskega gledališča s posebno radovednostjo, saj je dober glas o njeni vznemirljivi celovski premieri segel tudi v ljubljansko »deveto vas«. V soglasju s tem 'vznemirjenjem' sem nameraval temu dnevniku zaupati tudi primerno »nemirno« in primerno dolgo refleksijo. A zdaj, ko sem predstavo videl, bom ostal samo pri kratkem »nemiru«.

Malokdaj me je namreč kakšno gledališko doživetje – in doživetje nova *Gospodična Julija* vsekakor je – napolnilo s tako nasprotujočimi si, ambivalentnimi občutki in spoznanji: z nerazumljivimi vprašanji in hkrati s plodnimi odgovori, vendar z obojimi tako, kakor da niso v organski medsebojni zvezi. Seveda mi je bilo od vsega začetka popolnoma jasno: te drame, ki s tako ekspresivno, ne več toliko naturalistično kot simbolistično silovitostjo tematizira (in glede na današnjo senzibilnost in spoznavnost dekomponira) na eni strani probleme tako imenovanega moškega in ženskega doživljajskega in vrednostnega principa pojmovanja življenja in sveta bodisi v erotiki bodisi v človekovi eksistenci sploh, če je dovoljeno v kar se da preprosto sintagmo ujeti moško-ženski »pandemonij« *Gospodične Julije* – ni mogoče več uprizarjati na, naj tako rečem, način klasičnih strindbergovskih antinomij. Vendar, vsaj po moji misli, Strindberga in njegove samosvoje gledališke in zlasti duhovno-spoznave »kvintesence« sveta ni mogoče na hitro ali tako zlahka suspendirati ali prevesti, kakor so to storili novi prevod, adaptacija, dramaturgija (Eduard Miler, Tomaž Toporišič) in še posebej režija (Miler) na, če spet zavestno poenostavim, dvoje prevladujočih gledaliških izrek ali uprizoritvenih tenzij: v čutno nazorno sicer nadvse ekspresivni, a refleksivno izvotleni machizem (Jean) na eni strani in v nič manj občutljivo izostreni, s smrtnim brezupom presijani hysterizem (Julija) na drugi. Resda bi na oboje bilo mogoče pristati, če bi se sporazumeli, da ne bomo gledali Strindberga, marveč Milerja (in Toporišiča). Če pa izhajamo zgolj iz njihovih radikalnih posegov, je uprizoritev »sama na sebi« zagotovo silovita. V tej silovitosti ima tako rekoč eksemplarično vlogo in mesto izjemna, izjemno lepa in sugestivna dramaturgija črnega, »(u)jetniškega« prostora Mete Hočevar, nič manj sugestivne pa niso igralske kreacije: iz temnih, mestoma presunljivih črnih kontroverz zvozlana, erotično razplamenela in hkrati aristokratsko posesivna, smrtno odločilna in določilna strast Julije (Nataša Barbara Gračner), strah zbujujoče, brutalno služabniško gospostvo in gosposko služabništvo nevarnega Jeana (Pavle Ravnohrib) in malodane katarzična pasivnost in vdanost v usodo Kristin (Maruša Oblak).

Ponavljam: redkokdaj me je kako gledališko doživetje, teh pa se v več ko štiridesetih letih, odkar spremljam teater, ni zvrstilo tako malo, napolnilo s tako nasprotujočimi si ambivalentnimi občutki in spoznanji kot *Gospodična Julija* v SMG. Očitno je, da se bo treba tudi s te sorte ambivalentnostjo včasih sprijazniti. In še tole: ambivalentnost pa ni ovira, da ne bi mogel ugotoviti vsaj meni ljubega dejstva: če je SMG z nekaterimi svojimi »neoludističnimi« projekti iz zadnjega časa, kakor se sliši po kuloarjih, programsko zablodelo, potem *Gospodična Julija* vliva upanje, da je »zabloda« presežena.

17. MAREC

Sinoči se je v Kranju začel 24. teden slovenske drame s premiero Cankarjevega *Kralja na Betajnovi* v režiji Mileta Koruna. Pred začetkom je režiser Janez Pipan v imenu žirije – sestavljali smo jo še Lado Kralj, Matija Logar in pisec teh vrstic – izročil Grumovo nagrado Dušanu Jovanoviču za *Antigono*, dramo, ki tako občutljivo in pretresljivo variira antični motiv ob smrtni tragediji Sarajeva in ki sem o njej v pričujočem dnevniku že pisal. Sicer pa je na Grumov razpis prišlo trideset besedil, med temi smo v ožji kakovostni krog izbrali poleg Jovanovičeve *Antigone* še dramo Dragice Potočnjak *Metuljev ples*, Daneta Zajca *Grmače* in Matjaža Zupančiča *Nemir*; hkrati pa ugotovili, da je kakovostna raven tekstov bila v splošnem nekaj višja kot lanska. Nemara je škoda, da tega spoznanja nismo zapisali v sporočilo za javnost, saj bi potem priložnostne besede lanskega nagrajenca Evalda Flisarja, ki jih je spregovoril pred podelitvijo letošnje nagrade in v njih zavrnil občasne lamentacije o domnevnem usihanju moči aktualnega dramskega pisanja pri nas, bile nekoliko zrelativizirane. Sicer pa so poslušalci Flisarjev govor sprejeli z opaznimi simpatijami.

A vrnimo se h Korunovemu Cankarju. Nič novega ne povem, če ponovim, da je Korun nesporno najbolj intenziven, sistematičen in vztrajen odrski raziskovalec in uresničevalec Cankarjevega opusa, čeprav se je – in to je zagotovo presenetljivo ali kar nenavadno – s *Kraljem na Betajnovi* tokrat »spopadel« prvič (*Hlapce*, *Pohujšanje* in *Narodov blagor* je z zmeraj novimi spoznanji uprizarjal že večkrat). In če se spomnimo, da je *Narodov blagor* pred nedavnim, torej v tekoči sezoni, doživel v Mestnem gledališču ljubljanskem, naj tako rečem, vsesplošno zmagoslavje – tudi o tej predstavi je moj dnevnik že poročal – potem o Miletovi posebni, vsega spoštovanja vredni raziskovalni strasti, ki zagotovo nima primere v slovenski gledališki zgodovini, seveda ne more biti nikakršnih dvomov; čeprav ni edini, ki je kako Cankarjevo dramo režiral tudi večkrat (spomnimo se npr. Milana Skrbinška in še posebej njegovega znamenitega »projekta« skoraj vsega Cankarja, ki ga je leta 1919 kot režiser sam uresničil v tržaškem slovenskem gledališču. Podoben projekt je več sodobnih režiserjev pred leti ponovilo v istem teatru).

Korunovega *Kralja na Betajnovi* sem spričo pravkar povedanega šel gledat s posebno vznemirjenostjo in čeprav me kranjska predstava, ob vsem izvirnem in dobrem ni enako vroče prevzela kot nedavni *Narodov blagor*, je njena gledališka sugestija zelo izrazita, v marsičem tudi izrazito inovativna. A ko sem glede slovenske odrske cankariane malo prej že vpeljal zgodovinski spomin, naj to za hip storim tudi ob *Kralju na Betajnovi*.

Pred davnimi leti, mislim na leto 1952, me je, še »golobradega« kritika, v posebne sugestivne mreže zapletla (mislim dobesedno, saj je bil takrat oder prepreden z nekakšno pajčevinasto mrežo) Jamnikova vizija te Cankarjeve drame, leta 1978 pa sem Jovanovičevo preinterpretacijo *Kralja na Betajnovi* v Mestnem

gledališču ljubljanskem sam označil za prelomno v dotedanji slovenski gledališki cankariani.

Ne vem, ali bi bilo Korunovo najnovejšo odrsko različico te drame primerno opremljati s kakimi podobni pridevki in oznakami, vsekakor pa gre za uprizoritev, ki me je globoko vznemirila, mestoma tudi presunila. Vznemirila me je najprej zato, ker jo je režiser brez vsakršnega, naj tako rečem, nasilnega pozunanjenja posadil v zdajšnji družbeni kontekst tako, da sta njena povednost in izpovednost spregovorili in se odrsko silovito udejanjali s takimi znamenji in tako močjo (in hkrati s tako nepatetizirano naravnostjo, zlasti konverzacijsko), ko da bi bila njena tekstovna podlaga spisana pravkar, včeraj, z roko živega in, ni me strah te besede, družbeno kritično angažiranega zdajšnjega in tukajšnjega dramatika. Ali drugače: Cankar je spet postal, kar je pravzaprav od nekdaj bil: najaktualnejši slovenski dramski klasik – so ga mar projektantje slovenske osamosvojitve zaradi zmeraj znova žive aktualnosti črtali s seznama tistih mož, ki so si zaslužili čast, da smejo biti portretirani na tolarskih bankovcih? – in hkrati očitno avtor *for all time*. Pa ne, nikakor ne zato ali nemara celo samo zato, ker, med drugim, neusmiljeno snema krinke spet in nemara siloviteje kot kadarkoli doslej oživiljenega, brezobzirnega in brezdušnega gmotnega in duhovnega polaščevalskega pohlepa z obrazov, naj tako rečem, najrazličnejših prvakov posvetne in svetne sodobne slovenske gosposke, ali zato, ker se dandanes na Slovenskem vsakršne sorte Kralji in Župniki spet veselo in nebogaboječe plodijo in, na drugi strani, porajajo vsakršne sorte brezbožne Vagabunde in zapite Krnce, marveč, vsaj po moji pritrjujoči misli, predvsem zato, ker nova uprizoritev teh antinomij in antagonistov gledališko in pomensko ne portretira konvencionalno, črno-belo, kaj šele kakorkoli tendenciozno. Vem, da se nemara sliši že kot stereotip in puhlica, toda ponoviti moram, da je predstava naravnost perverzno nabita z znamenitimi korunovskimi odrskimi metaforami: npr. otroka Pepček in Francelj sta zdaj postala Oskrbnik in Koprivnik, hkrati pa, v beckettovskih črnih, posvaljkanih oblekah in polcilindrih »črna hrošča«, ki sta, kakor da bi se bila na Betajново prithotapila iz nedavnega *Narodovega blagra* v Mestnem gledališču ljubljanskem, nekakšni vse obvladujoči, s simbolično pomenljivim celim ali razklanim jabolkom igrajoči se srhljivi personifikaciji povsod pričujočih »mrtvih duš«, nevarnih begotnih senc, če je treba tudi kljuvajoče »slabe vesti« ali celo trupla, simbolično ležečega na mizi: prostor Kraljeve bivalnice je mrzlo zeleno modrikast, z verando, ki se klinasto (nemara spet kot simbol) »zabija« v kantorjevino, napadalen, razbijajoč vsesplošno navidezno skladje, poln šip in stekel, ki so lahko tudi dvorezna avtorefleksivna zrcala ali vedoželjna kukala, tiho kričečih nihajnih vrat, skozi katera padajo čudne svetlobe in vlečejo čudni prepahi; ko se kantorjevina napolni z otipljivimi indici in zloveščimi slutnjami (Kraljevega) hudodelstva (nad Vagabundom), se ljudje po tem, s korunovskimi metaforami in simboli nabitem prostoru začno premikati, kakor da bi preskakovali mlake (krvi) ali se izogibali kadavrom. Itn. itn. (O slovutih Korunovih stolih in svetilih, ki nikdar nimajo samo likovnega, marveč tudi metaforičen pomen, ne bom tokrat nič posebej pisal, saj bi se najbrž moral nedomiselno ponavljati.) Sicer pa centralni prostor kantorjevine ni več kmečka krčma, marveč provincialen salon, ljudje so napravljeni bolj »po gosposko«, oblečeni v izbrane meščanske obleke, Kralj se je (v novih časih) z vasi očitno »preselil« v bolj urbano aglomeracijo, denimo, z Betajnove v Kranj ali na Vič. In kar je, vsaj v moji percepciji, posebno vznemirljivo: ne Kantor ne Župnik ne Maks ne Francka ne Nina niso več tradicionalno »cankarjansko« znane, pretežno z eno prevladujočo barvo osenčene človeške in značajske prikazni, vsi in vsak zase se vedejo kot – in tudi so – absolutni individualisti, vsak igra sam zase, »na svojo roko«, sebi, nihče nikomur ne zaupa,

na kantorjevini kraljujejo zeleno modrikasti mraz, brezboštvo in polaščevalstvo, hudodelstvo je samo skrajna resnica tega mrzlega, postvarelega skupnega bivanja egocentričnih posameznikov, ljubezen je, kakor že nekoč v Jovanovičevi viziji, v zadnji stopnji lahko samo še krvosramna, samostan je prispodoba »prisilnega jopiča«, ki se ga bodoča nuna Nina – zagotovo izvirna nova kreacija tega lika – od vsega začetka zaveda s polno, ne bolno in ne bolešno zavestjo; Maks ni več upornik, anarhorevolucionar, marveč Vagabund, boem in poet, cinik in fatalist; Kralj (Kantor), ki je pač tako ali drugače zmeraj in povsod središče sveta (in drame), moč in oblast – njegov izključni dejavni princip pa: *imeti*, ne *biti*, kot vsezajemajoč smiselni vrednostni interes in opravilo – ta Kralj je sicer okruten in krvav, ne samo pod kožo, a je tudi nepreklicno sam, po lastni volji in moči pahnjen v edino relevantno vpreženost – brezpredsodno polaščevanje in lastninjenje. In v tej nepreklicni, mrzli samoti, ko se naposled sam povzpne na simbolični vrh, mizo-podij, ki si ga je bil sam postavil, da bi lahko ujel in nato tudi, kdo ve zakaj in čemu, izpustil luč, mrzlo luno, svet – je ta Kralj in blede hudodelec na vrhu svojega zmagoslavja znenada vreden nekakšnega nerazložljivega človeškega sočutja ...

Taka, s takimi, polnoplastno udejanjenimi, sugestivnimi metaforami, simboli in malodane sarkastičnimi avtorefleksijami in pomeni artikulirana Korunova gledališka izreka *Kralja na Betajnovi* bi seveda ostala zgolj v režiserjevi intenciji in visokem kreativnem navdihu, ko bi je umetniško ne uresničili tudi vsi drugi ustvarjalci – od scenografije in kostumografije Janje Korun, dramaturga Matije Logarja do lektorice Katje Podbevšek. Predvsem pa seveda igralci. Ne bom vrednostno opredeljeval in pomensko opisoval vsakega posebej, čeprav si to zaslužijo: vsi so Korunovi viziji sledili ne samo zvesto, marveč zavzeto, pravzaprav strastno, pa naj je nato bil prvi med enakimi Ivo Ban (Kantor) ali Jernej Šugman (Maks), Bernarda Oman (Nina) ali Judita Zidar (Francka), Matjaž Višnar (Bernot) ali Pavel Rakovec (Krnc), Lužarica (Mojca Ribič) ali Hana (Alenka Vipotnik). In, kajpada, vsi drugi.

Kaj naj še rečem? Seveda to, da je Prešernovo gledališče Miletu Korunu, njegovim navdihnjanim kranjskim in ljubljanskim histrionom ter vsem drugim požrtvovalnim sodelavcem predstave *Kralja na Betajnovi* dalo sijajno možnost: dosedanja nadvse dinamično cankariano tega imenitnega režiserja raziskovalno dopolniti z odrsko upodobitvijo teksta, ki je vsaj meni med vsemi Cankarjevimi bržkone najbolj pri srcu. In če rečem, da so vsi sodelujoči to možnost uresničili najbolj instruktivno, Korunovi domiselni odrski poetiki imenitno prilagojeno, je v tem spoznanju, upam, zasežena ne samo relevantna kritiška presoja, marveč tudi ustrezno visoka vrednostna stopnja nove uprizoritve *Kralja na Betajnovi*.

23. MAREC

Včeraj popoldne sva z E. v Mestnem gledališču ljubljanskem gledala *Galeba* Antona Pavloviča Čehova, kakor je Dušan Jovanović preimenoval dramo, ki smo jo od prve slovenske uprizoritve (še leta 1955 v Mestnem gledališču ljubljanskem in v režiji Jožeta Babiča) poznali pod naslovom *Utva*. Sam sem, če se ne motim, zadnjo *Utvo* videl v ljubljanski Drami leta 1982 v režiji Dušana Mlakarja, seveda pa sem videl, a žal iz razvidnejšega spomina izgubil tudi Babičev slovenski krst tega dela in – to je edino, česar nisem pozabil – predstava me je močno raznežila.

Nova, včerajšnja uprizoritev *Galeba* me, to moram takoj zapisati, seveda ni raznežila, a je kljub temu popolnoma zaposlila mojo vedoželjnost, ki je zame, kakor sem že kdaj zapisal, pri Čehovu zmeraj edinovrstna, izvirajoča iz skorajda nore

naklonjenosti temu zagotovo najbolj tenkočutnemu pisatelju v moderni evropski dramski klasiki. Med zunanje podatke, zadevajoče moj ogled *Galeba*, sodi tudi ta, da se premiere pred dnevi zaradi neodložljivih zasebnih razlogov nisem mogel udeležiti, sicer pa sem pred večeršnjim popoldnevom videl še eno izmed priz. Dvojnega ogleda si nisem omislil samo zaradi igralskih alternacij, marveč zaradi Jovanovičevega v marsičem popolnoma novega raziskovanja nekdanje *Utve*. Name-noma jo v tej zvezi tako imenujem, saj je, preimenovana v *Galeba*, že od vsega začetka izgubila nekakšen malodane skrivnost, če ne kar romantičen zven, kakrš-nega ji je prvotno slovensko ime dajalo in je poznavalce slovenske poezije spomi-njalo tudi na znani Levstikovi *Dve otvi*. In v tej »deromantizaciji« je zasežena hkrati že prva inovacija Jovanovičeve uprizoritve. Takoj moram pristaviti, da me je, glede na Dušanove druge gledališke raziskave (spomnimo se Cankarjevih *Hlapcev*), sprva navdajala nekakšna negotovost, pomešana s strahom, da utegnejo radikalni sunki v »romantizacijo«, naj uporabim to besedo, poškodovati Čehova in še posebej njegovo rahločutnost, ki je sicer pač zmeraj oster kontrast enako pomembni »vod-viljski« in tragikomični strukturi in vsebini dramskih pomenov v njegovih igrach. Vendar takoj povem: kljub »deromantizaciji« do »poškodob« ni prišlo, *Uta* je sicer preinterpretirana v *Galeba*, toda rahločutnost je, ob vseh navideznihih trdotah in predvsem avtorefleksivni ironiji ostala konstitutiven izrazni del predstave; in to je druga značilnost *Galeba* v MGL.

Tretja Jovanovičeva posebej razvidna in poudarjena »intervencija« je, po moji misli, pomensko, razpoložensko in slogovno nemara najvažnejša. Režiser sicer ni potisnil v ozadje vseh tako vročih in milih, mestoma do trpke groteske prignanih medčloveških, predvsem razgibanih romantičnih vezi med protagonisti *Galeba*, a zdi se, da jih je podredil nekemu še bolj temeljnemu spoznanju in pomenu: v središče drame je kot prevalentno postavil umetnost in znotraj nje kot nekakšnega osred-njega junaka – gledališče. In sicer ne samo gledališče kot senčni teater ali teater človeških senc, ki se z njim predstava, drugače kot pri Čehovu, začne in sklne (posegi v zaporedje prizorov so v uprizoritvi tudi sicer precejšnji, vendar zmeraj v dramaturški funkciji in brez škode za vsebinsko integralnost besedila); ali gleda-lišče kot patetična poklicna obsesija provincialne igralka Arkadine in vseh njenih malodane začaranih občudovalcev; ali teater in igra kot hrepenenjska »sanja« Nine Mihajlovne Zarečne, ki se sicer uresniči, vendar uresniči kot polom; ali katastrofa, ki jo v zvezi s teatrom in pisanjem doživi »ponižani in razžaljeni« Konstantin Gavrilovič Trepljev; ali tudi gledališče kot spominska obsedenost z nekdanjimi slavniimi igralci, ki nenehoma mučijo prozaičnega upravitelja Irininega in Pjetrovega posestva Šamrajeva. Vse to in seveda predvsem gledališče kot videz in maska, ki si jo nadevajo vsi ti nesrečni ruski podeželski inteligentje pred prelomom našega stoletja, kot vžvljanje in posnemanje in zlasti kot svojevrstna samoprevara, pod katero še zmeraj tli nekaj subtilne čustvene žerjavice, a ki pravzaprav neizogibno vodi samo v samoumor, v konec vsakršnih iluzij in v strel, ki pokonča *Galeba*, Trepljeva in po svoje tudi vse druge ljudi, ki žive v tej drami, gledališče kot čehovljanska in jovanovičevska prispodoba, pomenski simbol in poanta *Galeba*.

Seveda je ob teatru kot tako poudarjeni in tematizirani pomenski vsebini Dušan Jovanovič dopustil, da so se z vso močjo razvile tudi vse druge intimne človeške teme drame in mednje je šteti zelo razgibano portretiranje njenih protagonistov, ki sicer niso mogli zatajiti svoje ruske provenience, niso pa več bili osenčevani s konvencionalnimi čehovskimi barvami, marveč s *teatralizmi*, ki na eni strani demaskirajo rahločuten, če ne kar sentimentalno otožen videz, kakor na drugi razkrivajo tudi prozornost teatralizmov samih, razpetih med skrajnosti, kakršni sta

npr. votlodoneči zanos Arkadine ali Mašino »diletantsko« posnemanje tega zanosa, če omenim samo ti dve ilustrativni igralski posameznosti in z njima zaokrožim ta kratek oris režijskih tematizacij, čeprav jih je seveda še veliko, ne manj pomenljivih.

Ko sem pred leti začel pisati te dnevniške gledališke zapiske, sem si dejal, da se bom, glede na dnevniško prostost, kdaj lahko prepustil kritiški refleksiji samo kake posameznosti v predstavi. Tokrat si ob nekaterih poudarkih Jovanovičeve režije to pravico jemljem in se bom zato ustavil samo še pri igri Jožice Avbelj, čeprav se zavedam, da je njena Arkadina samo prva med enakimi ne veliko manj potentnimi drugimi igralskimi kreacijami. Podobne pozornosti sta seveda vredni tudi prelepa in duhovita scenografija Mete Hočevar in kostumografija Bianke Adžić Ursulov.

Pri iskanju kolikor je mogoče ustreznih označevanj dramskih vlog se poročevallec pogostoma znajde v »stiski jezika«, ki naj z njim oceni uprizorjeni lik. V taki stiski je najbrž nastal tudi pojem »kabinentne študije«, očitno posebno veljavne vrednostne presoje. In tako študijo si je Jožica Avbljeva omislila z vlogo Arkadine. Ena izmed znamenitih potez »slavne igralk« Arkadine je vprašanje, ali gre za pravo ali zgolj umišljeno slavo. Mojstrski odgovor je uprizorjena dvoumnost Arkadine: ta je v sijajni interpretaciji Avbljeve o lastni pomembnosti očitno navzven prepričana, polna blazirane samozazrtosti, nečimrnosti, celo gizdave samozavesti in artificirane oholosti, v resnici pa se mestoma vede tako, ko da bi se na tihem zavedala svoje drugorazrednosti, kakor se je zaveda njen ljubimec, pisatelj Trigorin. To dvoumnost je Avbljeva signirala z oblikovalnimi izrazi, ki bi jim spet lahko rekel *teatralizmi*. Brez njih enostavno ne zna več živeti, z njimi ornamentira vsako svoje čustvo, togotnost ali nežnost, samoljubje ali potrtost, tako npr. v repliki, ko starostno primerjavo z več ko dvajset let mlajšo Mašo suvereno obrne sebi v prid, ali ko svojega Kostjo najprej »nafocka« kot otroka, nato pa se mu materinsko melodramatično razjoče, ali vrhunec te dvoumnosti: goreča ljubezenska izpoved Trigorinu ob navzočnosti vseh njenih občudovalcev in ob pomenljivem izrekanju didaskalij, ki strukturo in moč *teatralizma* samo še relativizirajo in intenzivirajo, hkrati pa temeljno uprizoritveno idejo o ambivalentnosti teatra kronajo z mojstrsko upodobitvijo Arkadine – Jožice Avbelj. Njena vloga je ob Cankarjevi Grudnovki na vrhu igralsko bogatih dogodkov letošnje sezone v slovenskih gledališčih in tudi v dosedanjih igralkini bogati umetniški biografiji.

In ko sem že vpeljal pojem 'dogodek': tak, po svoje prelomen dogodek, je za uprizarjanje Čehova tudi preinterpretacija *Galeba*, kakor jo je zasnoval in uresničil Dušan Jovanović.

Jutri, v petek, 25. marca zvečer, bo znamenita slovenska gledališka koordiniranost spet slavila zmago: v istem času bojo premiere v ljubljanski Drami, v Trstu in v Celju. Prijazna urednica *Razgledov* Nela Malečkar me »pošilja« v Trst...

Se bo nadaljevalo



Vasja Predan

Ples živih senc minljivih predstav

Gledališki dnevnik 1993–94 (V)

28. MAREC

Ugotovitev o premierski gneči, ki se je spet in zlasti »na veselje« gledaliških poročevalcev zgodila v petek, 25. marca, in sem z njo sklenil prejšnje dnevniške zapiske, je, žal, nekaj, kar očitno nikogar ne vznemirja. Sprašujem se, zakaj neki bi potem moralo vznemirjati mene, ki sem sicer naklonjen vsaj relativni načrtnosti, a vendar že spet ne tako, da bi me »nered«, kakršnemu smo glede na kooperativnost med našimi teatri tako pogostoma priče, vrgel iz tira. Bognedaj, ko pa je drugih relevantnih vznemirjanj, nadlog in pretresov tako rekoč vsak dan veliko in vsekakor preveč, da bi se ljudje mogli mirno in zavzeto posvečati svojim vsakdanjim opravilom.

Kakorkoli že, minuli petek sem bil v Trstu na premieri Molièrovega *Zdravnika po sili*, komedije, ki jo je režiser Zvone Šedlbauer spremenil v sejmarsko bufonado, klovnjado in burko, kakor sem predstavo označil v *Razgledih*, seveda brez »precioznega« historičnega sloga, zato pa s kratkočasjem, ki so zanj zaslužni predvsem igralci, pravzaprav vsi po vrsti in hkrati tudi kot pevci in muzikantje, saj se uprizoritev spogleduje še z mjuzikalskimi teatralizmi. Skratka, odrska zabava, ki po svoji poletnosti sodi v poletje, čeprav že na začetku pomladi sklepa dovolj solidno sezono Slovenskega stalnega gledališča v Trstu.

Sobotni večer (26.3.) sem preživel v Slovenskem mladinskem gledališču, ki je uprizorilo menda zelo popularno, vendar meni samo po naslovu znano dramo B.M. Koltèsa *Roberto Zucco*. 'Menda' rečem zato, ker priznam lastno nevednost: komajda vem za avtorja in še to samo v zvezi z *Zuccom*. In čeravno je ta igra še taka uspešnica, me njena problemska »antizgodba« – cukreno nasilje ritualnega vagabundskega morilca – ne kot vsebina ne kot pomenska struktura ni posebno pritegnila ali kakorkoli prevzela. Bolj me je zanimala kot možnost za novo, tokrat tudi verbalno gledališko kreacijo Tomaža Pograjca. Seveda si režiser *Pesnikov za vsak žep* in *Za vsako besedo cekin* ni dovolil vzeti nadarjenega veselja, ki ga je mojstril v obeh svojih najbolj znanih predstavah, toda nasledek je nekakšen hibrid med »koreoprojektom« in »verboprojektom«, če namenoma poenostavljeno označim strukturo gledališkosti v *Robertu Zuccu*. In če je res šlo za hibrid, je tudi rezultat temu primeren: križanje hudodelske samoživosti in pervertirane poetičnosti, grobosti in sentimenta, ropota in nežnosti. K prvim sodi zlasti vse koreo-fizično nasilje, ki se dogaja v prostorih, podobnih nekakšnim jetniškim celicam, k drugim seveda na prvem mestu erotični *pas de deux* labodov in *Zuccove*/Škofove muzikalne pasaže s harmoniko; po svoje sodita v to okrožje tudi obe osrednji in najekspresivnejši

igralski kreaciji: Neda R. Bric (Mala) in Janez Škof (Roberto Zucco), za nepoznavalca njegovega muzikaličnega daru presenetljivo več tudi igranja na kromatično harmoniko.

Kakorkoli že, če se drugih kreativnih deležev v predstavi Koltèsove drame ne dotaknem, naj si – vsaj zase – zapišem še tole: hibridnost kot režiserski *procédé* sodi bržkone k eksemplaričnim artističnim prvina postmodernizma – in Matjaž Pograjc je v *Robertu Zuccu* izdelal malodane vzorčen zgled za tako hibridnost – toda kot trajna oblikovalna metoda je že od nekdanj tvegav, če že ni nerodoviten. Tudi ko ga gledališko udejanja tako nadarjena roka, kot je Pograjčeva.

Posebno, upam si reči, kar vznemirljivo gledališko doživetje se je primerilo sinoči, v nedeljo 27. marca, v celjskem teatru: samo nekaj deset gledalcev nas je sprejela »muzejska soba« na podstrešju Slovenskega ljudskega gledališča, vanjo pa smo se vzpenjali po stopnicah, ki so bile ob robovih obložene s starimi, ponošenimi čevlji in ti so nato »krasili« še obod kvadratnega, dober meter visokega podija, igralnega prostora za »pet situacij, pet soočenj, pet preizkušenj in pet krčev – ene same zgodbe« sodobnega angleškega dramatika Howarda Barkerja, ki jo Celjani pod naslovom *Nepredvidljive posledice* igrajo na svojem eksperimentalnem odru Herberta Grüna. »Ponošene stare čevlje« sem posebej in takoj na začetku poudarjeno omenil zato, ker v peti situaciji, naslovljeni *On že ne*, simbolizirajo glave pobitih sovražnikov, ki jih zmagoviti soldat v velikanski culi prinese na prvi pogled kot posebno veljavno znamenje »junaštva« svoji ženi, v resnici pa kot simbol vojne, nasilja, okrutnosti, hudodelstev in kaosa, torej »substancialij«, ki to Barkerjevo angažirano obtožbo dramatično zaznamujejo in pomensko konstituira, hkrati s tem pa že izrazno določijo (iz)povedni tonus te ekspresivne in presunljive predstave vse od začetka do konca. Se pravi, od Judite in Holoferna oziroma njegove odsekane in še zmeraj žive glave; v uvodni situaciji, po kateri je uprizoritev naslovljena, zre v nekoliko preblizu sedeče gledalce ta govoreča in obračajoča se glava, položena na nekakšen oblazinjen pladenj, kar nekoliko srhljivo. Tako se začne ta okrutni ritual vsakršnih divjih strasti in nasilja, konča pa se s strastnim spolnim aktom in ubojem na kupu že omenjenih čevljev – mrtvih človeških glav...

Najbrž pričujoči, seveda samo skrajnje sintetiziran opis vsaj nekoliko ponazarja in signira izrazno silovito režijo in scenografijo Bojana Jablanovca in hkrati vso, zares sugestivno predstavo, ki z »minimalizmi« dosega maksimalno ter z inventivno »skulpturalno« mizansceno in še posebej z ekspresivno, v pomenskih nadrobnostih ostro stilizirano, v vseh pogledih občuteno, do ekstatičnih vzgibov inteziv(ira)no igra Jane Šmid, Milade Kalezić, Vesne Jevnikar in Valterja Dragana spreminja uprizoritev v angažirano in hkrati, kakor je bilo že omenjeno, presunljivo odrsko doživetje. V njem ne gre za naturalistične postopke, dasiravno čutne ostrine in posesivne grobosti, iz katerih so (koreo)grafirane »geste in grimase« ne samo igralk in igralca, marveč vseh vizualnih in akustičnih izrazil od dramaturgije prostora, grobih oblačil do »trde« muzike – na prvi pogled nemara dajejo tak vtis. Ne, nič naturalističnega ni v tem ritualu teles, nasilja, strasti, spolnosti in smrti. Je kvečjemu krik in obtožba, sodba in kazen. Kakor da bi nas Barker in celjski odrski ustvarjalci brez moraliziranja svarili in ozaveščali samo na bridek, neposreden gledališki način, ki ga spričo avtorjeve angažiranosti ter globoke človeške zavzetosti vseh nastopajočih in sodelujočih v predstavi ni mogoče enako silovito in pristno prevesti v nobeno drugo umetniško izreko. Gledališko živo in sugestivno, kakršno udejanja celjska uprizoritev.

Te, zmeraj znova neponovljive moči žive odrske sugestije smo se – mestoma najbrž kar s strahom in sočutjem – navzeli tudi gledalci.

29. MAREC

Ko sem sinoči k mozaiku teh gledaliških dnevniških zapiskov in premislekov postavil piko po kratki refleksiji o uprizoritvi Barkerjeve drame, sem vedel, da me prihodnje dni čaka še ogled Linhartovega *Matička* v Celju, Bauerjeve drame *Change* v ljubljanski Drami in Boyerjeve igre *Ali bog laja* na njenem malem odru. A hkrati mi je postalo jasno, da se v dnevniku, ki vanj tu in tam vdirajo negledališki zapiski ali »vrivki«, kakor sem jih poimenoval, tako rekoč ne bo mogoče izogniti burnim dogodkom, ki so nekaj minulih dni razvneli misli, čustva in tudi strasti številnih mojih sodržavljanov in ki seveda niso mogli pustiti hladnega tudi mene.

Ti dogodki so bili v zvezi s tako imenovano »afero Smolnikar«, torej, kakor sem bral, napadom specialne vojaške posadke na civilista, domnevnega agenta, v Depali vasi med Trzinom in Domžalami, in hkrati v zvezi z nekaj poznejšim predlogom slovenskega premiera o zamenjavi obrambnega ministra, ki da je prekoračil pooblastila in s tem postal odgovoren za napad in grobo ogrožanje človekovih pravic. O zadevi se je, kakor je bilo pričakovati, razvnel ogorčen, tudi emotivno iracionalen besedni boj, ki v čedalje bolj nestrpnih in hujskaških pismih bralcev ni izbiral tudi najnižjih udarcev zlasti proti premierjevemu predlogu in seveda proti predsedniku države; in kajpada pogosteje v prid in podporo domnevni karizmi obrambnega ministra, sodeč po istih pismih edinega (!) prvoborca »slovenske pomladi« 1990 in hkrati najbolj zagrizenega nasprotnika predsednika države. Vendar mene vse te grobe praske, nedostojne za civilizirane, olikane in omikane državljane zrele in resne države, niso ne presenetile ne kaj prida prizadele, čeprav zlasti časnika Delo in Slovenec od njih tako rekoč nekritično in ceneno populistično že kar nekaj časa živita malodane iz dneva v dan. Zato pa me je, če vse druge nečednosti preskočim, na prav poseben način skoraj do groze in tesnobnega strahu prizadelo in vznemirilo nekaj drugega: plaz sovraštva, ki ga je sprožila in kakor latentno, skrito ali vsaj doslej ne tako očitno razdiralno energijo sprostila zamenjava obrambnega ministra. Nemara sem (bil) še zmeraj nekoliko naiven in navzlic svoji zopni trajni skepsi poln nekakšnega vsaj skromnega upanja, da se je sovraštvo kot najbolj brezobziren plevel v medčloveških odnosih začelo v zadnjih dveh desetletjih zlagoma in po nekaterih znamenjih definitivno trebiti, njegova razdiralna vročica pa vsaj malo ohlajati. S kancem že omenjene groze in strahu, torej čustev, o katerih sem bil prepričan, da bojo z osamosvojitvijo začela zlagoma hlapeti, sem, žal, kdo ve kolikeric, moral doumeti, da sem se pač motil. Ni me toliko vznemirjalo dejstvo, da ljudje svoja radikalna in skrajna, tako ali drugače upravičeno ali prifabulirano utemeljena spoznanja artikulirajo na način zares nezaslišanega izničevanja drugače mislečih, skorajda do obupa me je prignalo doumetje, da se tega izničevanja udeležujejo tudi ljudje, o katerih bi po definiciji po pravici sodil, da bojo sicer zmeraj z vsem dostojanstvom branili svoj prav in ga z vsem polemičnim arsenalom in viteštvom soočali z drugimi, drugače mislečimi, vendar ne na zblojeno nestrpen, strupeno izključujoč in militanten način, kakršen je bil kdaj v navadi v polpreteklih časih bodisi nacizma bodisi stalinizma, kaj šele na način brezobzirnega, surovega in popolnoma nepojmljivega sovraštva. Mislim seveda na različne podpisnike različnih peticij in izjav, med njimi na žalost tudi na nekatere ugledne umetnike, znanstvenike, javne delavce, skratka, sorazmerno znane ljudi. Slovesno zagotavljam, da skušam tudi te vrste strasti razumevati in svojemu razumevanju iskati relevantne razloge in razlage. Premnogi moji sodržavljanji so v preteklosti skusili vsakršna ponižanja in maltretiranja, čeprav zvečine vsi vemo, da so, ob vsega sočutja vrednih izjemah seveda, ta poniževanja bila na Slovenskem, zlasti v zadnjih petnajstih letih,

bistveno manj bridka kot kjerkoli v vzhodnih totalitarnih režimih ali tudi v drugih nekdanjih jugoslovanskih republikah.

Seveda so med nami nekateri razgledani možje bistrega duha, ki znajo vse to natančneje premisliti, analizirati in presoditi kot jaz, a žal so med njimi tudi taki, ki venomer mladane načrtno sejejo sovraštvo, hujskajo in ščuvajo, se ukvarjajo samo z minulimi greh, zablodami, kršitvami človekovih pravic in najrazličnejšimi drugimi deviacijami – po pravilu samo ene strani; s tem hočeš nočeš zbuja in podžigajo neverjetno nezaupanje ne samo v institucije pravne države in nekaterih njenih izbranih nosilcev, marveč bistveno destabilizirajo in dezintegrirajo ne samo mlado državo, marveč v očeh razumnega dela domače javnosti in tujine razkrajajo in difamirajo slovenstvo sploh.

Še hujši so tisti, ki jim je duh nekako mōten in počno vse to v nekakšni »sveti veri«, slepi preproščini in blodnem prepričanju, da so glasniki (žal, neke popolnoma iracionalne) domnevne dobrohotnosti in dobrotljivosti, vsekakor pa (abstraktne) resnicoljubnosti, pravičnosti in miru, torej vsesplošne demokratičnosti. Kakor da bi njihovi sobivajoči človeški kolegi-neistomišljeniki ali drugače misleči bili kar a priori in vsi od kraja požigalci plemenitih vrednot, nasilniki, barabe, vsi po vrsti sami udbomafijozi in hudodelci, skratka, okoreli sovragi.

Vse to, kar se je z včerajšnjo legalno in legitimno zamenjavo obrambnega ministra izkristaliziralo v kulminacijo sovraštva, seveda ni nikakršen teater, o katerem bi *cum grano salis* nemara lahko govorili kdaj prej, ko so v prvi svobodno izvoljeni, tedaj še »tridomni« slovenski republiški skupščini in prek nje v javnosti skrbeli tako za aplavze kot za žvižge, najpogosteje pa tudi za kanec razvedrilnega smeha različni grosistični besedni gromovniki in »črnobrkarji«, torej vsemu navkljub zabavni protagonisti nekakšnega »teatra«, ki se je spričo svoje posebne parlamentarne teatralike v obliki občasnih »vrvkov« naselil tudi v pričujoče dnevniške zapiske. Pravzaprav moram znova ponoviti, da sem se že odločil te »vrvke« opustiti, vendar odločitve, kot je razvidno iz pričujočih stavkov, nisem spoštoval. To pa ne pomeni, da je ne bom v prihodnje. Tokrat sem jo »prekršil« prav zaradi že večkrat omenjenega in zares nevarnega fenomena sovraštva, ker pač zelo preprosto sodim, da si osamosvojeno slovenstvo takih razdiralnih strasti v nobenem primeru ne bi smelo privoščiti in da bi se jim morali upreti vsi, ki imajo v posesti kakršnokoli družbeno in oblastniško moč. To pa so vse javne, politične, kulturne in znanstvene institucije, vsa javna občila (ne samo tkim. »rumeni tisk« in »žolta televizija«, kakor sem ju v teh zapiskih pred časom poimenoval), med njimi zlasti tudi že vse preveč rumeni resni dnevnik; predvsem pa seveda akademiki, znanstveniki, umetniki, politiki, zdravniki, duhovniki, profesorji, pravniki, ekonomisti, inženirji, menadžerji, sploh vsi tako imenovani profili javnih delavcev, če ne kar javnost kot celota oziroma civilna družba. Kajti toliko sovraštva, kot se ga je naplodilo in nakotilo v zadnjem času, se ga ni celo v tako imenovanih »svinčenih letih«. Zagotovo ne tako atomiziranega, s sarkazmom bi rekel, namenoma in zavestno zasejanega ne samo med vsakršne družbene veljake, marveč tudi med preproste ljudi, celo družine ali sorodniška razmerja, kaj šele med različne oblastniške in strankarske nomenklature. Nemara bo kdo porekel, da pretiravam. Mar res? Spomnimo se na besede nekaterih šefov in aktivnejših udov tako imenovanih preiskovalnih komisij ali nekaterih političnih mogotcev ali, kakor bi rekel Peter Božič, izbranih klimakteričnih kulturnikov. (O že omenjenih, zvečine zmeraj z istimi imeni in priimki podpisanih avtorjih proslulih pisem bralcev, ki so za njihovo neselektivno, anarhokaotično in ceneno demagoško, zvečine zgolj hujskaško ali navijaško objavljanje odgovorna in kriva, oproščam se za težak izraz, zblojena uredništva, rajši ne govorim.) Koliko sovraž-

nega ognja in fanatičnega, nestrpnega in do drugače mislečih izključujočega strupa so zvarili in z golidami zlili ti brezdušni nestrpneži, mirno lahko rečem, na vse ljudi, tudi na tiste, ki »v srcu dobro mislijo«! Moja lucidna sogovornica Aža L. bi rekla: starožitnim kultom in v današnjih razvitih civilizacijah in etikah preseženim postavam moške časti in besede zavezani kosovski Albanci so zmogli odpraviti tako rekoč sveto »krvno maščevanje«, moderni (?) Slovenci, zlasti nekateri desničarski skrajneži in nacionalistični fanatiki, blodni »izganjalci hudiča«, pravičniki, vsakršni vročni revanšisti in, na mojo veliko žalost, tudi nekateri, na srečo maloštevilni, a vendar dovolj znameniti slovenski *raz-umniki* – pa se vedejo tako, kakor da bi institut »krvnega maščevanja« bilo treba znova vpeljati ne pri Albancih, marveč tudi pri Slovencih . . .

In ko smo že pri tem zares in brez vsakršnega pretiravanja zloveščem sovraštvu, se spomnimo besed, ki jih je pred nedavnim izrekel nobelovec Elie Wiesel: *»Dolgo sem mislil, da nasprotje ljubezni ni sovraštvo, marveč brezbriznost. A za sovraštvo to ne velja. Nasprotje sovraštva nista niti ljubezen niti brezbriznost. Nasprotje sovraštva je zgolj sovraštvo . . . Nič dobrega, nič velikega se ne more roditi iz sovraštva. Sovraštvo poraja zgolj sovraštvo, nič drugega. Zato ga moramo zavrniti, odbiti, demaskirati, ga premagati, še preden opazimo senco njegove sence. Ko se prikaže, je že prepozno«* (podčrtal V.P.). Je mar pri nas že prepozno? Bogvedaj! In če je tako, ni cene, ki jo je treba plačati, da sovraštvo premagamo, pa najsi zato prosvetljena, pragmatična in demokratična oblast odstavlja ministre ali predsednike ali prvoborce ali prelate! Vsakogar, ki generira sovraštvo. Pri tem je irelevantno, ali počne to zavestno ali nezavedno, v parlamentu ali na ulici. V vseh primerih tlakuje cesto, po kateri bomo vsi, predvsem pa ljudje brez družbene moči in oblasti, slej ali prej zdrveli direktno v – pekel . . .

Tako in s tem je, vsaj zame, lamentacija o sovraštvu pri kraju. Brez patetike rečem: če se mi te vrste »vrivki« začenjajo še tako upirati – zlasti v kontekstu tako lepih stvari, kot so umetnost, gledališče, literatura, omika in sploh vse, kar izpolnjuje in dopolnjuje človekovo digniteto in veselje do življenja – sem »vrivek« o sovraštvu preprosto *moral* napisati. Zazdelo se mi je, da drugače ne bom ne mogel ne znal še naprej pisati in živeti. Ej, kako vesel bi bil, ko bi se glede te neprijazne tožbe o sovraštvu motil!

Sicer pa spet h gledališču, za trenutek še zmeraj posebnemu. Včeraj sem, najbrž tako kot mnogi moji sodržavljeni, pozno v noč zrl v televizijski zaslon in spremljal profesionalno popolnoma sprevržen (do popolne dobesedne nerazumljivosti grobo, tendenciozno in ceneno preračunljivo miksanje parlamentarne debate in dogajanja pred parlamentom) in izrazito pristransko navijaški neposredni prenos oziroma spremljanje parlamentarne razprave o zamenjavi obrambnega ministra. Gospoda uredniki in zlasti tri s(i)lovite gospe z »žolte teve« (Vida, Lidija, Rosvita) bi se morali, če nič drugega, zavedati, da službujejo v javni, ne zasebni ali strankarski ustanovi in da naročnino zanjo in njim plačujemo vsi, pa naj smo nemisleči, polmisleči, misleči ali drugače misleči, vsekakor pa ne samo enostran(kar)ski in enoumni, marveč pluralni gledalci. Gledal sem torej ta profesionalno diletantski prenos iz slovenskega parlamenta, vendar spričo očitnega diletantizma nisem zdržal do konca, torej do sklepa debate oziroma izida glasovanja. Davi me je ljubljanski Dnevnik obvestil o dvojem: najprej, na prvi strani, da je obrambni minister zamenjan, in, na zadnji, da je včeraj v Parizu v dvainosemdesetem letu življenja umrl Eugène Ionesco. Smrt me je vznemirila bolj kot zamenjava . . .

Vedel sem, da je oče francoske in svetovne gledališke avantgarde, ki je tako vehementno stopila na literarno in gledališko prizorišče v začetku petdesetih let, že

v sorazmerno spoštljivem življenjskem obdobju, a vendar me je novica o odhodu tega vsekakor znamenitega moža nekako vznemirila, naj ne rečem, presunila. Ne zato, ker bi do dramatike tega mojstra čutil kako posebno visoko naklonjenost ali nemara celo strastno privrženost še od časov, ko se je pojavila in tako relevantno zamajala skrepenele temelje meščanskega teatra. Marveč zato, ker se mi je zazdelo, da z Ionescom, dasiravno skoraj dve desetletji starejšim in potemtakem nikakor ne moji generaciji bližnjim pisateljem, odhaja ali usiha tudi del mojega, zdaj že kar nekaj več kot štiri desetletja trajajočega življenja z gledališčem in dramatikom, bolj prav rečeno, z delom zanju, pisanju o njih. Sicer pa me z Ionescovima znamenitima prvima enodejankama *Učno uro* in *Plešasto pevko*, nastalima leta 1950, in na ljubljanskem Odru 57 uprizorjenima osem let pozneje, veže dvoje vsaj zame zanimivih spominov: ob krstu v Ljubljani sem, odločno premalo ali komaj kaj seznanjen s tokovi povojne francoske gledališke avantgarde, o vrednosti teh enodejank izrazil precejšnjo mero skepse in si zato seveda nakopal predvsem jezo režiserja Petana, ki mi je nato še večkrat ustno in pisno oponesel to skepso. Nič ni pomagalo, da sem svojo nezadostno vednost tudi pisмено pojasnil in priznal, kakor seveda ni nič štelo, da sta me zlasti v *Učni uri* Duša Počkajeva in Drago Makuc, kakor sem bil nedvoumno zapisal, s svojima imenitno oblikovanima vlogama navdušila.

Prijazneje se mi, še posebej z današnjega časovnega odmika, zdi drugo srečanje s paradigmatičnima Ionescovima enodejankama. Ko sem ju ob svojem prvem daljšem obisku Pariza leta 1964 gledal v kulturnem »žepnem« teatru Huchette, sta se mi v malodane sarkastično izostreni interpretaciji razodeli kot zares prevratniški in plodno uporniški v razmerju do meščanske odrske okostenelosti na eni strani in zmehanizirane postvarelosti sveta in ljudi na drugi. Torej opremljeni s pomenskimi parametri, ki ju ob slovenskem krstu očitno nisem zaznal in doumel. Ko sem v francoski metropoli nekaj let pozneje v sloviti Comédie-Française, torej v najbolj sakralizirani francoski gledališki instituciji gledal dramo *Kralj umira* (uprizorila jo je nato tudi ljubljanska Drama), je njen avtor Ionesco postajal že klasik, in tako so ga očitno umevali tudi francoski »nesmrtniki«, ko so ga pozneje sprejeli v slavno francosko Akademijo. Čeprav je to dejanje za marsikoga nemara izzvenelo kot svojevrsten *contradictio in adjecto*...

Kakorkoli že, moji spomini na očeta tako imenovanega gledališča absurda in »antidrame« so, naj tako rečem, ambivalentni in četudi se Ionescove drame zadnja leta redkeje pojavljajo v gledaliških repertoarjih, o njegovi prelomniški vlogi ni več nikakršnega dvoma. Dasiravno moram, spet seveda predvsem zase, povedati, da štejem Beckettovega *Godota*, ki je sicer odrski krst v Parizu doživel 1953, torej tri leta po Ionescovih enodejankah – mimogrede, še zmeraj ju v teatru Huchette nepretrgoma igrajo in sta postali tako rekoč obvezna turistična znamenitost francoske metropole – za najmagistralnejše besedilo ne samo francoske avantgarde petdesetih let, marveč dramskega modernizma dvajsetega stoletja sploh. Seveda Ionescova karizma zaradi Becketta ni nič manjša. Avtorjeva smrt jo najbrž samo še utrjuje in dodatno »beatificira«...

Čez dva dni nas bojo obiskali velikonočni prazniki. Iz cerkva bo donela aleluja (milo zveneča tudi za posluh tistih, ki Boga in njegovega Sina samo spoštujemo), barvali bomo pirhe in jedli gnjat s hrenom. Moj dnevnik bo na nekajdnevem dopustu.

5. APRIL

Praznični dnevi so se poslovili, spet se predajam svojim gledališkim zapiskom. Tokrat z žalostjo: med prazniki mi je napovedovalčev glas iz radia oznanil bridko novico, da je, vsaj zame nepričakovano, umrl znani tržaški slovenski igralec Stane Starešinič, star še ne triinsedemdeset let. Sprva kar nisem bil prepričan, da sem prav slišal, saj sem Staneta, živahnega in, kakor zmeraj, prijazno zgovornega, nazadnje v Trstu srečal pred dobrim mesecem dni, se z njim sicer kratko, vendar veselo pomenkoval – tudi o tem, kaj si želi, sicer že nekaj časa v formalnem statusu upokojenca, v prihodnje še igrati – in nikakor niti v slutnjah slutil, da bi utegnilo biti kaj narobe z njim oziroma z njegovim zdravjem. Pa saj pravzaprav še nič ne vem, kaj nam ga je tako nanaglomoma odplavilo na drugo stran; vem samo to, da se je po Silviju Kobalu, Jocotu Turku in Jožku Lukešu, ki so se v zadnjih letih prav tako nanaglomoma za zmeraj poslovili od odra in od življenja, s Stanetom Starešiničem podrl še eden izmed stebrov povojnega slovenskega gledališča in slovenske pokončnosti v Trstu in sploh v zamejski Primorski. Spoznal sem ga, temperamentnega belokranjskega mladeniča, še kot študenta ljubljanske Akademije za igralsko umetnost, pred davnimi leti in ga nato kot zavzetega igralca in ponosnega domoljuba, razdajajočega svoj talent in narodno zavest slovenskim zamejskim rojakom onstran italijanske meje, spremljal vse od današnjih dni, vsekakor pa zlasti do takrat, ko je v zadnjih sezonah med pomembnejšimi vlogami leta 1990 markantno upodobil Nadučiteljja v Cankarjevih *Hlapcih*. Še zdaj pa si ne morem odpustiti, da sem prav v tem zadnjem obdobju, moralo je biti leta 1992, zamudil komorni recital *Ves svet je oder*, ki ga je bil že pred časom iz Shakespearovih besedil sestavil Jože Javoršek, Stane pa ga je tako rad in zanosno govoril s svojo ljubo kolegico, igralko Miro Sardočevo. Še posebno mi je žal, ker sta me umetnika prijazno povabila k nastopu, vendar se ga zaradi nekega, tedaj najbrž utemeljenega razloga nisem utegnil udeležiti. Res pa je, da sem različico njenega recitala videl že pred leti.

Kakorkoli že, Staneta Starešiniča sem v več ko treh desetletjih videl v mladostnih vlogah od *Romea*, *Matička*, *Hamleta* (tega je igral tudi v Karlovcu – v hrvaščini – in zanj prejel nagrado Društva hrvaških dramskih umetnikov), *Cassia* (*Othello*), *Ferdinanda* (*Spletke in ljubezen*), *Trepljeva* (*Utva*) do *Jermana*, *Veršinina* (*Tri sestre*), *Kowalskega* (*Tramvaj poželenje*), *Vincenta* (*Kongres*), *Starikova* (*Ženitev*), *Matevža* (*Primorske zdrahe*), če mi iz zelo obsežnega seznama vlog skozi spomin preletijo samo nekatere najbolj nepozabne odrske postave tega zavzetega ustvarjalca. Stane ni bil samo neverjetno discipliniran in studiozen igralec, njegov dar je bil dovolj raznoličen in širok, da je lahko – a nikoli zlahka! – oblikoval mladeniške junake in zaljubljenca, karakterološko zrezbarjene starejše dramske like in celo komedijske figure. ('Celo', pravim zato, ker Starešinič spričo svoje znane, vendar nikdar teatralizirane resno(bno)sti, dolgo časa nekako ni napovedoval, da je tudi komedija njegov in njemu ljubi žanr.) Kaj naj še zapišem Stanetu Starešiniču v to bežno opombo? Da mi je hudo, zelo hudo, ker nas je ta marljivi ustvarjalec in pokončni mož tako hitro zapustil. Onstran usodne ločnice, kjer kraljujeta mir in temna samota, se je zdaj pač pridružil svojim pokojnim histrionskim kolegom. In ker je Stane med številnimi vlogami imel nadvse rad, če ne kar najrajši zlasti svojega ljubljenskega *Hamleta*, naj mu ob zadnjem slovesu zašepetam s Horatievimi besedami: *Lahko noč, premili kraljevič*.

9. APRIL

Čeprav mi že kar dolgo časa ni več treba vsak dan na delo v redakcijo, kakor se je to godilo skoraj štirideset let, so mi sobote, pravzaprav konci tednov posebno pri srcu tudi zdaj: če se z družino ne odpravim na deželo ali, redkeje, na izlet, se zlasti ob klavnem vremenu zmeraj s posebnim, lahko bi se reklo, plodnim, če ne kar navdihnjениm razpoloženjem že zgodaj zaprem v svoj kabinet, sedem k računalniku in se lotim pisanja. Taka je tudi današnja sobota. Čeprav se mi je skozi okno smejalo sončno jutro, sem zaradi zmotne vremenske napovedi – sneg celo do nižin – opustil obisk petrovške domačije in tudi pisati nisem začel zjutraj, marveč šele popoldne, malo pred tretjo.

Sicer sem davi najprej bral, nato pa gledal prenos tako imenovanega protikorupcijskega mitinga s Kongresnega trga v Ljubljani. Trajal je skoraj dve uri in, če se vzdržim daljših komentarjev, zlasti pri nekaterih »pozdravnikih« (Lap, Malenšek in še nekateri, zvečine doslej neznani), ki so govorili pred napovedanimi strankarskimi liderji, potrdil mojo, v tem dnevniku že tematizirano tezo o čedalje bolj strupenem in pogubnem sovraštvu, ki ga z neverjetno srditostjo netijo in gojijo zlasti nekateri politični veljaki slovenske desnice. Najpogostnejša tarča njihovih strupenih anatem je predsednik republike, o katerem sem globoko prepričan, da je sicer nabrit in spreten, izjemno razumen in tudi razumevajoč politik, zanesljivo pa politik brez trohe tako odurne lastnosti, kot je netenje sovraštva. Sicer pa samo še kratka »gledališka« ocena mitinga: izrazito šibka, ekstenzivna in nevesča »dramaturgija« (preveč »pozdravnikov« s predolgimi, ne pozdravnimi, marveč hujskaškimi tiradami, mehnične, tudi interpretacijsko docela blede recitacije različnih pesmi med govori) in zvečine ploska, suhoparna »rétorska izvedba« (velika večina govornikov in govorov brez vsakršnega osebnega človeškega žara, zato temu primerni vzkliki in žvižgi številčno nereprezentativnega poslušalskega avditorija). Sežeto rečeno: provincialna predstava, kakršno bi si kak politični prvak, recimo v Celovcu ali Trstu, kaj šele v metropolah teh držav, lahko (kot zelo šibko režirano) omislil samo dvakrat: prvič in zadnjič...

Zato pa sem sinoči v ljubljanski Drami gledal profesionalno več kot korektno, zlasti igralsko zanimivo reprizno predstavo drame *Change* znanega sodobnega avstrijskega avtorja Wolfganga Bauerja v režiji graškega gosta Ernsta M. Binderja (lani je v Mali drami zrežiral Gadovo, tudi v tem dnevniku reflektirano delo *Samo igra je in ne boli*).

Ko je mariborska Drama pred desetimi leti uprizorila Bauerjevo dramo *Magic Afternoon*, so z njo v naš prostor vdrla problemi tako imenovane beatniške generacije, razpeti med vsakršne individualne frustracije in narkomanski beg. Nekaj odkruškov teh razpetosti je tudi v Bauerjevi (datumsko sicer prvi) drami *Change*, čeprav so tu v ospredju poleg frustracij še »psihološki teror, manipulacija in brutalnost«, kakor pravi Bauerjev nemški pisateljski kolega Botho Strauss. Vse to je v zdajšnji igri položeno v pygmalionski motiv, kjer skuša Fery s pomočjo svojih umetnjakarskih pajdašev uresničiti brutalen načrt: slikarskega samouka Blasija z brutalnimi manipulacijami pripeljati do samomora. Toda Blasi se izkaže za bolj trdoživega in prebrisanega od svoje kriptoboheemske družine: poleg tega, da z osvajanjem žensk pušča za sabo pravo erotično razdejanje, »prerežira« Feryjev načrt tako, da naposled naredi samomor Fery, torej oseba, ki si je brezdušno manipulacijo izmislila. Na prvi pogled se zdi zgodba konstrukt, a je pravzaprav pisana »na ključ« resničnih protagonistov sočasnega dunajskega bohemskega *undergrounda*. Ta podatek ji podeljuje vsaj avtentiko, če že ne artistike...

Režiser Binder je, tako sodim, uprizoritev mizanscensko in zlasti scenografsko po nepotrebnem zakompliciral, zato pa je dal veliko možnosti igralcem, da so lahko v zgodbo o brutalnih manipulacijah tako med starimi »samopreganjanci« (zakonca Sedlaček) kot mladimi »frustriranci« vložili svoje »pitoreskne« oblikovalne energije in ustvarili nekaj zares zanimivih, vznemirljivih, posebno mlajšemu gledalstvu ljubih in všečnih (subkulturnih) odrskih figur: tako je Bojan Emeršič svojega temperamentnega ključavničarja in slikarskega samouka oblikoval z groteskno dialektalno (mariborščina) zgovornostjo, tipološko silovitostjo in brezpredsodno brutalno samozavestjo, podobno, denimo, Ederjevi iz Mrožkovega *Tanga*, kakor bi rekel Siegfried Kienzle; tako se je slikovita figura vsega naveličanega slikarja in manipulatorja Feryja v markantni podobi in igri Igorja Samobora pogrezala od začetnega artificirnega cinizma v malodane samoumeven in logičen obup samomorilca; tako je Nataša Ralijan svojo odštekano frajerko Guggi duhovito stilizirano vodila od začetne imoralistične nonšalance do končnega, sočutje zbujujajočega streznjenešega sesipa. Brane Grubar je bil neizmerno preciozen, smešen, duhovit gayevski Antoine in prijazno pokroviteljski »boter« teh subkulturnih bohemov, Matija Rozman sardonični, vsega preobjedeni in »vsevedni« umetnostni kritik Reicher, Kristijan Muck sangviničen, od ljubosumja zblojen »dvorni svetnik«, Marjana Breclj pa smešno-žalostna operna exprimadona in prav taka postarana ljubica, pozneje tudi soproga mladega slikarskega samouka – če ostanem samo pri osrednjih likih in vlogah.

Bila je igralsko zelo razigrana predstava, ki so jo mladi gledalci, s katerimi sem ji tudi sam pozorno sledil, sprejeli z očitnim navdušenjem. A bila je, če je primerno pripominjati, predstava teksta, ki bi po svoji problemski provenienci bolj sodil, recimo, v repertoar SMG, dasiravno je tudi Drami SNG spričo kakovostne igralske potence v čast.

13. APRIL

Včeraj sem si v celjskem Slovenskem ljudskem gledališču končno ogledal reprizo Linhartovega *Matička* (premiera 25. marca). Bila je dopoldanska predstava (v takih urah zadnja leta samo izjemoma zaidem v teater) in gledali so jo velenjski dijaški abonentje. Najprej kar nekaj časa nisem vedel, ali bom gledal in poslušal glasno in nato polglasno, v vsakem primeru moteče klepetanje mladih gledalcev ali dogajanje na odru. Na srečo se je sčasoma hrup vsaj nekoliko unesel; zanj so odgovorni predvsem šolski predstojniki in učitelji, ki bi, tako mislim, morali dijake pripraviti na gledališko predstavo, tiste pa, ki je niso pripravljene zbrano spremljati, opomniti, naj se je ne udeležijo. Tako je pred časom v Mestnem gledališču ljubljanskem ob začetku predstave Millerjeve *Smrti trgovskega potnika* storil umetniški vodja teatra in mladi poslušalci so se po opozorilu zares zbrano posvetili dogajanju na odru. O mukah igralcev, ki morajo v tako »razredčenem« ozračju osredotočeno igrati – in tudi zares igrati! – ne kaže zgubljeni besed: kot zmeraj so tudi tokrat svoje delo opravljali skrbno in profesionalno.

Če se ne sliši prepatetično, naj zapišem takole: moje življenje z *Matičkom* je (bilo) karseda razgibano, mestoma kar vznemirljivo. Vendar je to zgodba, ki traja že skoraj petdeset let in si bom nekatere njene zaplete prihranil za kako drugo opisovalno priložnost. Tokrat naj zadostuje ugotovitev, da sem prvega poklicnega *Matička* videl kot dijak leta 1945 v Mariboru (rež. Žižek), nato v letih 1953, 1957 in 1966 tri Molkove različice v ljubljanski Drami, Hiengovo v SLG Celje (1954), Soldatovičovo v mariborski Drami (1971), Vrhunčevo v ljubljanski Drami (1977),

Babičevo v SSG Trst (1984), Moerderdorferjevo v mrb. Drami (1988) in Šedlbauerjevo v MGL (1989). Včerajšnja Tauferjeva različica v Celju je torej »moja« enajsta. Ta na videz »visoki« podatek seveda ne pomeni nič posebnega, če ga citira gledalec, ki mu je, tako kot meni, v matrikulah zapisana že davna rojstna (in primerno oddaljena gledališkokritiška) letnica.

Ta veseli dan ali Matiček se ženi je, kakorkoli že obračamo, dolga desetletja veljal za nekakšno paradigmatično in mitično, tako rekoč kultno slovensko igro, nekakšno kronsko ali kar posvečeno pričo o slovenski samosvojesti, ki si jo je, *prosto po* Beaumarchaisovi *Figarovi svatbi*, »izmisлил« in jo, kakor smo tolikokrat brali, »ponašil« Anton Tomaž Linhart. Pri tem so bile seveda opravljene skrbne primerjave, analizirane podobnosti in različnosti med francoskim izvirkom in ponašitvijo – vse do letošnjega izida prvega, šele zdaj kompletnega, tudi natisnjenege prevoda *Figarove svatbe* (Igor Lampret, *Slovenska matica* 1994). In na kaj sta se predvsem opirali »mitičnost« in »svetost« *Matička*? Na Linhartovo zavednost in domiselnost, ki se je z njima v adaptaciji približal »slovenšni celi«, po drugi strani pa aktualiziral socialno ali stanovsko »aktantnost« komedije: baron Naletel je v Linhartovem zasnutku (bil) distingvirana in kratkočasna, slovenstvu naklonjena različica altruističnega barona Žige Zoisa, ne grofa Almavive, »vrhovnega sodnika Andaluzije«; in Matiček je seveda podeželski »gartnar grašinski«, ne urbanizirani Figaro, »sobar pri grofu in ključar na gradu«. S tem, na prvi pogled marginalnim razločevanjem v resnici že stopamo v konceptualne značilnice demititizacije in dekompozicije, ki ju je v novi celjski uprizoritvi glede na izročilo radikalno izpeljal režiser Vito Taufer. »Radikalno« rečem zato, ker so se »detradicionalizacije« Linhartove variante Beaumarchaisove igre med uprizoritvami, ki sem jih prej imenoval, lotili in jo z različnimi poskusi, intezivnostmi in poudarki očitno nakazovali zlasti Soldatović, Babič, Šedlbauer in Moerderdorfer. Vendar vsi še zdaleč ne tako radikalno kot Taufer. Oglejmo si to radikalnost na treh režiserjevih najočitnejših pomenskih in stilovornih posegih.

Prvega, imenoval ga bom »ukinitev socialne difference«, opravi Tauferjeva uprizoritvena zamisel predvsem na Matičku in posledično tudi na drugih protagonistih, zlasti baronu, o katerem izreče Matiček v tretjem prizoru petega dejanja tudi stavke, ki jih ima samo Linhart, a jih Taufer izpušča: »Per mej duši, ta mi je prenevumen. Raji službo popustim, raji grem še nocej med cigane! . . . Al' je kej boljši koker jest? Vzemi mo dnarje, ime, potegni mo doli to prazno odejo inu postavi ga kje, koker je človek sam na sebi, tok ne bo vreden, de bi on meni služil.« Izpustitev teh *povedi*, na katerih, vendar ne samo na njih, je dolga desetletja tako rekoč bistveno slonela moralna, socialna in tudi nacionalna samozavest odrskih interpretacij Linhartove komedije, pomeni dokončno odpravo mitičnosti, svetosti in »revolucionarnosti« *Veselega dne*. Hkrati s to redukcijo so »prekonotirani« nosilni liki, predvsem Matiček, ki je tipološko (ne sociološko) znenada bližji Figaru, bolj natančno povedano, oznaki iz avtorefleksije, ki jo Figaro v že citiranem monologu izreče o sebi, Linhart pa, očitno v soglasju s svojo »ponašitvijo«, obsežen del tega dolgega monologa in v njem zasežene Figarove/Matičkove samoopredelitve preprosto – črta, ali če parafraziram Igorja Lampreta, »zakrije izvirnik«. Takole govori Figaro, med drugim, o sebi: »Kakšen je sploh ta jaz, s katerim se ubadam: nekakšno skrpucalo iz delov, ki jih komaj prepoznam, potem bedasto bitje, mala, poskočna mrcina, mladenič, v katerem vse hlepi po užitku, ki se je prisiljen lotiti vsega, samo da bi zaživel, zdaj gospodar, zdaj hlapec, kakor pač sreča obrne, slavohlepen iz napuha, prizadeven iz nuje, len . . . iz užitka! Glasen če je treba, v prostem času pesnik, po potrebi glasbenik, včasih blazno zaljubljen. Videl sem vse, počenjal vse in vse presku-

sil. In zdaj je konec samoprevare, zdaj so se mi oči odprle... odprle!» (P.A.C. de Beaumarchais: *Figarova svatba*, str. 180). Iz teh pobud in snovi je dominantno zasnovan lik celjskega Matička.

Tauferjeva uprizoritev pomeni potemtakem »konec samoprevare« ne samo za Matička, marveč za *Ta veseli dan* sploh. Nemara se bo ta moja teza, ne glede na uprizoritveno radikalizacijo, zdela komu vendarle prepotentna in namenoma prepoudarjena in jo bo nemara razumel tudi kot poskus mojega zagovarjanja in Tauferjevega izničevanja tradicije. Kljub vsemu sodim, da je tako sklepanje prenagljeno. Celjski *Veseli dan* predvsem noče več biti *simulakrum* ne izvirnika ne uprizoritvenega izročila, marveč avtopoetičen sestop v avtentično komedijsko in gledališko, torej uprizoritveno strukturo Linhartove ponašitve, očiščen vsega idejno »prifabuliranega« in »nusproduktnega«, kar se je tako dolgo, naj tako rečem, naplavljal na razlage Linhartove različice Beaumarchaisa. Seveda ne smemo pozabiti, da se Tauferjev sestop dogaja v kontekstu današnjega osamosvojenega slovenstva, ki, tako je mogoče deduktivno sklepati, ne potrebuje več starožitnih simbolov in vsakršnih tradicionalnih ozaveščevalnih »bergel«. Zdi se, kakor da ta sestop v vseh pogledih – bodisi kot Beaumarchaisov Linhart ali Linhartov Beaumarchais, kakor bi dejal Lampret – sam sebi popolnoma zadošča.

Če Tauferjev uprizoritveni koncept prav razumem (kar seveda nikakor ni samoumevno) – in tu stopam v drugo, recimo, stilotvorno in ikonografsko »aktantnost« celjske predstave – je za izpeljavo že omenjenega »konca samoprevare« moral seči tudi k radikalnemu preobratu ali dekompoziciji čutno nazorne podobe predstave. Naj ta preobrat »učeno« poimenujem: »inverzivna karnevalizacija«. Kaj to pomeni? Ne samo malodane anarhokaotičnega miksanja slogov: monumentalna, spektakularna, naturalistično nadrobna dramaturgija prostora – od zapuščene, nesnažne Nežkine sobe, baročno slikovite in razkošne baroničine spalnice do žanrsko sijajno potencirane »grašinske kanclije«, mostovža z rožami in »boršta na konci enga verta«; posli, godci, fantje in dekličiči (karnevalsko) oblečeni v nekako slovesnejša (kot gospoda) črna oblačila, stilizirana rokokojska krila (seveda s pripadajočimi lasuljami) ali glamurozne *musichallske* toalete (Rozala, Nežka, Jerca), torej glede na stanovsko pripadnost domiselna inverzija ne samo kostumov marveč tudi tipoloških izrisov: gospodar Naletel, bolj podoben nekakšnemu (anticipiranemu) rigidnemu Jožefu Kantorju in poltenemu babjeku kot preciozno napudranemu baronu; v pijančevanju izenačeni Matiček, Gašper in Naletel, ob zvečine treznih poslih in uradnikih). Itn.

In končno še tretja, nemara najbolj vidna radikalizacija: motorike Linhartove komedije ne strukturirajo več samo razposajeni zapleti s »prekoračenimi« pooblastili in razmerji med gospodarjem in služabnikom, gospo in njeno spletično, preoblečnim študentom in »prevaranim soprogom«, vrhovnim sodnikom in adjunkti, frivolnim namigovanjem in erotičnim spogledovanjem. Gonilna sila »inverzivno karnevaliziranega« *Veselega dne* je seksizem, neženirano seganje v žensko ali moško mednožje (baron), agresivna poželjivost (baron, Matiček), nastavljaštvo (Nežka), spolna nepotešenost (Rozala), poskus lezbištva (Nežka, Rozala), nimfomanske »norčije v postelji« (Rozala-Nežka: Tonček), onanija (Tonček), spolno naskakovanje in vriskajoče uživanje (baron, zapichen v Rozalo, preoblečeno v Nežko). V tej zvezi še tole: če so nekatere uprizoritve *Veselega dne* iz novejših let, torej pred Tauferjem, seks nakazovale ne več samo s »stilizacijo«, marveč tudi že vsaj z obzirnim otipavanjem, je ta igra zdaj in tukaj direktna, odprta, hotna in hlastna, vsem na očeh, seveda polasčevalno (ne napol skrito in nemara zato še bolj vznemirljivo) uživaška, samozadostna in samosmiselna; ali s podobnimi nagibi »prekonotiran« podoben

opoj: pijančevanje kot nekakšen *causa finalis* preživljanja vsakdanjika (baron, Matiček idr.). In še nečesa ne kaže prezreti: ves ta orgiastični seksizem in alkoholizem sta posajena v karikaturni, ironični in burkaški humus, čutno nazorni nasledek pa je čisti, goli, objestni, zdaj spolno neženirani, zdaj konjedersko neotesani, zdaj frivolni, zdaj »subordinirani«, predvsem pa demitizirani in detradicionalizirani špas, hec, karneval, bur(les)ka, ludus. Vito Taufer je v teh postopkih dosleden in dosledno »anarhokaotičen«, dosledno mu sledijo tudi igralka, igralci in drugi sodelavci. Za vse je – nemara zdaj in naposled zares in za zmeraj – »konec samoprevare« nekdanjega *Veselega dne*. Temu koncu bi bilo najbrž popolnoma nesmiselno oporekati. Če nemara vendarle že kako in kje, tedaj kvečjemu pri nekaterih plasmajih estetskega okusa v tej »karnevalski inverziji« Linhartove komedije. Toda ta pripomba sodi očitno v repertoar mojih (pre)subjektivnih kritičko-spoznavnih meril...

»Koncu samoprevare« bojo kajpada sledile tudi drugačne, za zdaj še neznane ali vsaj težko uzrljive uprizoritvene različice *Veselega dne*. Zagotovo spet nove in nove, tudi inovativne, vendar skoraj zanesljivo brez tradicionalne »samoprevare«, ki jo je Tauferjeva različica tako vehementno preseгла.

26. april

Skoraj štirinajst dni je minilo, odkar sem nazadnje pisal gledališki dnevnik. To pomeni, da so gledališča mirovala, seveda samo glede premier, ki so si pred tem malodane bliskovito sledile in hkrati tudi že napovedovale skorajšnjo dopolnitev ali izpolnitev načrtov novih predstav letošnje sezone. Kolikor vem, so Trst, Maribor in Kranj že predstavili vse, kar so načrtovali, igralno obdobje pa seveda še traja in tako bo vse do konca junija. Bržkone ne več kot po eno premiero bo mogoče videti še v nekaterih ljubljanskih teatrirh, posebno nevsakdanji dogodek pa bo odprtje novega, dolgo načrtovanega in težko pričakovanega gledališkega hrama v Novi Gorici (Mariboru se bo to, upajmo, zgodilo v prihodnji sezoni).

In če bi me kdo vprašal, kaj neki je tisto, po čemer si bom – ne glede na to, da bo do konca sezone še nekaj novih predstav – treba iztekajočo se sezono zapomniti, bi odvrnil: po kvalitetno zelo izenačeni in s tremi kulminantnimi uprizoritvami (*Narodov blagor*, *Galeb*, *Smrt trgovskega potnika*) označeni podobi Mestnega gledališča ljubljanskega, po nekaterih posameznih predstavah v drugih teatrirh, predvsem pa po količinsko in kakovostno dolgi vrsti zelo dognanih, umetniško zrelih igralskih kreacij. O njih je, upam, z opaznimi poudarki pisal tudi pričujoči dnevnik.

Naj bo že tako ali tako, v minulih dveh tednih sem, kar zadeva gledališče, z nekaj posebne nestrpnosti pričakoval gostovanje znanega dunajskega Serapions Theatra, gledališča, ki je pred leti z magično lepo predstavo *Dvojniki in paradizi* svojega umetniškega vodje Erwina Piplitsa »razdevičilo« veliki oder Cankarjevega doma in ogrelo poln avditorij ljubljanskih gledalcev, mene pa še dodatno navdušilo s predstavo *Axoloil visionarr* leta 1989 v Odeonu, novi dvorani, ki si jo je bil Piplits skupaj s svojimi zagnanimi sodelavci pridobil v prostorih nekdanje, med drugo svetovno vojno deloma porušene borze agrarnih produktov na začetku znane Taborstrasse na Dunaju.

Za tokratno ljubljansko gostovanje so Serapioni izbrali tekst (z dolgim poetičnim naslovom) znanega sodobnega nemškega dramatika Tankreda Dorsta *Objemal sem senco, snubil privid in živel sen*, ki ga je s sodelovanjem igralka Ursule Kaufmann priredil in režiral Piplits sam; ta mož je tudi sicer osrednja inspiracijska in oblikovalna osebnost tega vznemirljivega, naj tako rečem, zunajserijskega dunaj-

skega teatra. A takoj in brez nadrobnega razčlenjevanja predstave povem: nova produkcija Serapionov me je kljub nekaterim prepoznavnim, zlasti vizualno sofisticiranim uprizoritvenim potezom in znakom pustila hladnega. Kakor da bi se bilo sicer silovito molčeče kričanje in kričavo molčanje v bizarni Dorstovi zgodbi pogrezalo v temne slutnje nekakšne nedefinirane in netematizirane okrutnosti, malodane razčlovečevalo vse čudne človeške prikazni, ki se v to okrutnost zapletajo, hkrati pa nenehoma z vso ostrino dotikalo roba sprevržene, če ne kar dekadentne materialnosti in pollaščevalskega materializma, tako rekoč edinih »vrednot« naše porabniško ponorele epohe. Ne morem, ne znam zanesljivo presoditi, kaj natanko je tisto, zaradi česar Serapioni tokrat niso ogreli ne mene ne razsežnega avditorija Cankarjevega doma. Nagibam se k misli, da razpad in razkroj tako imenovanih »velikih zgodb« pušča posledice tudi v gledališki stvarilnosti, trenutno, in, upam, začasno, tudi pri Serapionih. To je zapleten, boleč in v tem hipu še težko, če ne celo popolnoma nepregleden proces, ki ga pri nas – na srečo – vsaj v gledališču še ni opaziti; za zdaj bolj domnevati in slutiti pa ga je mogoče pri nekaterih drugih umetnostnih vokacijah in njihovih nosilcih. Če je kaj relevantnega na tej »zloslutni diagnozi«, potem je to seveda odsotnost »velikih zgodb« ali z drugo besedo vizij kot fenomen, ki se bomo z njim prisiljeni v prihodnje čedalje intenzivneje soočati; če pa je, kakor je tudi mogoče domnevati, vse to predvsem minljiv refleks pojavov tako imenovanega prehoda – naj ne rečem: *tranzicije* – potem sem prepričan, da bomo tudi pri Serapionih nemara kmalu spet lahko občudovali njihovo tako značilno, čarobno in čarovno gledališko magiko, s katero so se pred leti tako lepo zapisali v naš gledalski spomin.

In še nečesa moj dnevnik, ki ga bom moral sicer za zdaj skleniti še pred koncem potekajoče sezone, ne sme pozabiti omeniti: včeraj, 25. aprila dopoldne (matineja! Kdaj neki sem bil zadnjikrat na matineji?) sva si z E. ogledala v kinu Komuna Spielbergov film *Schindlerjev seznam*. Te dolge, do najstrašnejše groze okrutne in pretresljive zgodbe o nesrečnih Judih in hudodelskih nacistih, o getu, genocidu in dantejevskemu peklu uničevalnih taborišč, a tudi o vsega spoštovanja vrednem tveganju, junaštvu in človečnosti moža, ki je tisoč judovskim mučenicom rešil življenje – ne bom ne obnavljal ne razčlenjeval. Popolnoma me je potegnila v svoj okrutno presunljivi ris, se polastila tako emocij kot razuma, nekoliko drugače in s publico bi rekeli: znova me je prebudila, zdrnila in ozavestila, znova me je posvarila, kako smo vsi razumni ljudje dolžni storiti vse za spoštovanje človekovega dostojanstva in se upreti vsemu, kar nas nagiba k robovom sovraštva in bestialnosti, s kakršnima so se nekoč tudi pri nas bahali in košatili vsakovrstni nacistični in fašistični okupatorji, nekakšni »nadljudje« in sploh vseh sort nasilniki, ki so si hoteli tudi slovenski narod ne samo podjarmiti, marveč ga izgnati, razseliti, pobiti, izničiti, zbrisati dokončno, enkrat za vselej.

Ko se mi je ta pretresljiva in hkrati veličastna Spielbergova filmska mojstrovina kar nekaj dni malodane nenehoma vpletala v zavest in me spremljala celo ob nepričakovanih, če ne že kar neprimernih trenutkih dneva, mi je med drugimi idejami prišla na misel tudi nenavadna, nemogoča, za koga nemara tudi nora ideja: ko bi imel kako možnost vplivanja širokih razsežnosti, bi *Schindlerjev seznam* zelo zelo priporočil za ogled vsem odraslim Slovincem, obvezno pa bi si ga morale ogledati vse tako imenovane oblastniške in politične strukture, od krajevnih do državnih. Je že res, da lahko umetnost v življenju in človekovem ravnanju komaj kaj, če sploh kaj spremeni. A nemara bi vsaj pri nekaterih nestrpnih skrajnejših ali morda vsaj pri enem samem od njih po ogledu tega katarzičnega filma *resnice-groze-junaštva-izničevanja-dostojanstva-poniževanja-dokumenta* vsaj malo uplahnila strast

po netenju razdiralnega in uničevalnega sovraštva, ki je vzdano v temelje najtemnejše tragedije, o kateri govori Spielberg in o katerem je moj tokratni dnevnik, žal, moral, ob vsem drugem, tudi spregovoriti.

Sicer pa bomo jutri počastili praznik upora proti okupatorju, še pred nedavnim poimenovanega po legendarni Osvobodilni fronti. Če nič drugega, bom pomislil: Spielbergov film ni samo presunljiv spomin na tragedijo judovskega ljudstva med nezaslišanim nacističnim nasiljem; je, vsaj kot metafora, tudi spomenik vsem žrtvam nacističnega in fašističnega nasilja. Tudi slovenskim.



Vasja Predan

PLES ŽIVIH SENC MINLJIVIH PREDSTAV

Gledališki dnevnik 1994–95 (VI)

18. MAJ

Človek, ki je kaki stvari – v tem primeru teatru – zavezan z dušo in srcem, kakor slove pogostna publikašča sintagma, očitno zares ne more ali ne zna o pravem času iz svoje kože. Tako tudi avtor tega dnevnika: prejel sem pred dnevi prijazno vabilo nove šefice jeseniškega Gledališča »Tone Čufar« Alenke Bole Vrabc k predstavi *Ženskega ročnega dela* Jeana Clauda Danauda (premiéra je bila dva dni prej) in se sinoči (17. maja) vabilu odzval. Še na misel bi mi ne bilo prišlo, da bi hotel videti ta pogrošni, mestoma prav banalni igrokaz o bizarnem maščevanju frustriranih/prepotentnih žensčin (ne vem natančno zakaj, a po neki čudni asociaciji in dogajalnem skeletu me je ta cenena roba spomnila na nekakšen zavrženi ostanek neprimerno bolj duhovite in kratkočasne Kesserlingove igre *Arzenik in stare čipke*). Razlog za odhod v stari, resda ne pretirano estetični, vendar zdaj že z nadihom let patinirani jeseniški kulturni dom (ki, so ga, bog jim odpusti, kdovekateri in kdovečigavi umni »urbanisti« in stavbarji dobesedno skrili in zastrli z nekakšnim kriptomodernističnim arhitekturnim skrupucalom) – sem se odpravil zaradi popolnoma drugačnega razloga: nemara najbolj znana jeseniška in slovenska ljubiteljska igralka Slava Marošević se je namreč po dolgem premoru – zanj je kriva huda in nadležna bolezen – spet vrnila na gledališki oder, ki z njim živi že skoraj štiri desetletja in ki more v svojo bilanco nastopov oziroma odrskih večerov zapisati impozantno številko več ko tisoč dvesto (!) predstav in v njih predvsem nosilnih vlog klasičnega in modernega repertoarja. To je seveda število, ki ga Slavi lahko zavida prenekatera poklicna odrska ustvarjalka. Nič ne bom zgrešil, če domnevam, da se gospa Maroševićeva te resnice samozavestno zaveda. Zaveda pa se je očitno predvsem zato, ker pri sicer impozantni številki še zdaleč ne gre samo za količino opravljenega dela na deskah Gledališča »Tone Čufar«, marveč tudi za kakovost, za katero je prejela vrsto javnih priznanj, med njimi za vlogo Bernarde Albe v istoimenski drami Garcie Lorce tudi zelo afirmativno oceno sicer znano ostrega kritika Josipa Vidmarja ob gostovanju jeseniške amaterske družine v ljubljanski Drami pred natanko tridesetimi leti. V Danaudovi pogrošnici je Slava Marošević – igro je režiral njen sin, poklicni gledališčnik Bojan – ob korektni soigri Alenke Bole Vrabc in Metke Dulmin – kultivirano in z neko vznemirljivo ključovalno, mestoma ustrezno sarkastično ihto uprizorila (v invalidskem vozičku) Vdovo-pošast, osrednjo figuro že omenjenega maščevanja nad moškimi.

Ko sem bil po predstavi z gospo Slavo in še z nekaterimi gosti na kratkem klepetu v gledališkem bifeju, se mi je razkrilo in znova potrdilo tisto, kar to

ustvarjalko krasi že od nekaj (tudi od takrat, ko sem jo, če se ne motim, sredi šestdesetih let prvič videl na odru): kljub tegobam, ki so jo prizadele, je še zmeraj ustvarjalno radoživa, človeško neposredna in žlahtno ponosna. To je med drugim izpričala tudi z odgovorom na vprašanje, ali namerava na »deskah, ki pomenijo svet«, še nastopati. Rekla je: če bojo v teatru za to, potem seveda – ja.

Zmeraj znova skušam – zaman – definitivno (?) dognati: kaj neki je tisto, kar te gledališke »norce« tako brezumno priklepa na odrske deske? Je to sploh mogoče dognati z razumom, nima tu vmes svojih prstov tudi iracionalno? Kdo bi vedel.

25. MAJ

Sinoči mi je bilo veselo pri duši: končno sem lahko videl dokončano novo hišo, najbrž bi bilo bolj prav reči – novi dom Primorskega dramskega gledališča v Novi Gorici. Ne samo videl, bil sem tudi v njem: na eni izmed repriz Smoletovega *Krsta pri Savici*, ki je slovesno premiero doživel že pred dnevi (19. maja), ko so impozantno arhitekturo Vojteha Ravnikarja odprli, in kakor sem lahko videl na televiziji, pospremili z dobrimi željami in spodbudnimi besedami igralcev iz vseh slovenskih in bližnjih tujih gledališč, z govorom predsednika države in ceremonijo rezanja trobojničnega traku, z blagoslovom nadškofa in metropolita, s fanfarami in ognjemotom... In s tihim škrebljanjem majskega dežja.

Bila je pač sorazmerno raztegnjena ceremonialna dramaturgija, za botre so ji bili gledalci »prvopristopniki«, politični in menedžerski ljudje in seveda Novogoričani; gledališka srenja je, razen izjem, v poglavitem prišla na vrsto včeraj dopoldne na pogovarjanju o »času za dramo« in na večerni reprizi, kjer je, k sreči, bilo mogoče srečati zares prijazno število odrskih stvarnikov iz širne Slovenije.

Kakor sem si seveda prijazno želel priti v zagotovo najlepšo arhitekturo ne samo Nove Gorice že dopoldne, torej na »kolokvij«, so me, kakor se kdaj reče, banalne osebne tegobe primorale ostati v Ljubljani in se s prijateljskima Ažo in Igorjem šele proti večeru odpraviti na pot. Že pred dnevi sem od kakega naključnega in po malem nesrečnega gledališkega bitja slišal tarnati, da bi »prvi večer« v novem gledališkem poslopu po naravi in »logiki stvari« morali preživeti predvsem teatarski ljudje od blizu in daleč. Morda. A če se to ni zgodilo, se pač ni, bogpomagaj. Komentar prepuščam drugim, sam sem kar vesel, da me na prvi predstavi v novem teatru niso obkrožali »oficialni« ljudje.

Sicer pa naj k podobi otvoritvenega ceremoniala novega PDG, ki sem ga, kot rečeno, spremljal po televiziji, dodam (poleg že omenjene »raztegnjene dramaturgije«) samo dve tako rekoč neizogibni pripombi: malodane groteskno je, da ob otvoritvi med zaslužnimi snovalci impozantne nove arhitekture nista bila niti omenjena vsaj njen avtor in glavni projektant inž. arh. Vojteh Ravnikar in svetovalka za odrsko tehniko inž. arh. Meta Hočevar; formalistično in birokratsko suh in od sile nerodno »zrežiran« je bil tudi »prizor« z Jožetom Babičem, mirno rečem, legendarnim očetom modernega in poklicnega novogoriškega teatra.

In zdaj še kratek pogled na prvo predstavo v novem PDG, Smoletov *Krst pri Savici*. Najprej samo reminiscenca: videl sem dosedanji integralni uprizoritvi *Krsta*, Jamnikovo 1969 in Pipanovo 1981, obe v ljubljanski Drami, in tudi Babičev / Inkretov »komorni« povzetek Smoletovega besedila v tržaškem Slovenskem stalnem gledališču (1988). O Jamnikovi in Pipanovi prvi uprizoritveni različici nisem imel dobrega mnenja že v njenem aktualnem uprizorjalnem času, obe sta bili po zasnovi predvsem preveč, naj tako rečem, pozunanjeni in dekorativni, prva v vizualni

semantiki celo malodane operna. Babičev komorni »digest« je bil kombinacija koncertnega branja ter občasnega in začasnega prehajanja v »čisto igro« ali, z drugo besedo, v zelo asketske »spektakelske digresije«, kakor sem povzette poglavitnih Smoletovih tem označil v svojem kritičkem poročilu o tržaški predstavi.

Pipanova »drugo branje« Smoletovega *Krsta pri Savici* je, tako pač sodim, v primerjavi s »prvim« tako rekoč radikalno drugačno, bistveno bolj »dograjeno«, dopolnjeno, dognano. Kaj hočem reči? Nekaj »dekorativizma« in zlasti »monumentalnosti« je sicer še ostalo, vendar očitno v drugačni funkciji kakor v predstavi 1968. Najbolj »čutno nazorno« je ti uprizoritveni sestavini mogoče uzreti v dveh, naj tako rečem, kronotopskih potezah te silovite nove predstave: v dramaturgiji dramskega prostora Mete Hočevarjeve, prostora, ki je najprej strukturiran kot visok, črn, s »shizmatisko«, sinjevijolično zarezo razklan in z nekakšno marijansko alegoriko na horizontu odra ornamentiran monument oglejskega samostana v prvem delu in nato v drugem večji del prazen ali izpraznjen in samo z rdečimi, konstrukcijskimi diagonalami nastajajoče gosposvetske cerkve prerezan prostor, simbolizirajočimi tudi kri Črtomirove nihilistične moritve poganov, in skoraj mistično zasut z nenehnim gostim sneženjem, ki se samo za nekaj trenutkov unese sredi tega enako sarkastičnega, enako lepega, enako grozljivo monotonega snežnega rituala. Seveda si Pipan in Hočevarjeva te »ikonografije« nista izmislila kar tako, njeno čutno nazorno shizmatiko in dvoumnost sta položila v pomenski kontekst Smoletovega nadaljevanja Prešernove pesnitve: Črtomirov pokončevalni nihilizem in radikalizem, ki postane njuna žrtev tudi Bogomila z vso svojo tragično ljubeznijo, trči ob voluntarizem praktične, pritlehne vsakdanje politike, ki ji nič pragmatičnega ni tuje. Tudi Črtomirova zanosna, krvava slepota postane naposled žrtev te pragme in ta pragma, ovita v malodane mizantropično distanciarne Smoletov cinizem, odzveni ob koncu nove Pipanove uprizoritve tako neverjetno znano, realno in samoumevno, skoraj bi lahko rekel – tukajšnje in zdajšnje – ko da bi hotela najprej posrkati in nato hkrati na novo razpreti nihilistični subjektivizem, položen v temelje radikalne Smoletove (črtomirovske) »dovršitve velike (pomenske in poetološke) zgodbe«, če citiram Marka Juvana, *Krsta pri Savici*.

Seveda je za tako dovršitev morala novogoriška uprizoritev angažirati in odpreti tako najsubtilnejše subjektivne kreativne energije – med temi se je vzdignila do tragične presunljivosti zlasti podoba Bogomile Saše Pavček in mestoma tudi silovito zagnani fanatic Črtomir Radoša Bolčine – ob zelo ubrani igri vseh drugih igralcev – kakor tudi vse žlahtne spektakelske funkcije, med katerimi je – vsaj name – posebno sugestivno, tako melodiozno kot voluminozno, malodane osamosvojeno delovala glasba skladatelja Alda Kumarja, predstava kot celota pa intenzivneje zlasti v prvem, seveda tudi tekstovno konsistentnejšem delu Smoletovega šele zdaj pomensko in artistično polno zvenečega besedila.

Ali če ponovim, kar so bili dognali že drugi: Dominikov *Krst pri Savici* je bil teatrološko in poetološko, po vidikih zgodovine in po narekih našega aktualnega časa tako rekoč idealna drama za impozanten začetek dela v prelepi novi novogoriški gledališki hiši.

26. MAJ

Ko sem davi pregledoval, kaj sem včeraj zapisal v dnevnik, sta me znenada »naskočili« dve asociaciji, bolj prav rečeno, dvoje raznorodnih spominskih digresij. Prva je v zvezi z včerajšnjim datumom, 25. majem. Če prav pomnim, smo dolga

minula leta na ta dan slavili mladost v zvezi z rojstnim dnevom rajnega predsednika rajne SFRJ. Seveda zdaj, po tolikih letih in po krucialnem družbenem prevratu ni junaško priznati, kako mi je, seveda ne samo meni in mojim številnim prijateljem, čaščenje mladosti ob rojstnem dnevu karizmatične osebnosti legendarnega oblastnika od nekdanj paralo živce, me tiralo v sarkastično odbojnost. A ne zavoljo mladosti, ki bi ji tudi dandanes lahko posvetili kak prijazen ali slovesen trenutek ali dan, čeprav bi takih dni potem lahko »izumili« še več in bi torej izgubili slovesno veljavo; marveč zato, ker se mi zdi, da od nekdanj z zgodovino, še posebej tisto, ki se nam ne zdi več omembe vredna, in s spomini nanjo ravnamo, milo rečeno, karseda brezbrizno. Kot s pomijami. Če se ne časniki ne kdo drug ni spomnil, pa čeravno samo s faktografsko omembo, ne obletnice smrti ne rojstva že omenjenega predsednika, je morda ravnal tako zato, ker se zdi že samo omenjanje tega moža zlotovorno in nebodigapotrebno, če ne kar bogoskrunsko. Prav. Toda dejstva, da smo štiri desetletja živeli »pod njegovo knuto«, tudi molk ne odpravi. Navsezadnje te »epohe« ne bo mogoče »preskočiti« pri pouku zgodovine. Nisem prepričan, da s svojo preteklostjo enako ravnajo drugi. Res pa je: spomini na »diktaturo proletariata« so še zmeraj kot »sveže rane«. Ko ne bojo več, se bomo fakta – ne samo omenjena – stroge gospe zgodovine nemara vendarle naučili navajati. Pa četudi v slabem. Kaj pa, če prav zato?

Druga asociacija je manj zgodovinska, zato pa intimnejša. Novo srečanje s *Krstom pri Savici* je v meni prebudilo poseben spomin. Če sem pravičen, se je to zgodilo že kdaj prej, a kontekst se mi za obuditev take drobne reminiscence nikoli ni zdel najpripravljenjši. Za kaj gre? Ko sem pred davnimi štirimi desetletji pri klavzurni nalogi, torej pri pisnem delu diplome na slavistiki, odprl ovojnico in v nji razprl list z dvema naslovoma, sta se ta, če se prav spominjam, glasila: *Sonet v slovenski poeziji* in *Tragični junak v slovenski dramatik*. Sestavljalka naslovov, pokojna profesorica Marja Boršnikova, je, kakor smo lahko pozneje dognali, vsakemu kandidatu predlagala temi, ki sta mu, po njenem mnenju seveda, bili, kakor se reče, blizu. Pri meni se ni zmotila v dobri nameri: dasiravno sem prvi hip »konstrukcijo« naloge o sonetu v slovenski poeziji videl dovolj razvidno pred očmi, sem se odločil za drugi, tako rekoč moj »poklicni« naslov, torej *Tragični junak v slovenski dramatik*. Profesorica Marja je seveda vedela (in nemara tudi kaj brala), da se zlasti vneto posvečam gledališkemu poročanju že od drugega letnika slavističnih študij, se pravi od leta 1951, zato njen izbor drugega naslova najbrž ni bil naključen. In kakor sem se med štiriurnim časom za pisanje »klavzure« hitro odločil za drugi naslov, mi je med uvodnim premišljevanjem vendarle povzročil nekaj težav.

Najprej sem seveda moral vedeti, kaj pojem tragičnega junaka sploh pomeni. In ko sem si ga s pomočjo Aristotela, »tragične krivde« ter »strahu in sočutja« poenostavljeno potisnil iz spomina v zavest (pri tem so imela odločilen delež predavanja prof. Ocvirka na komparativistiki, ki sem jih, čeprav ne tkim. specialist, seveda z vso vneto poslušal), se mi je tako rekoč v hipu razkrilo, da dotedanja slovenska dramatika takega junaka pravzaprav sploh ne premore. Kaj storiti? To spoznanje preprosto formulirati? Dvomim, da bi radovednost profesorice Boršnikove s tako ugotovitvijo – pa čeprav razvito z nekakšnimi antiargumenti aristotelskega pojmovanja tragičnega – potešil. Torej je treba tragičnega junaka slovenske dramatike vendarle »izumiti«? Ne bo šlo drugače, sem si v nekakšni intuitivni ihti dejal vznemirjeno. In v takem razpoloženju mi je prišla na misel »teza«, ki sem jo najbrž že kdaj prej bolj naključno in nezavezujoče bolj slutil kot ozaveščeno formuliral: Prešernov Črtomir kot arhetip in hkrati nekakšen, žal dramsko nerealizirani model slovenskega tragičnega junaka. Ko sem namreč prebiral Prešernov *Krst*, me

je zmeraj znova preganjalo vprašanje: zakaj neki je Črtomir ravnal, kakor je ravnal. Zakaj in čemu je opustil staro vero in ni vztrajal, pa čeprav za ceno življenja, kakor njegovi tovariši, do konca, kot neomahljivo in skoraj zmeraj »brez krivde krivi« ali s krivdo vztrajajo do konca npr. Sofoklesov Oidip in Antigona, Shakespearov Hamlet in Lear ali celo do pasu v krvi Macbeth, Racinov Cid ali Hebblova Maria Magdalena, Ibsenovi Helene Alvingova in Heda Gabler ali Maša, Olga in Irina Antona Pavloviča Čehova ali Millerjev Willy Loman, kakor sem na hitro in seveda brez potrebne sistematike, tematizacije in nadrobnejšega utemeljevanja pomislil na nekatere izbrane dramske like – pozneje sem jim dodal še Beckettovega Vladimira in Estragona ter seveda Smoletovo Antigono – ki jim ni mogoče odrekati tragiških potez, če že ne vsebujejo »vsezajemajoče« klasične tragičnosti? In med takim spraševanjem in premišljevanjem – morda je bolj ali manj oprijemljive slutnje dobilo že prej – me je »obsijala« čudno vznemirljiva, izvirna in »odrešilna« misel: Prešeren piše v 21. stanci *Krsta*: »*Tak se zažene, se pozneje ustavi // mladenič*«, Črtomir pri sebi pravi. Ponovil sem: *Tak se zažene, se pozneje ustavi*. Kaj se ne zgodi podobno ali enako Jurčičevemu Tugomeru in Cankarjevemu Jermanu, torej dvema ključnima tragičnima likoma v slovenski dramatik? Mar tudi Tugomer in Jerman – podobno Črtomiru – znenada in kakor po nekakšnem ukazu nekakšne višje previdnosti ne obstaneta in jima je prav zato, ker ne moreta neomajno naprej in vztrajati do konca, podeljena nekakšna posebna, nemara kar specifično slovenska aura tragičnosti? Seveda se mi je model te, kakor sem takrat med zamisljivo »klavzurnega diskurza« vzneseno in po milih narekih intuicije sodil, specifične slovenske tragike dramskega junaka zdel presenetljivo oprijemljiv, če že ne kar nekako »samoumevno« utemeljen; zato sem ga, pač v soglasju s to »presenetljivostjo« in, naj ne rečem, izvirnostjo, v nalogi tudi kolikor je mogoče (v nekaj hitro minevajočih urah) natančno popisal.

Pri ustnem delu diplomskega izpita me je nato profesorica Boršnikova skoraj celo uro spraševala samo o tem, kako sem do »svojega modela« tragike slovenskega dramskega junaka prišel in s katerimi zgledi – te je potem še navajala in me nanje opozarjala sama – bi se ga eventualno dalo dopolniti, argumentirati in seveda s čim, katerimi zgledi ali vzporejanji, kako. Ne vem, ali ta je »diplomska debata«, ki je bila skrita v naslovu mojega »razmisleka«, stvar kaj bolj razjasnila, meni se je zdelo zanimivo že to, da sem spoštovano profesorico za svojo »tezo« navdušil ali jo zanjo vsaj primerno animiral. In Marja Boršnikova je, to najbrž vedo mnogi njeni študentje, kar pogostoma bila za tako »animacijo« dovzetna.

Pozneje sem se k »tezi«, za katero se mi je nekaj časa zdelo, da najbrž ni popolnoma brez soli, še kdaj vračal, če se ne motim, sem jo vsaj nekoliko še razvijal, a za objavo se mi je z leti zazdela preveč naključna in predvsem nedodelana. In še nekaj: vsaj junaki Smoletovih in Kozakovih dram so to mojo »tezo« začeli spodbijati, spet bolj naivno in za lastno rabo sem si odgovoril, da so ti junaki pač prišli po nadvse dejavnem in torej neustavljivem osvobodilnem boju in tudi v poosvoboditvenem, prav tako neomajnem času, ki se v njem, kakor je najbolj silovito izpričevala Smoletova junakinja Antigona, moj slovenski tragični junak kot subjekt akcije ni ustavljal, ni odjenjal, marveč vztrajal do konca tudi za ceno življenja. In je, kakor Aristotelov, moral, zbudujoč »strah in sočutje«, skozi muke *hamartie*, *anagnorisisa* in *pathosa* vse do *katarze*. Toda zato – in tako mislim še danes – Črtomirove in Tugomerove in Jermanove specifično tragiške poteze niso nič manj vznemirljive ...

Nemara je v tem sklepnem »spoznanju« zrno tiste (moje) resnice, zaradi katere se mi je zdelo vredno davno asociacijo, ki jo je znova prebudila novogoriška uprizoritev Smoletovega *Krsta pri Savici*, zaupati pričujočemu dnevniku. Vsaj kot njegov zdaj že znani, čeprav drugače in v drugih kontekstih formulirani – »vrivek«.

29. MAJ

Minuli petek (27. maja) je Slovensko ljudsko gledališče v Celju kot svojo zadnjo premiero tekoče sezone uprizorilo Ibsenove *Strahove*, dramo, o kateri pravi Jovan Hristić, da je »od vseh Ibsenovih najbližja klasičnemu modelu tragedije«. Ne da bi nadrobneje zahajal v analizo Ibsenove aplikacije omenjenega modela, naj se spomnim, da so *Strahove* v slovenskih gledališčih največkrat igrali pri d prvo svetovno vojno, prvič v ljubljanski Drami in Inemannovi režiji leta 1899; med vojnama, če se ne motim, samo enkrat (režija Marija Vera), po drugi pa v Trstu 1974 (režija Andrej Hieng) in na AGRFT 1981 (režija Matjaž Zupančič).

Premiero v Celju sem moral izpustiti – zakaj, o tem pozneje – ogledal pa sem si sinoči prvo reprizo. *Strahove* je režijsko vodil Dušan Mlakar, ustvarjalec, ki se, to bi bilo mogoče sorazmerno zlahka argumentirati, zadnja leta pogosto in očitno z nadarjeno naklonjenostjo posveča tkim. meščanski drami, bodi domači ali tuji; najbrž pa s posebno voljo in vnemo Ibsenu (zelo domišljena *Nora* lani v kranskem Prešernovem gledališču). O Mlakarju bi bilo treba pisati z neko specifično mislijo, tisto, ki bi skušala dognati, kako je ta režiser pravzaprav svojevrsten fenomen sodobnega slovenskega teatra. Zakaj? Čeprav se mu redkeje »izvijejo« vrhunske, popolnoma izjemne, tako rekoč prelomne predstave, se mu nikdar ni zgodilo in se mu pravzaprav ne more primeriti, da bi si bil kdaj privoščil kak očiten zgrešek. Za vse njegove predstave velja, da so uprizarjane z veliko kulturo, nemara z najbolj rahločutno estetsko omiko in oliko med vsemi današnjimi slovenskimi režiserji.

Relativno veljajo ta spoznanja tudi za celjske *Strahove*. Zakaj relativno? Zato, ker vsaj po mojih pričakovanjih, ki so, kakor zmeraj, seveda subjektivna, nekaj v vizualizaciji te brutalne družinske tragedije ni bilo popolnoma do kraja premišljeno in dognano. Po svoje je bilo tudi pregnano. Mislim najprej ali predvsem na scenografski dispozitiv Janje Korun. Ni mogoče reči, da režiser in oblikovalka dramskega prostora nista sledila znanim in tako rekoč zavezujočim Ibsenovim napotkom, ki terjajo »verandno sobo«, v ospredju opravo meščanskega salona, v ozadju z odprtim cvetličnjakom, »ki je navzven zaprt s stekleno steno z velikimi šipami«, kakor predpisuje Ibsen. In še pravi: »Skozi stekleno steno nerazločno vidimo mračno pokrajino s fjordom, zastrto z enakomernim dežjem«.

Tej tlorisni zahtevi uprizoritev v poglobitnem streže, tudi pomenljivo morasti dež venomer pada in pada. Tisto, kar je vsaj moja predstavo in koncentracijo motilo, so, naj tako rečem, vertikalne razsežnosti tega prostora: »obvezna« steklena stena je namreč za družinsko dnevno sobo zagotovo predimenzionirana in kipeča (skupaj z velikanskima lesenima, motno rjavima slapoma ob straneh) v višino in razsežja, ki bolj spominjajo, denimo, na velik slikarski atelje kot na podeželski meščanski salon. Kot rečeno, se je vsaj meni tista, za Ibsena tako nujna in zlasti vizualno-prostorsko tako natančno determinirana meščanska bivalna koncentracija, razblinjala in ta razpršena dramaturgija prostora je tisto, zaradi česar je, spet po moji misli, bila razpršena tudi značilna, ibseno pezantna, moreča in skoraj skrivnostno zagatna dogajalna atmosfera družinske tragedije v *Strahovih*, ki se je, pač po logiki analitične drame, spočela že zdavnaj in smo gledalci v njenem gledališkem času lahko zgolj še sočuteče priče sklepne in brutalne družinske katastrofe Alvingovih. V tako razpršenem ozračju se v mojem doživljanju uprizoritve tudi niso mogle popolnoma osredotočeno karakterološko sprijeti in do polne mere razviti tragične človeške usode, pa čeprav so zlasti Milada Kalezić, kljub zrelosti te igralka še zmeraj nekoliko premlada gospa Alvingova, Janez Bermež (primerno negativen pastor Manders) in Darja Reichman (s pravšnjo brezobzirno potentnostjo presijana in

skoraj nevarna Regine Engstrand) ustvarili sugestivne podobe nesrečnih Ibsenovih likov; za odtenek manj ekspresivna pa sta se na reprizi vsaj meni zdela Tomaž Gubenšek (Osvald) in Miro Podjed (mizar Engstrand).

Mimo te pripombe: SLG je ravnalo prav, ko je gledalcem ponudilo na ogled eno izmed najznamenitejših del slovitega norveškega dramatika. Ne samo zato, ker je Ibsen že nekaj let znova vznemirljiv in živ, zato ga evropski gledališki repertoarji vsebujejo čedalje pogosteje, marveč še posebej zato, ker postajajo, tako se zdi vsaj avtorju pričujočega dnevnika, v Ibsenovih delih vsebovane in kritično reflektirane npravstvene norme in vrednote v slovenski, k neomeščanskemu elitizmu, nestrpnosti in moralističnemu postavljanju naravnani družbi, znova aktualne. To pravim, če naj se prav razumemo, brez ironije.

In zdaj še obljubljeno pojasnilo, zakaj nisem mogel na premiero v Celje. Istega dne, v petek popoldne 27. maja, sem namreč bil – skupaj z mamo in sestro – povabljen v Mozirje, srečni kraj mojega otroštva, k počastitvi in slavju ob dvesto deseti obletnici tamkajšnje šole, ki je bila pet let tudi moja ljuba »učilna zidana«. (Nekdanje sorazmerno veliko, enonadstropno šolsko poslopje pri cerkvi, kjer sem s starši in sestro do leta 1941, ko so nas Nemci izgnali v Srbijo, stanoval, so morali pred leti, žal, porušiti.) In čeravno me na Mozirje vežejo mili, tudi po malem nostalglični »domicilni« spomini, sem se prijaznemu vabilu odzval predvsem zaradi mame: letos oktobra bo, upam, dopolnila devetdeset let, na mozirskem slavju je bila absolutno najstarejša še živeča učiteljica, njeni prvošolski učenci, ki jih je v tem prelepem trgu v zgornji Savinjski dolini začela poučevati davnega leta 1934, so zdaj stari – seveda tisti, ki še žive – sedeminšestdeset let. Sedanje mozirske učiteljice in učitelji so mojo mamo in svojo častljivo staro kolegico počastili z nadvse prijazno pozornostjo, ji izročili šopek prelepih rož in se ji nato posvetili še v neformalnih pomenkovanjih po pristrčnem kulturnem programu sedanjih učenek in učencev ob bogati pogostitvi.

Brez lažne skromnosti rečem: nisem posebno privržen ljubitelj takih in podobnih slavij in slovesnosti, a to, ki sem ga tu doživel in bežno opisal, me je zares razveselilo in, priznam, celo po malem ganilo. Kakor da bi v te trde slovenske čase posijal žarek pozabljene človeške ljubeznivosti in pristrčnosti...

1. JUNIJ

Včeraj sem se k predstavi Benettove *Blaznosti Jurija III.*, sklepni uprizoritvi sezone v Mestnem gledališču ljubljanskem, odpravil popoldne. Bila je repriza, abonente so bili, kakor se reče, zvečine starejšega datuma. Neka gospa, bežna znanka, me je pred začetkom vprašala, ali bo komedija. Rekel sem ji, da bo v predstavi zagotovo tudi kaj zabavnega, saj znani sodobni britanski dramatik Alan Bennett v epizodi iz življenja angleškega kralja Jurija III. (1738–1820) s kratkočasno ironijo preplete zgodbo kraljeve (začasne) blaznosti ter njenih državnih in družinskih posledkov, z zmeraj znova aktualnimi povzpetniškimi ali priskledniškimi političnimi ambicijami in spletkami, s posebnim poudarkom pa te ambicije in spletke začini še z dodatno sarkastičnim posmehovanjem »vsevednim« zdravnikom in sploh tiste sorte »univerzalnemu« zdravilstvu, ki si ga je v dramatiki tako temperamentno privoščil Molière.

Sicer pa, resnici na ljubo, Benettova igra ne presega standardov kake podobne *piece bien faite*, a priznati je treba, da izriše nekaj zelo duhovitih figur in situacij. K prvim sodi predvsem podoba naslovnega lika, ki je zanj režiser Vinko Möderndor-

fer kot gosta angažiral Janeza Hočevarja in z izbiro zadel, kakor rečemo, v polno. Hočevarjev kralj Jurij namreč postavi na ogled obširno pahljačo značajskih in tipoloških potez tega vsekakor vznemirljivo portretiranega (in po svoje tudi parodiranega) državnega suverena. Med takimi ingenioznimi ironičnimi potezami je nemara predvsem Jurijev izjemen čut za razmejevanje videza in resnice, igre in pristnosti, avtentičnega življenja in posnemanja, zdravja in (priučene) blaznosti, fantazije in mimikrije, komičnega in otožnega, če ne mestoma kar tragigrotesknega. Vse te dihotomične lastnosti Janez Hočevar večje modulira in variira, razkrivajoč po eni strani človeško polivalenco tega antijunaškega junaka, na drugi pa z omenjenimi dvojnostmi dopušča ali celo nenamerno inicira in podžiga vsakršne hudobije in spletke, ki so od nekdaj bile del politike, politikantstva, sploh vsega državniško in upravljalško stremeljivega in stremuškega ali sprevrženega, torej tako znanega in znamenitega tudi danes in tukaj.

Tako upodobljen Hočevarjev kralj Jurij je bil os, okoli katere so se v sorazmerno duhoviti dvorni ringaraji preciozno vrteli tudi vsi drugi protagonisti, antagonisti in epizodisti, ob naslovni vlogi nemara še posebej temperamentno Maja Šugman kot Jurijeva soproga kraljica Šarlota, in zlasti Jožef Ropoša kot Valižanski princ. Ali na kratko, ves številni, z gostoma Hlastecem in Guštinom dopolnjeni ansambel Mestnega gledališča ljubljanskega.

In ne čisto naposled še tole: minula sezona Mestnega gledališča je bila, to rečem s polnim prepričanjem, ena izmed najizrazitejših v zadnjih letih, če ne kar desetletjih tega teatra: troje magistralnih uprizoritev – Cankar, Čehov, Miller – ob malone vseh vsaj korektnih drugih. To je presenetljiv, glede na nekatere prejšnje, ne zmeraj srečne sezone skoraj nepričakovan, vendar zato še toliko bolj ne samo spoštovanja, marveč zavidanja in posnemanja vreden umetniški rezultat gledališke hiše, ki so jo prav v minuli sezoni sicer nadlegovale neprijazne upravne in gmotne motnje. Vendar te nadloge očitno niso bistveno vplivale na visoko kreativno voljo in zavest ansambla kot celote in vseh njegovih navdihnenih posameznikov.

Tako. V vseh pogledih zanimiva sezona slovenskih poklicnih gledališč je zdaj vsaj zame končana. Bilo je dolgo, včasih tudi naporno popotovanje od Maribora do Trsta, od Ljubljane do Nove Gorice, od Celja do Kranja, popotovanje in ogledovanje številnih predstav, od katerih sem, če odmislim tiste za najmlajše občinstvo in še tri – nenamena zamujene – za odraslo, videl vse in o vseh v pričujočem dnevniku, seveda zelo po svoje in še z nekaterimi dodatki ali »vrivki«, kakor sem jih krstil, tudi poročal in pisal. Potrpežljivi in ustrezljivi urednik *Sodobnosti* pa mi je te zapiske z naklonjenostjo objavljajal.

S tem pa tokratnega nadaljevanja gledališkega dnevnika še ni konec. Jutri se namreč, prvič po slovenski osamosvojitvi, odpravljam v Makedonijo: na vsakoletne, po vrsti že 29. gledališke igre »Vojdan Černodrinski« v Prilep. Tja me je povabil predsednik sveta te prireditve Blagoja Stefanovski, sicer direktor Narodnega gledališča v Bitolju, moj stari znanec še od časov, ko sem v osemdesetih letih kot selektor nekdanjih jugoslovanskih gledaliških iger bil dvakrat v prijaznem Bitolju med prijaznimi ljudmi na jugu Makedonije. Priznati moram, da se tega potovanja veselim z vznemirljivim, a tudi nekoliko tesnobnim pričakovanjem. Jutri zvečer bom torej že v Makedoniji, najprej v Skopju in kaki dve uri pozneje v Prilepu...

7. JUNIJ

Včeraj dopoldne me je Adriin DC9 iz skopskega letališča spet pripeljal na briško. Ker je zadnja noč v Prilepu zaradi treh večernih predstav in zaradi zgod-

njega odhoda v Skopje bila »predolga« in je vsaj zame trajala komaj slabi dve uri, sem k pisanju dnevnika sedel šele danes, v sredo, 8. junija. Sprva sem, še pred odhodom v Makedonijo, nameraval pisati nekakšne sprotne zapiske, toda »soočenje z resničnostjo« mi je narekovalo samo kratek, bolj ali manj suhoparno faktografski »raport« ali povzetek vtisov s te poti. Nemara se bom h kaki »fikcijski« zgodbi vrnil kdaj pozneje.

Bila je, če povem karseda strnjeno, zelo naporna, zanimiva in, če smem tako reči, po različnih vidikih ambivalentna pot. Prvi vidik (ali vtis) je tisti, o katerem so moji slovenski prijatelji in sogovorniki takoj po vrnitvi pravzaprav hoteli vedeti največ: kakšno je, če tako rečem, splošno ozračje v današnji Makedoniji, pri čemer obsega to vprašanje dva poglavitna podvidika: zunanji vtis in vtis o človeškem razpoloženju. Zelo strnjeno, subjektivno si ta podvidika oglejmo tako, kakor ju je pač mogoče uzreti v kratkem času, torej samo kot zares zgolj bežen vtis.

Najprej Prilep. Dasiravno sem (kot gledališki selektor) v osemdesetih letih obiskal več makedonskih mest, sem bil v Prilepu tokrat prvič. To, za naše pojme srednje veliko makedonsko mesto, v zgodovini prvič omenjeno leta 1014. leta, leži v centralnem delu južne Makedonije ob prilepskem polju, severnem delu največje makedonske doline Pelagonije, obkroženo pa je s hribovitim polvencem Mariovo in ima približno sedemdeset tisoč prebivalcev. Po sredi mesta teče širok bulvar, poimenovan po znamenitem makedonskem domoljubu in revolucionarju s konca prejšnjega in začetka našega stoletja Goce Delčevu, osrednja prometna in sploh življenjska arterija, kjer je vse, čemur se reče mesto: hotel, banke, pošta, upravna poslopja, kulturne institucije – med temi tudi osrednji kulturni dom (v njem so potekale gledališke igre, seveda ob gledališki hiši, posajeni nekoliko bolj zunaj centra) pred katerim stoji velik in lep kamnit spomenik Marka Cepenkova, najbolj slovitega zbiralca različnih darov makedonske ljudske umetnosti in kulture, pomenljivega opornega stebra makedonske identitete. Lahko bi se reklo, da ta bulvar v arhitekturnem pogledu nosi značilna znamenja obskurnega socrealističnega gradbeništva, ki se nato v nekakšnih koncentričnih krogih širi še v mestna obrobja, a ta so že zaznamovana bodisi z »balkanom« bodisi univerzalnim (beri: diletantskim) stavbeniškim bahaštvom. Komaj kaj pa je stare, starožitne arhitekture in še ta je, zvečine obnovljena ali prenovljena po »modernih« principih in naseljena na ploščadi »Metodija Andonova Čenta«, v bližini bulvarja »Goce Delčeva«. Ta bulvar je vsaj mene očaral zaradi popolnoma nearhitekturnih, neurbanističnih in sploh neznamenitih razlogov: večina dreves, ki so posajena ob obeh pločnikih široke ceste te »avenije«, so lipje. V času mojega kratkega obiska so cvetele: tako rekoč ves Prilep je omamno dišal po lipovem cvetju.

K zunanjim vtisom še to: mesto je polno avtomobilov, zvečine še zmeraj »živih« fičkov, stoenk in sploh nekoč tudi nam znanih kragujevških vozil, ne zane-marljivo malo pa je tudi velikih limuzin, med njimi seveda ne manjka recentnih mercedesov. Trgovine so sorazmerno dobro založene, vse več je zasebnih firm in »firmic«, blago nosi znamke najširše izbire – od Makedonije do Koreje, cene so nižje kot pri nas, a ne pretirano, zaslužki precej nižji, vendar za preživetje znosni, kakor so mi bili zagotavljali makedonski prijatelji in znanci.

Ljudje – in to je zdaj drugi »podvidik« – navzven in na videz ne kažejo hujše zaskrbljenosti, ta se razkrije šele v pogovorih, seveda zlasti tistih, ki jih inicirajo tako imenovani kritični makedonski razumniki različnih političnih provenienc, od nacionalističnih in pretežno desnih, do strpno domoljubnih in bolj levih, če o skrajnostih, brez katerih tudi v Makedoniji ne gre, ne govorim. Zaskrbljenost se seveda razodeva in razgoreva v geopolitičnih stiskah Makedonije, obkrožene s štirimi, naj

poenostavljeno rečem, pogoltnimi državami, od katerih ima vsaka na videz sicer docela samosvoje motive za to, da pohlepno škili čez makedonske meje, torej o stiskah, ki so znane tudi nam, a ki popolnoma drugače in včasih zares srhljivo zazvene, ko jih slišiš iz avtentičnih ust ljudi, tistih, ki znajo kritično razmišljati ali nemara kaj celo anticipirati in predvideti, torej od intelektualcev. Ti so zvečine črnogledi – ne glede na individualna politična prepričanja; ločijo pa se po tem, da eni cenijo, hvalijo in celo blagrujejo sedanje (umirjeno, razumno in pragmatično, levo) politično vodstvo Makedonije, ki da je zaslužno za zdajšnji, za zdaj še relativno zanesljiv mir v tej novi samostojni balkanski državi, medtem ko drugi, pretežno kritiki aktualne politične pragme in skeptiki, sodijo, da se utegne po umiritvi Bosne vse najhujše in še hujše kot v Bosni razplameneti v Makedoniji, seveda z možnimi razsežnostmi balkanskega požara, če ne še širšega. Nekakšen latenten subjektiven strah pa je vsajen tako v prve kot v druge, pravzaprav torej v vse ljudi. Ta strah mi je postal jasen do pretresljivosti, ko mi ga je predočil stari prijatelj, gledališki ravnatelj in publicist R.S. Ponazoril ga je tako, da mi je povedal, kako čebelje marljivo zbira in nalaga v trdne valute pretopljene prihranke in jih pošilja svojim prijateljem v tiste predele države, ki jih požar ubijalske vojne in morije nemara ne bo oplazil in kamor namerava takoj, ko se bo kaj zanetilo, preseliti najprej svoje štiri vnuke, nato pa, če bo mogoče, oditi še sam. Torej znana perspektiva trdosrčnega begunstva kot alternative smrti...

Ker sem obljubil le nekaj kratkih, bežnih vtisov, naj tu spoznavni krog (z obema »podvidikoma«) o Prilepu sklenem, čeprav bi zlasti o negotovem in tesnobnem razpoloženju ljudi – kljub drugačnemu zunanjemu videzu – lahko seveda pripovedoval še na dolgo in na široko, malodane brez konca in kraja.

Enako strnjen bodi vtis o predstavah, ki sem jih videl. A najprej o teh vsakoletnih makedonskih gledaliških igrah nekaj na splošno. Tako kot so pri nas poimenovane po Ignaciju Borštniku, so v Makedoniji po očetu moderne makedonske dramatike Vojdanu Černodrinskemu, avtorju, ki je začel pisati ob koncu prejšnjega stoletja, umrl sredi našega, najbolj znana njegova drama pa je *Makedonska krvava svatba*. Sicer pa so igre v Prilepu lani doživele transformacijo: prej so vključevale izbor iz vseh predstav sezone v makedonskih poklicnih gledališčih, zdaj so omejene samo na domače avtorje. Torej podobno kot naš vsakoletni Teden slovenske drame v Kranju.

Na letošnjih igrah je za nagrade konkuriralo sedem predstav, kar trinajst del, med temi seveda tudi tuji avtorji, pa je bilo v dopolnilnem programu, tako da se je vsak večer zvrstilo troje predstav. Prvo spoznanje: produkcija novih dramskih tekstov v Makedoniji je torej taka, da omogoča vsakoletnemu selektorju – letos je to bil znani kritik in teatrolog Ivan Ivanovski – izbiro vsaj petih domačih del za konkurenčni program, tako da se pobudniki že omenjene transformacije za prihodnost iger ne boje, tudi ko v tekmo pripuščajo samo makedonsko dramsko produkcijo.

O štirih konkurenčnih predstavah – *Notre femme de Paris* Jordana Plevneša, ki živi in dela v Parizu (na Slovenskem pa ga pomnimo po novogoriški uprizoritvi *Erigona*), *Arsenij* Blagoja Risteskega, *Črnine* Koleta Čašula in *Zmaji preminevajo* Jugoslava Petrovskega – ki sem jih videl sam, naj povem samo to: z izjemo Čašulove drame, ki sodi v makedonsko moderno klasiko, gre v vseh drugih treh primerih za dovolj inkohherentno, fragmentarno, bodisi poetično (Plevneš, Petrovski) bodisi deklarativno (Risteski) dramaturško pisavo, ki se tako ali drugače, kot fragment ali dialoška polemika (*Arsenij*) ukvarja z makedonsko narodnostno usodo v preprihah časa, za usodo, ki je enako vroče razpeta med domoljubje in nastajajočo državnost, med zvestobo narodni biti in sebi. Ne samo po zgodovinskih vidikih, tudi po vidikih

aktualne politike in usode se zdi tako tematizirana razpetost površnemu poznavalcu in spremljevalcu makedonske dejanskosti – tak spremljevalec sem tudi sam – tako rekoč logična, če ne kar samoumevna. Pri tem je manj pomembno, da te vrste tematska in dramaturška strukturiranost dram ne vsebuje dovolj tistega *agona* (ali pa ga vsebuje le v skromni, spet bolj fragmentirani kot celostni meri), ki nekako konstituira polnokrvno dramsko dejanje. Kar pa zadeva gledališke izvedbe, naj povem, da so artifizirane primerno ali ustrezno dramski fragmentarnosti ali poetizaciji, njihova središčna kreativna vrednost pa so vsekakor igralci (manj igralko, ker je ženskih likov vsaj v predstavah, ki sem jih videl, bilo komaj »za pokušino«), ki gledalca ne prevzamejo samo s svojo silovito fizično prezenco, marveč z ekspresivno prepričljivostjo verbalnega diskurza, če vtis ali generalno spoznanje primerno poenostavim in posplošim.

Naj tu strnjene, zelo bežne vtise o kratkem obisku Prilepa in makedonskih gledaliških iger sklenem. Kakor so v dnevniškem poročilu ti vtisi suhoparni in površni, kot pač vsi bežni vtisi zmeraj ali v veliki večini, se mi je vanje nenehoma in čisto polagoma vtihotapljala neka vsebinska razsežnost, ki je doslej nisem omenjal: tako rekoč na vsakem koraku, predvsem pa ob vsakem srečanju z neverjetno ljubeznivimi, odprtimi in gostoljubnimi svojimi makedonskimi sogovorniki, stari prijatelji ali novimi znanci, večji del seveda gledališkimi ustvarjalci bodisi onstran ali tostran magične odsrke zavese – med temi so bili zlasti *vznemirljivi in tudi očarljivi* pomenki z dvema znamenitima makedonskima dramskima umetnikoma: igralko Milico Stojanovo in igralcem Acom Jovanovskim, laureatoma, ki sta na letošnjih igrah prejela nagradi za življenjsko delo – neprenehoma in potihoma so torej v mojih mislih, nemara celo v duši, vstajali spomini na dolga, naporna in tako vsestransko zanimiva popotovanja, ko sem v qsemdesetih letih kot izbiralec programa za Sterijeve igre v Novem sadu dvakrat prekrižaril nekdanjo Jugoslavijo po dolgem in počez, od Nove Gorice do Bitolja, od Sombora do Mostarja, od Osjeka do Splita, od vseh metropol do manjših mest, kjer domujejo poklicna gledališča. In kajpak do Makedonije, ki je moja radovednost še posebej vznemirjala. Seveda so bili zmeraj dolgi in vznemirljivi ogledi predstav, a še bolj dolga in vznemirljiva so bila druženja različno mislečih in različno čutečih subjektov različnih kultur in izročil, spominov in živih dejanj, političnih prepričanj in religij, narodov in etnij. Rad priznam, da me je ta različnost, ali kakor pravimo danes, multikulturalnost z vsemi svojimi raznorodnimi izviri in izlivi, razlogi in nasledki, vzroki in učinki vse tiste dolge dni in noči, ko sem sicer hitel iz mesta v mesto in iz republike v republiko, veliko bolj podžigala in tudi razumsko, čustveno in vedoželjno pritegovala kot gledališke predstave, ki sem jih iz prejšnjih dolgoletnih ogledovanj in izkušenj nekako že poznal in po svoje tudi predvideval. Bile so pač dolge, vroče celonočne debate in polemike, bila so medsebojna občudovanja in razhajanja, vendar zmeraj neverjetna obojestranska spoštovanja v talilniku teh različnosti. In bil je nekakšen skrit ali prikrit ponos, prepojen z zavestjo, da kljub kardinalnim razločkom in razločevanjem v vrsti stvari vidimo, čutimo in zaznavamo podobno, če že ne enako in da je prav zavest o različnosti in razlikah nekakšen neracionalni generator našega vzajemnega ponosa in samozavesti.

Nič ne rečem, tudi na tem zadnjem, upam, ne tudi poslednjem potovanju v Makedonijo je ostalo nekaj od nekdanjega, že omenjenega, malodane nedopovedljivega ponosa ob soočenju drugačnosti in različnosti. Toda kakor da bi se vanju naselilo še nekaj, česar vsaj sam prej nisem poznal: nekakšna komaj dopovedljiva otožnost, nekakšen čuden strah pred negotovostjo in celo nekakšna čudna »žalost za jugom«, če prevedem ime nemara najbolj znane skopske krčme, kjer sem na tistih davnih popotovanjih tako razgreto branil svoj prav in zato nič manj spoštoval prav

prijateljev Ljubiše Georgijevskega in Vlada Milčina, Ljiljane Mazeve ali Risteta Stefanovskega, Blagoja Ivanova ali Jordana Plevneša, Ivana Ivanovskega in Gorana Stefanovskega, Dimčeta Soleva ali Mateje Matevskega in seveda Koleta Čašula, režiserjev, pisateljev, pesnikov, univerzitetnih profesorjev, dramatikov, ki so, tako rekoč *uni sono* in v ognjevitih debatnih filipikah, enako strastno kot jaz zagovarjali sebe, svoje poglede, svoj prav, svoje drugačnosti in – oni – svojo ljubo mlado Makedonijo, jaz – Slovenijo. Kajpada ne da bi nas drugačnost, ločenost in strpnost odtujevale, kaj šele osovraževale.

Med takimi vročimi pogovarjanji in prijateljevanji pa je nedaleč od gostilne »Žalost za jugom« besedno in pevsko žuborela in v monotonih ritmih ora plesala razposajena makedonsko-albansko-turško-srbsko-cincarska jutrovska čaršija, nekje na drugem koncu mesta v rockovsko »makedoniziranih« sinkopah rohnel legendarni ansambel »Leb i sol«, vmes pa je mirno in samoumevno tekkel široki Vardar...

Nostalgija po nekdanjosti? Bognedaj! Samo nekaj malega spominskega sentimenta in nepomirljiv bes nad tistimi balkanskimi »novokomponiranimi« nacional-socialističnimi hudodelci in njihovimi memorandumskimi ideologi, ki so namesto multikulturalne drugačnosti vzpostavili z ognjem in mečem mononacional(istič)no enost, namesto oglušujočega enoumja krvavo brezumje, namesto strpne sožitne logike džingiskansko morijo. In ki bi ta »novi red« radi oktroirali ne samo na vsem Balkanu in torej tudi v Makedoniji, marveč – »i šire«.

Tu zapisujem piko v gledališki dnevnik (z »vrivki«) o sezoni 1993–94 v slovenskih gledališčih. Če mi bojo sojenice še naprej naklonjene in mi bojo podarjale zdravje in moč – urednik Sodobnosti pa revialni prostor – bi te zapiske rad pisal in objavljal še prihodnjo sezono.



Vasja Predan

PLES ŽIVIH SENC MINLJIVIH PREDSTAV

Gledališki dnevnik 1994–95 (II)

29. OKTOBER

Včeraj popoldne sem se vrnil iz Maribora: vsaj zame, člana strokovne žirije na 29. Borštnikovem srečanju, so se stvari končale že prejšnjo noč, ko smo trije predstavniki treh kritičkih rodov (ob meni še Berger in Bogataj) sporočili svoje sklepe o nagradah. Te so nato podelili sinoči, kajpada skupaj z najzlahtnejšo, Borštnikovim prstanom, ki ga je tokrat prejel Jurij Souček, vsekakor markantni, v svojem najbolj produktivnem času v marsičem prelomni in med vrstniki nemara najizrazitejši odrski ustvarjalec, igravec, ki je zlasti s kreacijo Kreona v Smoletovi *Antigoni* in v izvedbi Odra 57 (1960) slovensko igralsko stvarilnost razbremenil malodane že kar doktrinarnega psihologiziranja in iz njega izvirajočega tako imenovanega zlahtnega realizma (na robu naturalizma); in tudi režiser, ki se je zlasti z uprizorjanjem Arrabala pridružil slovenskim avantgardnim raziskovanjem gledališkosti. Glede drugih nagrad smem reči, da smo jih po natančnih premislekih, vesti in okusu, nadrobnih tehtanjih ter z vso strokovno utemeljenostjo in odgovornostjo podelili najboljšim med imenitnimi posameznimi dosežki v sedmih tekmujočih predstavah. Pri tem smo ugotovili zelo visoko celovito kakovostno raven slovenskih institucionalnih teatrov na tokratnem Borštnikovem srečanju, ki je bilo prvič dosledno zasnovano in izpeljano po novih konceptualnih merilih: izbor samo najboljšega od dobrega, omejen na sedem predstav, je opravil en selektor (Andrej Inkret). Prej so več let tako imenovanemu usklajevalcu repertoarja BS vsa gledališča predlagala po dve svoji predstavi, sam pa je izbral eno in po vseh še eno po lastni presoji, zadnji dve leti pa je izbor opravljal po že novem konceptu izbirna komisija, ki je imela enako proste roke kakor zdaj selektor. Število nagrad je po novem skrženo na veliko nagrado, pet nagrad po prosti izbiri žirije in ne glede na, naj tako rečem, znotrajgledališke zvrsti ter Borštnikovo nagrado za mladega igralca. Tako zmanjšanje števila priznanj je vsekakor dvignilo raven nagrad, a je tokrat spričo izrazite kakovostne izenačenosti predstav in posameznih deležev v njih žiriji povzročilo nemalo zadreg; še posebej pri zelo visokem številu imenitnih igralskih stvaritev v sedmih predstavah, ki smo si jih ogledali v Mariboru in Novi Gorici (tu je spričo komplicirane, na drugi oder neprenosljive scenografije glavni odbor BS bil uviden in je dovolil uprizoritev na matičnem odru, čeprav je načelen sklep sicer bil drugačen in ga bo brez popuščanja mogoče uveljavljati s prihodnjim festivalom, ki bo končno lahko izvajan na novem odru mariborskega gledališča).

Kakorkoli že, minilo je, polegla sta se festivalski hrup in hrup – in ob njih tudi nekaj demonstrativnih prask. Še posebej tista, ki je tudi pisno ugotovila odsotnost

režiserjev in predstav tako imenovane neodvisne produkcije na letošnjem BS. Za okroglo mizo, ki je skušala vsestransko preanalizirati različne pomenske in vrednostne parametre letošnjega festivala, je bilo slišati nekaj besed tudi o omenjeni odsotnosti (nihče od demonstrativno odsotnih se okrogle mize ni udeležil, čeprav jim je predsednik BS ponudil celo vodenje te debate). Po mnenju večine sodelujočih v analizi je selektor Inkret, dosledno spoštujoč le najboljše od dobrega, v tekmovalni spored pripeljal zares najkvalitetnejše predstave iz minule sezone. Če pri tem ni bilo »neodvisnih«, se to in tako ni primerilo zato, ker sta do teh produkcij bodisi Borštnikovo srečanje kot institucija bodisi selektor gojila kak poseben, aprioren ali nemara celo odklonilen odnos, marveč – tudi po mojem mnenju, ki sem ga v debati še posebej poudaril – zato, ker je neinstitucionalnih produkcij v minuli sezoni v primerjavi s prejšnjimi bilo presenetljivo malo, predvsem pa zato, ker med njimi preprosto ni bilo dosežkov, ki bi se glede na svojo gledališko prebojno moč in celovito kakovost lahko merili s predstavami, izbranimi za letošniji festival. Da o kakršnekoli selektorskem apriorizmu ni mogoče, predvsem pa ni korektno govoriti, priča dejstvo, da je »neodvisna produkcija« lani in predlanskim bila zastopana popolnoma enakovredno z institucionalnimi oziroma repertoarnimi teatri. Takrat kajpada ni bilo nikakršnih demonstracij ali abstinenc in jih ne bi smelo biti tudi v prihodnje, saj je pluralna odprtost Borštnikovega festivala eden izmed izvirnih in temeljnih principov te prireditve. Seveda pa je enako pomenljiv tudi princip selekcije (ne več srečanja vseh gledališč) in s tem principom so soglašali vsi slovenski repertoarni dramski teatri in tudi »neodvisni«.

Popolnoma v drugo obzorje in drugačen kontest pa sodi mnenje vsaj nekaterih »neodvisnih«, ki so po letošnjem BS zatrjevali, kako da jih ta prireditev sploh ne zanima, ker da je stereotipna, konservativna, po različnih vidikih zmonopolizirana, izključujoča itn. itn. Ni mogoče odrekati pravice do takega mnenja, a čemu ga ni bilo slišati lani ali že prej, ko so se produkcije »neodvisnih« s svojo kakovostjo in v plemeniti tekmi z drugimi (institucionalnimi) produkcijami prebile v BS? In spet: prav tako sodi v popolnoma drugačen kontekst vprašanje, ki ga je bilo prav tako slišati, prihaja pa iz krogov »neodvisnih«, ali bi ne kazalo razmisliti o ločenem festivalu neinstitucionalnih, predvsem tako imenovanih plesnih in gibnih produkcij. Sam nikakor nisem navdušen za tovrstne secesije in secesionizme, čeprav sodim, da je plesnost znotraj dramske gledališkosti fenomen, ki je strokovno specifičen, vendar ne do te mere, da ga po nekaterih modificiranih vidikih in kriterijih ne bi bilo mogoče vključiti v BS. Kako in s kakšnimi dodatnimi predlogi, idejami in merili, to so seveda vprašanja, ki bi jih morali skrbno in strpno, strokovno in odgovorno preanalizirati vsi prizadeti.

Kakorkoli že, hrup in hrup po minulem, 29. Borštnikovem srečanju sta se unesla, komentarji so v poglavitnem že znani, začenja se nov izbirni cikel za 30., jubilejni festival. Če se bo v njem znova izpričala tako visoka umetniška raven in stvaritvena moč slovenskih teatrov, kot se je letos – skoraj se bojim izreči: mar tako celovita in visoka kakovost ter aktualna pomenska živost in prebojnost predstav, kakršni sta se izpričali letos, nista bolj izjema kot pravilo? – bo to v vsesplošni eroziji vsakršnih, še posebej duhovnih in etičnih vrednot eden izmed redkih opojnih žarkov na našem, žal, ne preveč opojnem družbenem in družabnem obnebu.

V času, ko sem bil v Mariboru, je ta erozija in temačnost zagotovo dosegla najnižjo točko, tako rekoč dno, na kongresu Slovenskih krščanskih demokratov, ki so si v svoj program zapisali tudi popolnoma »izvirno« sodbo o slovenskem narodno-osvobodilnem boju med leti 1941 in 1945. K tej najnižji točki, pravzaprav nezaslišani sodbi in obsodbi, moram, zares moram napisati pričujoči »vrivek« z repertoarja

politikantsko manipulativnega teatra, saj se mi zdi, da sicer ne bom več mogel nadaljevati pisanja pričujočega, resda predvsem gledališkega dnevnika.

Razglasiti NOB – očitno po diktakih najbolj okorelih in ostarelih nekdanjih domobrancev (ali nemara še iz kakega drugega, enako »žlahtnega« izvira) – za »krvavo revolucijo«, je pošastna sramota in amoralna žalitev desettisočev slovenskih domoljubov in med njimi pretežne večine krščansko vzgojenih in vernih partizanskih bojevnikov, ki so se uprli nacističnim in fašističnim okupatorjem in njihovim domačim kvizlingom z eno samo poglavitno mislijo in voljo: nikakor, tudi za ceno lastnega življenja ne dovoliti genocida nad slovenskim narodom. Če jih je k uporju poklicala pluralna Osvobodilna fronta in je v njej bila vodilna skupina sicer maloštevilnih komunistov, se je pač treba znova vprašati, zakaj se leta 1941, torej v najbolj usodnih trenutkih za slovenski narod, ni na čelo protiokupatorskega, antifašističnega in antinacističnega upora in odpora postavila kaka druga, neprimerno številnejša in po vsesplošnem programskem zatirjevanju predvsem slovenstvu in ne internacionalizmu bistveno privržena in zavezana predvojna slovenska politična stranka. Ko bi se bilo to zgodilo, bi v tako imenovani Ljubljanski pokrajini in nekaj malega še na Dolenjskem in deloma Gorenjskem ne prišlo do bratomorne državljanske vojne, kakor do nje ni prišlo na Primorskem, Štajerskem, Koroškem in drugod po Sloveniji. Seveda so komunisti zlasti v bližajočem se času pred osvoboditvijo leta 1945 svoj vpliv in moč nenehoma krepili in stopnjevali, a vse do konca vojne je bilo njihovo prvo in poglavitno geslo: boj proti okupatorjem in njihovim pomočnikom. Razglasiti ta boj za »krvavo revolucijo« je enako sramotilna zblojenost kot izenačiti socializem s fašizmom – če je že kaj treba enačiti s fašizmom, je to stalinizem, torej najbolj militantna in sprevržena oblika socializma in komunizma – in se s takim izenačevanjem izločiti iz medvojne in povojne, tudi dandanašnji še enako spoštovane protifašistične koalicije zaveznikov (ZDA, ZSSR, VB, Francija, številna evropska odporniška gibanja, med njimi kajpada tudi naš NOB).

Toda zakaj in čemu neki ponavljati notorne in znamenite, vsem razumno mislečim Slovencev tako rekoč že samoumevne stvari, ki so v analih svobodomišelske volje in dejanj zadnjih desetletij evropske in svetovne zgodovine zapisane tako rekoč v vseh osnovnošolskih učbenikih? Ponavljam jih preprosto zato, ker sta tako samoumevni, da inkriminirano novo programsko točko SKD ne samo razveljavljata, marveč jo narejata za skorajda neverjetno. Nemara bi se kdo celo vprašal: kaj pa, če jo je programu SKD zagodel redakcijski ali tiskarski škrt? Žal in o, groza pregrozna: nič od tega se ni zgodilo. Zgodil in dogodil se je zgolj in samo zblojeni *raz-um*. Kje so zdaj rotitve in zaklinjanja te bogaboječje, domnevemu krščanskemu etosu zavezane stranke, da je in hoče biti zmerna, sredinska, strpna, vseslovenska in evropska? Inkriminirana točka v programu Slovenskih krščanskih demokratov koplje nov, nemara doslej najgloblji jarek sovraštva in delitve med Slovenci, vnaša v slovensko zdajšnjost zboljeno, revanšistično, protokvislinško strast kot kriterij mišljenja in ravnanja, pregrinja z grmadami žerjavice vsa iskrena dosedanja, žal nerodovitna prizadevanja za spravo in mirno, tolerantno sobivanje vseh različno mislečih Slovencev in sili v popolnoma neplodne polarizacije zlasti mlade Slovence ali pa jih dela malodušne, po sili antipolitične in zgolj ali vsaj predvsem pridobitniške, za lastno usodo in preživetveno eksistenco nenehoma zaskrbljene in nenehoma potegujoče se ljudi, ki jih nekrščansko razpihovanje sovraštva in polarizacije za nazaj, kakršno s svojim prenovljenim programom zganja SKD, očitno ne more kaj prida zanimati, kaj šele dejavno vpregati v krepitev slovenstva. (Ali ni potemtakem tako rekoč docela logično – to vprašanje sem pričujočemu »vrivku« dodal nekaj dni pozneje – da se je v sedanjem predvolilnem času stranka Krščanskih socialistov, ki bi

po neki naravni logiki sodila vsaj v bližino SKD, odločila za pridružitve k Demokratični stranki, ne k SKD ali SDSS, vsaj po črki svojima »polestrama«, in ali bi se morali čuditi, če nas še zmeraj živa antifašistična evropska koalicija tudi zaradi takih inkriminiranih programskih ideologemov ne bi pripustila k združenemu evropskemu omizju?)

Sicer pa ponovim: nisem imel, prav zares nisem imel namena med živahno gledališko dogajanje in komentiranje »vrivati« politike. Sramotitvena in žalitvena programska točka SKD o NOB kot »krvavi revoluciji« (mimogrede bodi povedano: med NOB sem sam bil izgnanec in mladoletnik) me je dobesečno posilila in prisilila, da sem jo moral komentirati. In za konec tega »vrivka« še svetopisemska parafraza: odpusti, o bog, ubogim Slovenskim krščanskim demokratom, saj se očitno ne zavedajo, kaj s takimi »izvirnimi« programskimi točkami delajo.

1. NOVEMBER

Že včeraj zjutraj sva z E. obiskala grobove na pokopališču v Žalcu, kjer že dolgo v miru počivata moj oče in tašča. Položila sva na gomili šopke cvetja, prižgala sveče ob spomenikih nekaterih, žal prezgodaj umrlih najinih vrstnikov in prijateljev, opoldne pa sem nato svojo mamo, ki je zdaj, ko je stopila v enaindevetdeseto leto in po nedavni zdravstveni krizi, spet toliko pri moči, da lahko počasi in trudoma premeri nekaj desetih korakov, odpeljal k očetovemu grobu, ki ga, lani prenovljenega, še ni bila videla. Nisem hotel ugibati, kaj neki se pleče v sicer še zmeraj čistih mislih njene belolase glave, ko je ob gomili zbrano sklonjena zrla v granitni kamen, na katerem je vpisano samo ime njenega rajnega moža in mojega očeta, ki že osemnajst let počiva pri sv. Kancijanu na žalskem pokopališču (v Petrovčah, kjer je naše podeželsko domovanje, ni počivališča za umrle). Po kosilu sva se kmalu odpravila v Ljubljano, kajti jutri pojdeva za tri dni v Strunjan (klimatsko zdravilišče Krke), kjer naju že čaka vnuk Lev. Po vrnitvi pa spet h gledališkim, meni tako ljubim vsebinam pričujočega dnevnika.

7. NOVEMBER

Že takoj po vrnitvi s kratkih prazničnih počitnic sem se namenil izpolniti obljubo, že pred dnevi zapisano na tem mestu: da bom namreč nekaj več besed posvetil uprizoritvi *Hamleta* v ljubljanski Drami. Toda včeraj sem v isto hišo šel k neki drugi, posebno vznemirljivi predstavi: predsinočnjim in sinoči je namreč v Ljubljani gostoval gledališki ansambel iz tragičnega Sarajeva. V soboto je uprizoril variacijo japonske *no* drame *Svileni bobni* (te zaradi odsotnosti iz Ljubljane, žal, nisem mogel videti, a sem o nji slišal najlepše pohvale), sinoči pa pokazal predstavo z naslovom *V deželi poslednjih stvari*, priredbo romana Paula Austerja. Obe je režiral znani sarajevski gledališki ustvarjalec mlajšega rodu Haris Pašović, ansambel pa je s predstavama doslej gostoval že na evropski turneji (Pariz, Berlin, Strasbourg, Amsterdam, Marseille, Ženeva).

Austerjevega romana, žal, ne poznam, a dežela poslednjih stvari je seveda oblegano, smrtno zaznamovano, tragično mesto Sarajevo, čeprav v adaptiranem tekstu ni nikjer imenovano. Uprizoritev tudi ni drama v konvencionalnem pomenu te besede, prej je svojevrsten recital in ritual drobnih človeških opravil in stisk ljudi, ki kljubujejo smrti, ritual skromnega uživanja čedalje manjših obrokov hrane, kaje-

nja, pitja kave, ljubljenja, zaklinjanja, melodično in ritmično do srhljivosti otožnega prepevanja, pantomime in plesa, žalostno mehkih melodij saksofona in pomenljivih sinkop, ki prihajajo iz tolkal. Vse to se dogaja v neposredni bližini gledalcev, sedečih na odru pred odprto gledališko dvorano. Med pesmi, ritualne gibe in redke verbalne replike se kot nekakšen povezovalni komentar vpleta pripoved – v slovenščini jo je občuteno brala in se igralsko pomešala med nastopajoče sarajevske kolege Damjana Černe – vendar so vse to seveda zgolj zunanja znamenja predstave, ki je zagotovo pri vseh gledalcih nenehoma zbujala pretres in sočutje s posebno intenzivno vrtajočo, skozinskoz neodjenljivo mislijo: z mislijo na nesrečno Sarajevo. Vsaj vame se je ta misel, ko sem sledil recitalu in ritualu, naseljevala nekako ambivalentno: najprej s svojo presunljivo pojavno otožnostjo in tako rekoč pričevanjsko prezenco, še posebej in nemara siloviteje pa z nenehno mislijo na vse konkretno sodelujoče in nastopajoče ne samo kot živo in pred našimi očmi delujoče umetnike, marveč tudi kot na konkretne ljudi, ki že tretje leto neposredno in iz dneva v dan dobesedno osebno in skupno živijo poslednje stvari pred pošastnim obzorjem ubijalske smrti: njeno drugo ime je agresija in vojna, barbarstvo in hudodelstvo. In prav spričo takega ambivalentnega čutenja tega subtilnega recitala in rituala se je *Dežela poslednjih stvari* v meni spreminjala in tudi izostrila v sočutje, kakršno je le izjemoma mogoče doživeti v teatru: sočutje, ki je hkrati občudovanje in poosebljena pretresenost, junaško kljubovanje in brezupna žalost. Kakor da bi se bil košček okrutne realnosti tragičnega Sarajeva pričevanjsko preselil v mojo in našo neposredno bližino...

Spoštovani sarajevski umetniki: *hvala vam in slava za to pretresljivo pričevanje!*

8. NOVEMBER

In zdaj naposled k že včeraj obljubljeni refleksiji novega ljubljanskega *Hamleta*.

Od premiere je minilo že sorazmerno veliko časa, prebral sem nekaj zanimivih kritičkih odmevov in pritrjeval tistim, ki so Pipanovo uprizoritev sprejeli, ker jo od vsega začetka – upam, da bo to razvidno – na samosvoj način sprejemam tudi sam. A pred tem kratkim uvidom si dovoljujem nekakšno zelo osebno »prolegomeno«, iz katere bo moj pogled na najnovejšega slovenskega *Hamleta* – tako si vsaj želim – nemara jasnejši, kot bi bil brez nje.

S Shakespearovo tragedijo o danskem kraljeviču sem se srečal sicer dokaj pozno, a zato toliko bolj silovito: v sedmem razredu celjske gimnazije že kar davnega in zlasti politično do vrelišč razgretega leta 1948, ko mi je moj ljubi, žal že pokojni razrednik prof. Stane Suhadolnik predlagal – vedel je in tudi sam sem mu pripovedoval, da me ob poeziji posebej pritegujeta dramatika in gledališče – naj *Hamleta* obdelam v samostojnem referatu in ga nato preberem pred razredom in predložim sošolcem v presojo. Spominjam se, da sem delo za uredništvem Stanetovega (s svojim razrednikom smo se sedmošolci – v soglasju s takratnim egalitarizmom – smeli tikati) to znamenito tragedijo prebiral s posebno pozornostjo, nekako v istem času in nemara le leto poprej pa me je sploh prvič predvsem čustveno potegnila v svoj čar(ob)ni ris. Referat seveda ni bil kaj več kot zelo splošna spoznavna obnova vsebine in nekaterih pomenskih poudarkov, a če se prav spominjam, me je, pač spet v soglasju z mojo tedanjo politično vpreženostjo, bolj kot sloviti monolog »biti, ne biti« vznemirjala Hamletova ugotovitev, da je »svet iz tira« in je on, »o, preklestvo in sram, ... rojen, naj ga uravna«, kakor sem bral v Župan-

čičevem prevodu. Lahko bi se reklo, da me je siloviteje vznemirjala prinčeva javna angažiranost, manj pa njegova intimna omahovanja in dvomi o tem, ali naj maščuje umorjenega očeta. Kmalu nato sem videl tudi prvega svojega odrskega *Hamleta*: v Gavellovi režiji ga je v ljubljanski Drami upodobil Slavko Jan (Staneta Severja, žal, nisem videl, ker v Ljubljani nisem mogel ostati več ko en večer).

Naj bo že tako ali tako, Hamlet me je, tako kot Linhartov Matiček, kakor sem v pričujočem dnevniku že poročal, na poseben način čustveno in premišljevalno angažiral (katerega mladega neki ni?), še več, v skladu z najbolj »priročnim« mladostniškim kriterijem sem se skušal z obema junakoma karseda intenzivno poenačiti. Vse drugo se je nato odvijalo tako rekoč samodejno: o *Hamletu* sem poslej premišljeval po malem vseskozi, zlasti pozorno seveda ob sorazmerno številnih odrskih srečanjih z njim, ker sem pač od Janove interpretacije videl vse poznejše slovenske *Hamlete* – Janeza Eržena, Staneta Starešiniča, Stanka Potiska, Danila Benedičiča, Toneta Slodnjaka, Petra Boštjančiča, Borisa Ostana in Braneta Šturbeja – ter slednjic še Jerneja Šugmana. Od tujih igralcev pa pomnim s posebno vznemirjenostjo Laurencea Oliviera, seveda v njegovem slavnem filmu (gledal sem ga kar petkrat), Johna Nevilla (gostovanje londonskega gledališča Old Vic leta 1959 v Ljubljani), Davida Warnerja (RSC v Stratfordu ob Avoni, november 1966) in Radeta Šerbedžijo (Dubrovnik, Lovrjenac, poleti 1974). Upam, da nisem koga pozabil, vsekakor pa so se v moj gledalski spomin z vso močjo vtisnili Jan, ker je bil pač prvi, Eržen, ker sem ga v celjskem gledališču in v režiji pokojnega Dina Radojevića doživel kot generacijsko »osvobojenega«, kakor sem, če se prav spominjam, zapisal že v naslovu svojega poročila, od tujih pa poleg zares vse do danes nepozabnega Oliviera zlasti David Warner, izraziti Hamlet šestdesetih let, tako rekoč najbolj samosvoj, svojemu času nemara najintenzivneje zavezan princ, v režiji Petra Halla na pogled nekoliko zanemarjen, ključovalen, čustveno nadzorovan, čeprav zato nič manj strasten, kostumsko rahlo »posvaljkan« beatnik sredi primerno kontrastiranega, uglajenega in razkošnega, renesančno stiliziranega, še zmeraj na nekakšnih koturnih zibajočega se elsinorskega dvora, ki se je v njegovi bakrorezno natančno iluzionirani mrakobnosti Hamletova beatniška in tako nedvoumno v svoj aktualni čas odtisnjena mladeniška prezenca že navzven odbijala z vso pomensko protestniško ostrino, če ne kar ironičnim ali nemara celo sarkastičiranim odskokom. Z nekoliko drugačnimi konotacijami sem nato dve leti pozneje tudi kot »najbolj mojega« sprejemal in razumel Slodnjakovega Hamleta, pred bližnjimi leti občuteno artifiziranega Ostanovega, nekaj samotniško ključovalnega in hkrati otožno izvrženega je vseboval še Šturbej v sicer dovolj kontroverzni Pandurjevi viziji *Hamleta*, predstavi, ki sem jo kot zadnjo videl januarja 1991 v mariborski Drami, pred nedavno ljubljansko, Pipanovo.

Vseh teh drobnih spominskih reminiscenc, ki po moji misli nekako logično in z vidika kontinuitete lastne percepcije Shakespearove tragedije samoumevno sodijo v tole »prolegomeno«, pa čeprav je še tako subjektivna, ne bi navajal, ko bi vse te interpretacije, raznolične in relativno številne, kakor so, ne bile povezane z nekim drugim, po svoje paradoksalnim, a zato toliko bolj izzivalnim fenomenom.

Kakor je znano, je *Hamlet* dramski tekst, o katerem je v literarnih in gledaliških zgodovinah, refleksijah in referencah zanesljivo napisanih največ interpretacij; a več ko je pogledov, referenc in raziskav, obsežnejša kot je hamletologija, manj se te interpretacije zde zavezujoče tako za gledališke ustvarjalce, kakor tudi za recepcijo. Na prvi pogled ta podmena govori o nekakšni površni in navidezni ali vsaj domnevni nelucidnosti preštevilnih interpretacij, a v resnici skoraj ni nobene, ki bi ne vsebovala vsaj kanček umnosti in bi jo bilo mogoče kar nalahko odpraviti ali

zavreči. Sam sem jih bral kar nekaj, a nobena se mi ni zdela neinteligentna, nasprotno, prav vse so bile relevantne, vse od npr. Goethejeve pritrjevalne, če jih smem takole površno in »manihejsko« razvrščati, do Eliotove zanikovalne ali Freudove in Lacanove psihoanalitske, prav vse do tako različno in zanimivo problematiziranih, presenetljivo svežih in tudi hudih (Hribar), vsekakor pa duhovitih, kakor jih predvsem iz peres današnjih slovenskih interpretov beremo v gledališkem listu Pipanove predstave. Omenjena, domnevno manjša ali celo nikakršna zavezujočnost raziskav in pogledov na *Hamleta* slej ko prej očitno priča o tem, da je ta tekst nemara najbolj razvezana, najbolj odprta in zato nikdar do kraja uzrljiva pomenska struktura med vsemi Shakespearovimi, če ne kar vsemi v svetovni dramatik; v vseh primerih pa je ta struktura, naj tako rečem, najbolj generacijska, saj ni gledališkega rodu, ki tragedije o danskem princu ne bi strastno »posvojil« na popolnoma samosvoj način. Pri tem je malodane irelevantno, ali se v tej samosvojesti potlej vsak interpret, se pravi predvsem režiser in naslovni junak, ukvarjata predvsem z znamenitim hamletovsko dilematičnim vprašanjem in omahovanjem, zaseženim v najbolj sloviti sintagmi svetovne literature: »biti, ne biti«, ali črpati navdih bolj iz intimnih, tako rekoč osebnih kraljevičevih/mladeničevih etičnih dilem in manj iz obćih, javnih, svetovnih, političnih ali polis-nih, časovnih in nadčasovnih, časnih ali brezčasnih. Vsi si prej ali slej jemljejo/jemljemo in tudi z vso legitimnostjo vzamejo/vzamemo pravico vstopati in nato po zmeraj vznemirljivi gledališki avanturi izstopiti iz te odprte pomenske strukture docela po svoje, kajpada spoštujoč prejšnje interpretacije in v imenu prihodnjih fiksirajoč sedanjo, svojo, živo in zmeraj znova aktualno, lastno tako rekoč, malodane tako, kakor da bi si vsaka generacija zmeraj nanovo pisala in tudi napisala tragedijo o nikdar do kraja doumljivem danskem/angleškem/slovenskem/kateremkoli mladeniču, ki je v svoji (pre)obćutljivosti in strmi (wittenberški/oxfordski/ljubljanski/katerikoli) intelektualni prezrelosti moral tako usodno dognati, da je »svet iz tira« ali »čas iz sklepa spahnjen« in je on, Hamlet, »mož, ki naj ga uravna«, kakor je Milan Jesih domiselno in s spoštovanjem do Župančičevega prevoda, ki je najdlje kljuboval premenam časa – poslovenil paradigmatične verze:

*»The time is out of joint; O cursed spite,
That ever I was born to set it right!«*

In nič drugače ni ravnal, ni mogel in ni hotel ravnati režiser predstave najnovejšega in zelo zdajšnjega, teatrološko in pomensko vsaj po moji presoji zelo važnega, upam si celo reči zelo aktualno slovenskega *Hamleta* Janez Pipan in z njim Jernej Šugman, oblikovalec naslovne vloge, kajpada ob zvestem deležu vseh drugih sodelujoćih v uprizoritvi.

Ker sem po nedavni premieri prebral vrsto ocen in opisov, ki jim v poglavitnem tudi sam pritrjujem, naj se tu osredotoćim le na nekaj svojih spoznanj, ki bojo na prvi pogled nemara videti nekoliko apartna, vendar vseskozi v kontekstu tiste oblikovalne in perceptivne odprte strukture, o kateri sem maloprej govoril.

Od vsega začetka, se pravi, od menjave straže na terasi pred elsinorskim gradom, ko Francisko in Barnardo kot nekakšna moderna alpinista v družbi s Horacijem in Marcelom čakata Duha Hamletovega očeta, najprej kot sijajen vzbuħ in plahutanje nekakšnega mističnega balona (ta je videti kot znamenit avtocitat scenografke Mete Hoćever) in nato počlovečenega Duha v današnji civilni obleki, s širokokrajnim klobukom na glavi in sprehajalno palico v roki – je na mah jasno: vsa suita tega novega *Hamleta* je sestopila z vsakršnih, najsi še tako nizkih koturnov, Elsinor ni več dvor, kjer se kot vlećka ritualno giblje razkošna kriptohistori(cisti)ćna kamarila s protagonisti na čelu in komparzi v ozadju (med temi, zvećine bizarnimi, je eden v karikirani francjožefovski maski in uniformi najbrž nekakšen

metaforiziran zgodovinarski relikv, ki se kavzalno ne zdi popolnoma logičen in razumljiv – vprašanje je, ali sploh mora biti). Vse to gledalcu na mah naznani, da je dvor dvor samo še po imenu, sicer pa so vsi od »kralja« in »kraljice« do Hamleta in Ofelije, Polonija ali Gildensterne in Rozenkranca tako rekoč prišli iz neke, nam vsem znane, denimo, bolj oddaljene (južnoameriške) ali kake bližnje pragmatične evropske vladne palače, in bojo vsi – razen Hamleta – to svojo pragmatično vlogo in nalogo izpolnili do kraja, vse do smrti, če bo treba ali če se bo tako naključilo. In tudi Hamlet bo svojo vlogo in nalogo izpolnil, čeprav kot najsrdečiji antipod in antagonist te pragmatične vladarske kamarile; izpolnil jo bo zato, ker od vsega začetka ve, kaj hoče, in ker ne omahuje in se ne uklanja strastem ali čustvom na konvencionalen način; če pa tega, kar hoče, ne stori prej, kot stori, je to zato, ker skuša, pravzaprav mora izbrati najprimernejši trenutek za opravilo, ki ga ima storiti. Vse, kar se dogaja od trenutka te Hamletove vednosti – od hlinjene blaznosti, dvakrat ponovljene *play scene* ali mišnice, kakor jo je poimenoval Župančič (prvič poteka ta *play scene* samo pantomimično in gibno, kot nekakšna asociacija ali citat današnje neverbalne gledališke artikulacije), Polonijeve smrti, Ofelijinega pogreba in sklepnega smrtnega dvobojevanja in zastrupljanja – vse je urejeno in uprizorjeno tako, ko da je tudi v resnici podrejeno izbiranju ali koordiniranju pravega trenutka, ko se bo dopolnilo, kar se ima dopolniti. Tega dopolnjenja si Hamlet ni volil sam, vsilil mu ga je »iz sklepa spahnjeni čas« in v njem umori in kri in smrti in brezdušna logika pragme brez kakršnihkoli vzvišenih koturnov.

In vendar je na sredi te logike zlovešča razpoka, ki se ji pravi uboj in smrt. To opravilo pa v nobenem primeru ni nekaj, kar je mogoče opraviti zlahka, na hitro, brez samospraševanja. Ne gre za preprosto etično izzivanje vesti, krivde in greha, kakor bi utegnili poumovati kak moralizatorski gorečnej, gre za uboj in za smrt, za dejanje torej, ki lahko slehernega občutljivega človeka, kaj šele tako hipersenzibilnega, kot je Hamlet, spravi celo ob pamet. Poleg tega je Šugmanov in Pipanov Hamlet zdaj še tak, kakor da bi v vladno kamarilo prišel iz kakega univerzitetnega kampusa, mladenič, ki se z vsemi posledicami globoko in z vso grozo zaveda, kaj pomeni sam opraviti uboj (Gildensterne in Rozenkranca pošljejo na oni svet drugi, ne Hamlet sam). Paradigmatični dilemi *biti, ne biti* se pritrakne enako grozotna dilema (*u)biti, ne (u)biti*). Ubiti pa pomeni tudi uničiti, ali razvezano: *v nič iti*. V nič iti in oditi tudi sam, torej ne samo hudodelec Klavdij, marveč tudi Hamlet. In te dvojne dileme (priznam: slovenski podobno zveneči in pisani, čeprav pomensko zelo drugačni besedi *biti/ubiti* to verbalno variabla in igro posebej omogočata) se Hamlet od vsega začetka z vso močjo zaveda, zaveda se torej, da bo s Klavdijem vred odšel v nič tudi sam (tudi ko bi po logiki kakega, tudi že znanega poskusa uprizarjanja *Hamleta* s srečnim koncem njegov junak lahko po dvoboju ostal živ, bi bil obremenjen z ubojem, ne glede na tako rekoč samoumeven motiv maščevanja očeta). Če bi to dvojno dilematiko razvijali še naprej, bi lahko rekli, da pomeni zavestno ubiti in uničiti – ali *v nič iti* – svojevrstno obliko samomora. To pa je že izpeljava, ki je sicer v obzoru logične konsekventnosti, vendar presega ne samo Pipanovo in Šugmanovo interpretacijo, kakor jo sam razumem, marveč zapleteno, če ne kar samodejno logiko opisane spoznavne mutacije sploh.

Kajpada se zelo jasno zavedam, da je pričujoče razumevanje novega slovenskega *Hamleta* popolnoma subjektivno in samosvoje. Toda o legitimnosti takih in podobnih »samosvojesti«, kakršne so se primerile v dosedanjih tisoč in tisoč interpretacijah in hkrati v njihovih vznemirljivih, tako rekoč samoumevnih in v nedoumljivi naravi te Shakespearove tragedije zaseženih nezavezujočnosti, sem nekaj že povedal. Te logike in izpeljave si seveda nisem izmislil zato, ker bi z njo kakorkoli

opravičeval vsakršno poljubnost pri pogledih na *Hamleta*. Tudi ne zato, ker bi z njima hotel izreči v vseh nadrobnostih popolno soglasje s Pipanovo in Šugmanovo interpretacijo. Toda prav ta in poudarjeno ta logika in izpeljava sta vsaj meni opora in pritrdilo, da je najnovejši slovenski *Hamlet* zares tako zelo zdajšen in tukajšen in v tej zdajšnjosti in tukajšnjosti tako zelo živ, aktualen in pomenljiv. Njegova pragmatičnost je včasih skoraj že neznosna, do prezeblosti drhtljiva in premražena, Hamletova antagonistična drža pa nasproti tej pragmatičnosti tako izzivalna, sočutno lepa in boleča, a nikjer in nikakor sentimentalno otožna in brezupna ali poceni zanosna. Logika novega, Šugmanovega *Hamleta* je logika tiste razsodnosti, ki se po eni strani globoko in razumsko prečiščeno zaveda, kaj se je zgodilo, ko se je z zločinsko smrtjo njegovega očeta sesula tudi velika zgodba njegove velike Utopije, po drugi pa, kako zgolj do konca odprto in jasno, nepopustljivo razumno in do poslednjih konsekvenc kritično je treba presoјati in ravnati s pragmo, pa naj je poseebljena v klavdijevskih morilskih samopašnostih ali v vsakovrstnih dogmatskih, polonijevsko skrepenelih, danes nič manj kot včeraj ali jutri militantnih ideologijah, pri katerih cilj posvečuje vsakršna sredstva. Šugmanov *Hamlet* se, če strnem, vede tako, kakor da se nedvoumno zaveda, kaj pomeni opraviti naročilo pokojnega očeta: razkriti in razoblastiti hudodelsko oblast tudi za ceno lastnega življenja, ki v vladavini tiranije tako in tako nima ne smisla ne cene. To ni nikakršno na prvi pogled nemara kar prehitro, malobrižno ali malodušno tveganje, to je zavestna tragična odločitev brez vsakršne druge alternative. Če Šugmanov *Hamlet* te odločitve ne bi sprejel, bi – in tega se globoko zaveda – bil mrtev na drug način: kot živi mrtvec. Življenje živega mrtveca pa je neznosnejše od smrti.

Z vidika čiste gledališkosti je nova postavitev Shakespearove tragedije v ljubljanski Drami ne samo pomensko, marveč tudi profesionalno očitno ambiciozna. To je za osrednje slovensko dramsko gledališče, ki mu pripisujem poseben pomen, edino logično, tako rekoč *conditio sine qua non*. Zato sem sam bil nesrečen, ko se je kaka podrobnost v uprizoritvi skazila ali celo ponesrečila kot posledek očitne površnosti ali spregleda, kakršnih si ljubljanska Drama ne bi smela privoščiti. Tako npr. kreacija kostumov. Nič, še malo me ni motilo, da so bili protagonisti in vsi drugi nastopajoči oblečeni v zdajšnja civilna oblačila. Toda nikakor ne morem razumeti in sprejeti, kako, oprostite zlizani besedi, šlampasto so ta oblačila ukrojena (zlasti Gertrudina ali npr. Horacijev in še katerega od stražnikov prevelik plašč ali cenen provincialno detektivski klobuk). Tudi ne morem mimo take podrobnosti, kot je tista, ko Horacij Hamletu sporoči, da je videl njegovega očeta-duha »vsega v orožju«, nekaj trenutkov nato pa se ta oče-duh pojavi v docela vsakdanji civilni obleki. Takih površnih in nedopustnih detajlov bi se našlo še kaj, a bodi dovolj. Pomembnejši je seveda celosten in celovit vtis o predstavi, ki nemara ne premika svetov, zato pa zares minuciozno in igralsko silovito – poleg Šugmana še Milena Zupančič (Gertruda), Boris Cavazza (Klavdij), Ivo Ban (popolnoma inovativen Polonij), Saša Pavček (Ofelija), smešnoduhovita Bojan Emeršič (Rozenkranc) in Gregor Bakovič (Gildenstern) in drugi – gledališko duhovito artikulira in reprezentira naš »iz sklepa spahnjeni čas«.

In še čisto za konec te bežne refleksije: Župančičev davni prevod *Hamleta* vsaj starejšim rodovom bralcev in poslušalcev še zmeraj prijazno zveni in odzvanja v spominu, zavesti in ušesih, nekatere njegove vrednosti ohranja tudi sijajni novi Jesihov (o tem je v Gledališkem listu vse pogloblil povedala lektorica predstave Majda Križaj). Prepričan sem, da bojo mlajši in mladi pa tudi starejši gledalci Jesihovega *Hamleta* sčasoma posvojili in sprejeli tako, kakor so nekoč sprejeli in dolga desetletja sprejemali Župančičevega. Ko pa bojo prihodnji novi gledališki

stvarniki znova z vsem uprizoritvenim veseljem in iskateljsko vnemo segali po tej zares nezastarljivi Shakespearovi »ljudski igri«, kakor jo je imenoval Oton Župančič, se bo nemara zgodilo, kar se marsikje v Evropi zadnja leta že dogaja: novi režiser si bo za novo uprizoritev *Hamleta* naročil nov prevod. Ne Župančičev ne Jesihov zato ne bosta potemnela.

In zdaj zares le še pika k novemu *Hamletu*. Pokojni Jože Tiran me je nekoč rotil: gledališki kritik bi moral zmeraj pisati tako, da bi njegova ocena bila najveljavnejše vabilo k predstavi (kaj bi bilo s slabimi predstavami in odklonilnimi kritikami, tega mi ljubi Tiran ni razložil). Naj vsaj enkrat ustrezem davni želji znamenitega gledališčnika: dragi gledalci, Pipanovega in Šugmanovega *Hamleta* v ljubljanski Drami si (navzlic različnim sodbam in drobnim površnostim) vsekakor oglejte. Doživeli boste zanesljivo vznemirljiv gledališki večer.

10. NOVEMBER

V včerajšnjem Delu sem bolj po naključju našel obvestilo, da se bo v Mestnem gledališču ljubljanskem s svojo monopripovedjo predstavil igralec Evgen Car, med prijatelji znan kot priljubljen Jeni. Nič nisem vedel o besedilu, ki si ga je igralec sam napisal, tudi kakega pisnega naznanila o monopripovedi ni bilo. Zato pa je bilo, bolj prav rečeno, primerilo se je nekaj presenetljivo prijaznega: tako rekoč do zadnjega sedeža poln avditorij gledališča v pasaži med Nazorjevo in Čopovo.

Zgodba, ki jo pripoveduje Jeni, je zgodba o prekmurskem vinogradniku, njegovi ženi Šariki in njuni hčerki, o življenju, ki se je začelo med svetovnimi vojnami in seže do naših dni ter do ugibanj o smrti, o nenehnem garanju kmetiča, pridelovalca in prijatelja znamenito opojnih štajerskih vin, o družbenih premenah, v katerih se je brumni in v panonski, na prvi posluh monotoni, vendar širokodušni prekmurščini pojoči možakar skupaj s svojo ljubo družico Šariko in vaško sosesko moral prebijati, kakor je vedel in znal, skozi nikdar prav pretirano veselo, a tudi nikdar človeško zakrknjeno ali brezdusno življenje, o nesreči ali vsaj nezadoščenosti, ki ga je zadela, ko se je njegova ljuba hči omožila na Primorsko s fantom, čigar paradoksalni priimek je Vodopivec, torej tako eklatantno nasprotje njenemu očetu vinogradniku in vinopivcu – vse to je temperamentnega junaka te monopripovedi malodane usodno trlo, tudi veselilo in nežilo, a nikoli do kraja raztogotilo. Vse v sproščenem, lahkotnem, tudi tako značilno prekmursko zdaj razposajenem zdaj otožnem, z vrsto duhovitih in humornih, dogajalnih in besednih pripetljajev in duhovitih detajlov dopolnjenem ritmu. Zgodba potemtakem, ki si jo je prisrčno zgovorni igralec napisal sam na, kakor se reče, lastno doživljajsko in komedijantsko kožo.

Seveda smo dolgoletni spremljevalci Carjevega igrilstva vedeli in že dolgo vemo, kaj se skriva in tudi na odrskih deskah razodeva v tem zlahtnem komedijantu. Izpričano je bilo prenekaterikrat, kako je Jeni obdarjen s tistim redkim čutom za topel, širokosrčen humor, za oblikovalno struno torej, ki med našimi ljubimi slovenskimi komedijanti ne zabrne, zazveni in odzvanja prav prepogostoma. Če pa že zveni, je ta zven nemalokrat bolj zunanje sproščen in rezek kot zameten, potemtakem ne prepojen s tiste vrste plemenitim sentimentom in ognjevitim temperamentom, kakor je to pri Evghenu Carju. Njegov humor in komika vsebujeta poteze karakterne komedijske igre in karakternosti, pravzaprav karakterilnosti, če to ni preveč izumetničena beseda, tak način gledališkega dojemanja in oblikovanja pa se pri Carju po drugi strani razkriva in razodeva tudi kot igralčev siceršnji doživljajski

in oblikovalni način portretiranja najrazličnejših odrskih postav. Te so, ko pregledujemo igralčev obsežni repertoar vlog, le izjemoma nosilne, a zato nič manj pomenljive, za raznolično mavričnost Carjevega portretiranja enako nepogrešljive, kot bi bile nosilne. S staro sintagmo bi se lahko reklo, da je Evgen Car velik igralec manjših in malih vlog in prav to se je pri sinočnji monopripovedi, navzlic temu, da je simpatični prekmurški vinogradnik edini in torej nosilni junak Carjeve zgodbe, strnilo v nekakšno sintezo, ki je gledalce očitno prevzela in njihovo radovednost popolnoma potešila. Ni bilo samo pojoče zvenenje prekmurščine in v posebnem krajšem ekskurzu tudi primorščine v anekdotičnih vsebinskih kontekstih tisto, kar je pritegovalo razigran avditorij, bila je kompleksna in kompletna, človeško topla, radoživa in znamenita pripoved »strica«, ki bi lahko prišel iz kake Miškove povesti. Ne samo pri Evghenu Carju, tudi pri kakem drugem slovenskem odrskem umetniku – tako npr. pri pokojnih Dragu Makucu in Maksu Bajcu, zame dveh najznamenitljivših, čeprav le redko v nosilnih vlogah nastopajočih slovenskih igralcih – se dogaja in se je primerilo, da se je mogla njihova žlahtna komedijantska narava razmahovati prej v malih vlogah in se v našo percepcijo – in nemara še prej v percepcijo režiserjev – le zlagoma naseljevati kot vsestransko relevantna. Taka, da smo si nemalokrat rekli: dar takih odrskih stvarnikov bi bilo treba intenzivneje preskušati in zaposliti tudi v velikih vlogah, ali če rečem na videz z nekoliko slabšalno besedo – izrabiti bolj vsestransko. (Ne samo mimogrede: v nedavni uprizoritvi Millerjeve *Smrti trgovskega potnika* je Evgen Car ob Cavazzovem Willyju Lomanu s podobo Charleya ustvaril eno izmed najizrazitejših drobnih, človeško tako subtilno uvidevniških karakternih postav v tej predstavi.)

Naj bo že tako ali tako, sinočnja monopripoved Evghena Carja se je spremenila v zares prisrčen gledališki večer, ki ga je igralec kot njegov centralni junak požlahtnil še tako, da nam je, starim spremljevalcem in številnim svojim prijateljem, po predstavi, torej tik pred Martinovim praznikom, nazdravil s kozarcem opojnega domačega letošnjega »laškega rizlinga, rezanega s šiponom«, o katerem s pomenljivim čaščenjem tudi govori kratkočasna Jenijeva pripoved...

11. NOVEMBER

Zaradi šestih dni, ki sem jih preživel v Mariboru na Borštnikovem srečanju in zaradi premierske gneče, ki se vsako sezono zgosti zlasti v oktobrskih dneh, sem si uprizoritev Wedekindove »otroške tragedije« *Pomladno prebujenje* lahko ogledal šele sinoči. Skoraj bi si upal trditi, da sem se v Mestno gledališče ljubljansko odpravil s posebno nemirnimi pričakovanjem: v mojem spominu namreč še danes živi zelo izrazita, krhka in hkrati brutalna predstava istega dela v tržaškem Slovenskem stalnem gledališču, ki jo je leta 1976 režijsko izmojstril Zvone Šedlbauer, med mladimi igralškimi debutanti pa še danes vidim pred očmi presunljive podobe nesrečnih, lastno telo vedoželjno odkrivajočih mladostnikov, pahnjenih med kolesje alternative: *hoteti-morati*, ki so jih z vso prizadetostjo in ognjevitostjo izoblikovali zlasti Olga Kacijan, Stanislava Bonisegna, Aleš Valič in Zvone Agrež, danes vsi zreli in izraziti slovenski odrski ustvarjalci. Seveda se zavedam, kako utegne biti omenjeno pričakovanje v opisanem kontekstu nemara kdaj tudi kar preveč aprioristično, če ne celo krivično, vendar moram tudi brez tega zavedanja takoj povedati, da me je nova predstava v MGL precej manj prevzela kot ona pred skoraj dvajsetimi leti. Zakaj? Najprej in zagotovo v precejšnji meri zato, ker je celovita vizualna dispozicija režijske zamisli mladega Sebastijana Horvata in v njej še posebej drama-

turgija prostora (scenograf Josip Konstantinovič) ne samo bistveno prezapletena – npr. velikanska, z vrvišča spuščena plastična polkrogla, v katero mladi junaki stopajo in si v njej namakajo noge, čudno zagonetna metafora, tudi kot simbol (vsaj meni) nerazumljiva – marveč zlasti zaradi konstrukcijsko protinaravno izpeljane dvonivojske scenografske zasnove, ki je ob nenehnih polsvetlobah ali polteminah docela nekomunikativna in nefunkcionalna, celo fizično težko prehodna z zgornje etaže na spodnjo.

V takem prostorsko-dramaturškem okolju se je lahko razvijala le pomensko nepovezana in neosredotočena karakterizacija pglavitnih likov *Pomladnega prebujenja*, naj gre za čustveno in čutno hipersenzibilne mladostnike ali za njihove odrasle represivne antagoniste. Nekakšna samodejna posledica te dihotomičnosti se je nato nakazovala in razvijala nekako sama iz sebe: čeprav so med mladimi Gašper Tič (Melchior), Nina Ivanič (Wendla), oba študenta AGRFT, in zlasti Gregor Čušin (Moritz) z dovolj razvidno razčlenjenostjo izpovedovali svoje krhko ranljive adolescentne tesnobe, po drugi strani pa njihovi »vzgojitelji« s prekarikiranim sarkazmom (do robov zblojene groteske) demonstrirali svoje zdogmatizirano pedagoško nasilje – je ta predvsem pozunanjena dihotomičnost le poredkoma razkrivala tiste sočutje zbujajoče bolečine mladostnega prebujanja kakor tudi zblojene ostrine pedagoškega nasprotovanja in celo sovraštva do tega prebujanja, ki bi šele vzročno in posledično bistveno bolj povezane in človeško soodvisne lahko uprizoritvi vtisnile poteze tragičnih razcepljenosti v zmeraj znova aktualni, čeprav glede na današnjo neprimerno večjo vsesplošno človekovo prostost vedenjsko na videz manj usodno izostreni alternativni: *hoteti-morati*.

Ko sem pravkar zapisano (pozno zvečer, po prihodu iz Maribora, kjer sem bil navzoč pri odprtju novega gledališča) prebral še enkrat, se mi je od kdo ve kod prikradlo vprašanje: ali v refleksiji predstave v Mestnem gledališču ljubljanskem nemara nisem bil prestrog zlasti z mladimi (od režiserja, igralcev in drugih sodelavcev) v uprizoritvi Wedekindove »otroške tragedije« *Pomladno prebujenje*? Po natančnem tehtanju odgovora sem si dejal: ko bi bil manj strog ali bolj lopusodno koncilianten, bi tem zagotovo tudi nadarjenim prihajajočim gledališkim ustvarjalcem naredil medvedjo uslugo. Tega pa nočem ne tokrat ne drugače. Zatorej naj ostane, kakor je zapisano.

12. NOVEMBER

Sinoči sva se z Andrejem Inkretom odzvala vabilu Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru in se udeležila že drugega enakovrstnega vseslovenskega prazničnega kulturnega dejanja: odprtja nove gledališke dvorane, torej po Novi Gorici že druge in za dolga desetletja najbrž zadnje na Slovenskem. Začelo se je ob 18. uri pred prenovljenim poslopjem: mili zvoki baročne muzike, modre laserske arabeske na razsvetljeni fasadi, rakete, švigajoče v temno nebo in kakor v Gorici tudi v Mariboru – škrebljanje jesenskega dežja. Nato govori – najprej predsednik mariborskega Izvršnega sveta Anton Rous, nato duša in dolgoletni vodja prenove in zidave Juro Kislinger ter naposled še predsednik republike Milan Kučan – rezanje vrvice (Milan Kučan in ravnatelj mariborske Drame Tomaž Pandur), kozarec rujnega za popotnico novemu teatru in naposled *Ruska misija*, repriza graške premiere (v pričujočem dnevniku že opisane).

Po pravici povem: poleg splošnega zanimanja in radovednosti, ki pač zmeraj spremljata take in podobne slovesne dogodke, me je predvsem vznemirjalo srečanje

z novim gledališkim ambientom. Takole rečem: vse je skrbno in imenitno narejeno, toda v meni skriti zoprni pripombar si ni mogel kaj, da se med tehtanjem pomenljivih in seveda nič manj pomembnih posameznosti ne bi vprašal: je v novi dvorani problematična akustika ali pa je kaj narobe z izreko v predstavi, ki smo jo gledali? In še: niso sedeži preveč »letalski« in za zbrano gledanje premalo udobni, za nizkorasle gledalce ali otroke pa sploh malo primerni? Vem, ni moje, da o teh na videz manj važnih podrobnostih sprašujem in si na ta vprašanja celo odgovarjam. Vendar se jim pri najboljši volji nisem mogel izogniti, čeprav se bojo z njimi morali ukvarjati drugi.

A tudi brez tega: sinoči je bil v Mariboru za slovensko kulturo spet velik praznik!

17. NOVEMBER

Ne morem si kaj, spet je na vrsti nadležen »vrivek«.

Včeraj in pred tem v minulih dneh še dvakrat sem v Delu, »samostojnem časniku za samostojno Slovenijo«, bral, koliko gozdov bo po zakonu o denacionalizaciji kmalu dobila slovenska katoliška Cerkev (med drugim samo na Gorenjskem najrazsežnejše, najlepše, najbolj vzdrževane – Jelovica, Pokljuka, Mežaklja) in kako nezanemarljive so možnosti, da si precejšen del slovenskega zelenega bogastva pridobe tudi tujci. Seveda bi bila popolna maloumnost, ko bi se kdo, ki je razumen, po vsej sili upiral vračanju vsakršnega imetja nekdanjim, na silo razlaščenim lastnikom. Po pravici tudi priznam, da ne vem natančno, od kdaj je bila, če je sploh bila, Cerkev lastnica tolikernih površin gozdov in od katerega prejšnjega lastnika jih je kupila. Prav tako nisem v svoji libertinski pameti nikdar znal razumeti, zakaj denacionalizacijski zakon predvideva vračanje večjega dela lastnine v naravi, kar je, kakor vidimo, še posebej občutljivo v primerih, ko se je lastnina z leti evidentno obogatila ali je njena uporabna namembnost prešla v družbene roke, npr. pri kulturnih objektih izpričano pomembnega ali celo spomeniško zavarovanega pomena. Druge države v tako imenovani tranziciji so z institutom »vračanja v naravi« ravnale neprimerno bolj predvidno kot Slovenija.

Nisem poklican in ne nameravam se imeti za kakršnegakoli strokovnega poznavalca in presojevalca smotrnosti ali nesmotrnosti take počezne denacionalizacije. Pričujoči dramatični in boleči »vrivek« je namenjen slovenskemu ponosu, gozdovom, ki bi, po moji misli, z izjemo tistih, ki so v individualni zasebni lasti in gozdnogospodarsko operativno obvladljivi, morali ne glede na nekdanje cerkvene lastnike postati vseslovenski, tako kot je to v večini razvitih evropskih držav, če sem prav poučen. Ne samo ta pouk, še marsikaj podobno koristnega sem namreč prejel od znanca, gozdnega inženirja, ki mi je med drugim tudi zatrdil, da je v prejšnjem režimu zlasti v zadnjih dveh desetletjih (po nenadzorovanem sekanju v sedemdesetih letih) bilo prav gozdno gospodarstvo pri nas imenitno urejeno, celo za kako razvito zahodno državo vzorno, kar da so priznavali tudi tujci. Isti mož mi je zelo prizadeto potožil, kako se utemeljeno boji, da bo z denacionalizacijo gozdov spet prišlo – in z dosedanjo reprivatizacijo že prihaja – do pretiranega sekanja in s tem do bistvene nacionalne škode, ki bo zanjo odgovorna tudi Cerkev, bodoča, ob državi največja lastnica slovenskega gozdnega bogastva. Nekoč sem že potožil, kako pogoltna in proti svojim deklarativnim etičnim načelom usmerjena je slovenska Cerkev. To, da bi se sama odrekla popolnoma nesodobnemu in neživljenjskemu lastništvu nad gozdovi v prid novi slovenski državi in narodu, je, žal, spričo njenega siceršnjega

nealtruističnega vedenja popolna utopija. To pa, da bi država, čeprav tržna in kapitalistična, predvsem pa svojemu ljudstvu služeca, sama kaj postorila v tem smislu, to je kajpada popolnoma nezaslišana, naivna in nerazumna, tako rekoč lepodušniška podmena. Kajti ko bi država tudi hotela kaj podobnega storiti, bi se za cerkvene gozdove vnel med strankami brutalen pravičniški in pravoverni boj brez primere, pri čemer bi ne primanjkovalo orožja iz najbolj zarjavelih arsenalov – tako je vsaj mogoče utemeljeno domnevati.

Kdo bi torej še lahko rešil nemara najlepše slovensko bogastvo v dobro vsem Slovencem? Odgovora nisem in nisem znal poiskati. Od nekod pa se mi je po mučnem tuhtanju in tehtanju vendarle prikradla srečna, naj ne rečem, odrešilna misel: nemara pa se nam bo kdaj rodil kak podobno znameniti mož postave, kakršen je bil cesar Jožef II., ki se mu je s sloviti reformami posrečilo učinkovito zajeziti zloslutno lastninsko pohlepno slovenske in sploh vatikanske »matere«
Cerkve! Tiste in take domnevno božje institucije, ki si je, če mimogrede, a glede na pomembnost ob gozdovih in vsesplošni pogoltnosti zagotovo nič manj važno omenim še eno dejstvo: Cerkev si je kljub diktaturi in represiji prejšnjega režima v minulih desetletjih z lastno iznajdljivostjo, a tudi vednostjo istega režima preuredila župnišča v ugledne in zvečine lepo urejene verske šole, kjer je pouk krščanskega nauka obiskovalo in še zmeraj obiskuje skoraj devetdeset odstotkov šolajočih se mladih rodov slovenskih osnovnošolcev. Zdaj pa bi Cerkev znenada, seveda spet v soglasju z vsesplošno svojo in tudi siceršnjo pohlepno, rada znova zasedla učilnice v tako imenovanih nevtralnih šolah, torej ustanovah, ki jih smemo šteti za eno izmed največjih in najsvobodnejših pridobitev moderne laične civilizacije.

O, blažena naivnost, kje in katera neki je vsaj potencialno uzrljiva tista (strankarsko, zgodovinsko in politično neobremenjena) slovenska mati, ki bi mogla roditi takega novega državniškega junaka, kakršen je bil Jožef II. ali kak sodobnejši umni oblastnik, denimo, Masarykovega kova? Bojim se, da je ni in je še dolgo ne bo. Potemtakem in na žalost se tudi junaku ne moremo kmalu nadejati. Zatorej mi za »pentljico«
pričujočega, za koga nemara preveč dramatičnega in prenadležnega »vrivka«
ne ostane nič drugega kot (sarkastičen) vzklík: Živela slovenski golosek in verouk!

20. NOVEMBER

Včeraj sem se že v zgodnjih popoldanskih urah in v družbi E., M. in J. odpeljal v Trst na krstno uprizoritev *Transvestitske svatbe* pesnika, pripovednika in režiserja Vinka Möderndorferja v Slovenskem stalnem gledališču. Med vožnjo smo se, tako kot zmeraj, pogovarjali o različnih stvareh, kajpada tudi o novi igri, ki sem jo poznal že z natečaja, razpisanega predlani v SSG. Toda ker sem v podpisu k sliki s predstave, ki jo je predvčerajšnjim objavilo Delo, mimogrede in priznam, zelo površno opazil samo navedek, da gre za tekst, odkupljen na že omenjenem natečaju, sem sodil, da bomo najbrž gledali dramo *Pokrajina št. 2* istega avtorja, zato sem sopotnikom na kratko označil vsebino tega teksta, ne *Transvestitske svatbe*. Seveda sem pozneje, ko je postalo jasno, da ne bomo gledali *Pokrajine št. 2*, svojo pomoto primerno samokritično pojasnil, nekaj nelagodnega občutka zmešnjave pa je v meni vendarle ostalo.

Ko se je nato kmalu začela *Transvestitska svatba*, je moja »zmešnjava«
bila seveda dokončno razkrita, žal pa se je v nadaljnjem poteku predstave razkrilo, da

tudi zapletene zmešnjave te »situacijske komedije«, kakor jo imenuje njen avtor, niso kaj prida razvnele avditorija. Zgodba je preprosta in znana: Žare, ki je občasno Žarka, torej »transvestit po sili«, sicer pa strasten »ljubitelj vsakršnih žensk«, si za eno izmed svojih številnih »orgij« sposodi pri prijatelju Luki, sicer »ženskomržežu«, stanovanje, sredi osvajalnih poskusov pri radoživi, dvorezni, nedolžno-pohotni Kristini pa ga zalotita prijateljstva starša, ki bi rada dognala, kaj je s sinovim domnevnim gayevstvom (pri njem sta namreč našla fotografijo, ki ga kaže nagega v družbi z nagim črncem v Ugandi). Tej temeljni komedijski, bolj prav, situacijski zanki sledijo številni preobrati, preoblačenja, skrivanja v različnih kosih pohištva, tekanje po stanovanju z veliko vrati (kakor pri Möderndorferjevem vzorniku Feydeauju) itn., itn., – vse pa je »začinjeno« s cvetoberom vizualnih in besednih pretvarjanj in, kakor je to v tovrstnih odrskih šaloigrah v navadi, tudi dobronamernih laži. Na videz nerazvezljiv komedijski klobčič se naposled v opisanem slogu razplete v nekakšen dvoumen konec. Ali kakor sem že zapisal v *Razgledih*: Tako bi vsaj naj bilo. A brez olepšave takoj povem: ne avtorjev *pledoyer pro domo sua* v gledališkem listu, ne njegova posebna zahvala komediografom od Molièra do Pirandella, ne prijazne misli avtorjevega kolega, komediografa Toneta Partljiča, ne učene spremne besede Blaža Lukana (vse objavljeno na istem mestu) – ne morejo spodbuditi več smeha in humorja, kot ga vsebuje tekst te »situacijske komedije«. Celu uprizoritev, ki jo je režijsko pripravil sam avtor, se véde nekako sramežljivo zadržano, v vseh pogledih manj temperamentno, kot bi utegnili pričakovati. Oboje, torej pisava in predstava, ostajata brez tiste prepotrebne duhovitosti, lahko bi se reklo, tudi brez salonske ali vsaj urbane brioznosti ter pripadajoče dogajalne in uprizoritvene gladkosti, ki bi feydeaujevski tip situacijske komedije upravičila. Vse poteka zgolj na ravni nezahtevne, razmeroma spretno pisane burke, ki bo nemara potešila le manj zahteven okus.

Žal, se nič bolje kot besedilu ne godi uprizoritvi: lovi se, če povem s podobo, nekako za lasten rep, ko da bi bil avtor v napoto režiserju in režiser avtorju, ko da bi drug drugemu premalo razvnela oblikovalno domišljijo (če odmislimo samodejno logiko situacijskih zapletov, preoblačenj, skrivanja ipd.). Če je vse to res – in tako je pač odmevala predstava – potem seveda ni čudno, da se ni raziskrila tako, kakor se celo burki spodobi, in da je smeha, segajočega čez rampo, bilo le za pokušino, humorja komaj kaj in radoživosti malo. Še največ v igralskih upodobitvah, med temi predvsem pri že preverjenem oblikovalcu kratkočasnih odrskih postav Gojmiru Lešnjaku v »transvestitskih« spreminjanjih Žareta v Žarko (in narobe) in posebno pri »naivni živalci ženskega spola« Kristini Maje Blagovič, ki svojo igro večje in tudi duhovito krmari in razvija med navidezno nedolžnostjo in pijano pohotnostjo. O drugih igralcih ni mogoče reči kaj več, ko da niso presejali rutinske obnove komedijske tipologije svojih likov, tudi mladi Aleš Kolar, ki se je v vlogi Luke prvič predstavil kot stalni član SSG tržaškemu avditoriju, ni mogel pokazati drugega kot zunanjo metiersko okretnost.

Zgodila se je pač ena izmed tistih predstav, ki bojo nemara ugajale preprostejšemu okusu in če je vodstvo gledališča ciljalo predvsem nanj, potem je *Transvestitska svatba* pravi naslov za te namene. Sam jo bom, bojim se, kmalu pozabil.

26. NOVEMBER

Včeraj popoldne sem se se po dolgem času peljal na premiero v Celje z vlakom. Od nekdanj, od davnih otroških dni sem imel rad železnico, tudi tisto »tapravo«

s parno lokomotivo, lesenimi klopmi in frfotavim pršenjem rdečkastih isker, bežečih mimo oken med nočno vožnjo. Tudi se prisrčno spominjam, s kakim veseljem je pred leti moj vnuk sedel v motornem vlaku, ko se je, štirileten, prvokrat v življenju in zelo vedoželjno peljal z mano v Kamnik na kratek popoldanski izlet. A včeraj, ko sem le po sreči še našel prostor v sorazmerno udobnem, a zelo nagnetenem Emona ekspresu – bil je namreč petek in dolgo kompozicijo so do zadnjih sedežev napolnili predvsem študentje in dijaki, ob koncu tedna potujoči proti Zidanemu mostu in zlasti proti Mariboru – mi je bilo spet milo pri duši: poslušal sem pesem tračnic, ki se zaradi premalo stisnjenih stikov oglašajo s posebno topotajočim, monotono ponavljajočim se ritmom, mimo oken pa urno potujejo, kakor da bi vlak stal, jesenski pejzaži poznega popoldneva. In še nekaj drugega, človeško vznemirljivega me je prav posebej osredotočilo, pravzaprav skorajda očaralo: nadvse zanimiv, sproščen in živahen pogovor dveh študentov medicine, kakor sem kmalu doumel. Eden je moral biti pri začetku študija, drugi blizu konca, oba pa sta, sodeč po melodiji in leksiki, bila Mariborčana ali doma nekje v bližini štajerske metropole ob Dravi. Seveda zaradi obilice latinskih strokovnih izrazov nisem mogel natanko slediti njuni temperamentni debati, zlasti starejši skorajšnji *medicus* pa me je presenečal še zaradi ene pomenkovalne dimenzije, ki je z njo pojasnjeval svoje sicer strokovne podmene: enako ekspertno kot o boleznih, diagnozah in pacientih je pripovedoval, kako bolezni in diagnoze svojih (študijskih) pacientov preučuje in analizira s pomočjo računalnika in ta znameniti sodobni pripomoček je, tako sem spričo svojega sicer zelo pomanjkljivega poznavanja računalniških zmogljivosti bolj slutil kot natančno razumel, v pogovoru obeh mladeničev bil z vsemi svojimi zapletenostmi in sijajnimi prednostmi tako rekoč nekaj popolnoma domačega in hkrati popolnoma samoumevno povezanega z njuno ožjo stroko. Rekel sem si, kako imenitno je, da nam rastejo tako vsestransko zagnani, s sodobnimi veččinami in napravami opremljeni in gladko usposobljeni strokovnjaki, kar nekakšen ponos me je navdajal, ko sem ju malodane z dramatično vedoželjnostjo karseda pazljivo poslušal; čeprav kajpada vem, kako zelo je računalništvo na Slovenskem, na srečo, že razširjeno, vendar me je kljub temu prijetno presenetilo, da študenta neračunalniške oziroma nematematične stroke tako suvereno uporabljata najsodobnejše pripomočke že pri študiju. Nato sta simpatična fanta na predlog mlajšega »spremenila temo« in se za nekaj hipov prepustila spominu ne nedavno dolgo skupno žuriranje in z njim povezane dogodivščine do zgodnjih jutranjih ur in se naposled, le nekaj minut, preden sem se od zanimivih sopotnikov moral posloviti, še vprašala, ali je kdo že videl *Rusko misijo* v mariborskem teatru. Spet je bil mlajši tisti, ki se je prvi oglasil in povedal, da si je predstavo že ogledal in ko je prijatelja zanimalo, kako je bilo, je odvrnil nekako takole: ne vem, ali Pandur natančno ve, kaj vse je hotel s predstavo povedati, in zakaj je v *Ruski misiji* vse naredil tako, kakor je; sam priznam, je nadaljeval mladi obiskovalec, da predstave kljub najboljši volji nisem dobro razumel in nisem znal povezati njenih za oko lepih, toda raztrganih prizorov...

Pri tej ugotovitvi, sem, žal, moral zapustiti družbo prijetno kramljajočih medicincev in izstopiti, pripeljali smo se namreč v Celje. Prijetna vožnja z vlakom in pogovor dveh mladih razumnikov pa sta me tako zavzeto zaposlila, da sem sicer vsakdanjemu dogodku moral – upam, ne v nadlego morebitnemu bravcu – posvetiti nekaj vrstic v sicer pretežno gledališkem dnevniku.

Samo na kratko naj se zdaj ustavim pri sinočnji celjski predstavi. Z očitno mislijo na nedavni predvolilni čas so se upravnik Borut Alujevič, režiser Franci Križaj in dramaturg Blaž Lukan odločili za uprizoritev »vesele igre v treh dejanjih«

Detektiv Megla Jožeta Kranjca, pripovednika in dramatika iz »generacije pred zaprtimi vrati«, torej časa med svetovnima vojnama, pisca, ki ga starejši rodovi nemara bolj pomnijo po drami *Direktor Čampa*, sicer pa, kakor se reče, zvečine pozabljenega avtorja. Tudi sam razen *Čampe* ne vem kaj dosti o njem; če se prav spominjam, sem v *Naši sodobnosti* v začetku šestdesetih let bral neko njegovo prozo, tudi videl sem ga kdaj na cesti, sicer pa ga ne osebno ne drugače nisem podrobneje poznal. Edino to pomnim, da nam je v nekoč znameniti stavbi nekdanjega *Jutra*, pozneje *Slovenskega poročevalca* in ljubljanskega *Dnevnika* in še pozneje *Dela* na nekdanji Knafljevi in sedanji Tomšičevi ulici o Kranjcu živahno pripovedoval njegov prijatelj, pokojni časnikar in pisatelj France Novšak.

A naj bo že tako ali tako, *Detektiv Megla* je res prišel v novo odrsko svetlobo iz dolgoletne pozabe in bojim se, da se bo vanjo kmalu spet pogreznil, če se zanj ne bojo nekoliko ogreli vsaj ljubiteljski odri. In to navkljub temu, da je »vesela igra« o zadregah s pravim in domnevnim detektivom med nečimrnimi, primerno topoumnimi slovenskimi občinskimi politikanti v poznih tridesetih letih – predvsem spretna kompilacija bolj ali manj humornih, šaljivih in kratkočasnih potegavščin, ki jim je dramske očete treba iskati v komediografijah Gogolja, Cankarja, Nušića in še kakega manj znamenitega avtorja; pripravno delce torej, ki je njegova največja vrednost nekakšen smirkasto satiričen celofan, dovolj zabavljivo lesketav in kakor naročen za zbadanje nekdanjih in sedanjih, enako primitivnih kot pogoltnih oblasti-željnježev vsakršnih nazorskih barv in kameleonskih političnih nagibanj.

Režiser Franci Križaj si s predstavo očitno ni pretirano belil las in brkov, poskrbel je za slikovit (scenografija, kostumografija) in gladek, v prvem dejanju nekoliko obotavljiv, sicer pa kar jadrn potek zabavnih in zabavljivih situacij, navdihnil igralke in igralce, da so se tej zabavi in zabavljanju prepuščali sproščeno in s primernim stiliziranjem Kranjčevih butalskih tipov. Žal, je vse bilo aranžirano z bolj splošnimi nekdanjimi in premalo aktualnimi sedanjimi aluzijami na vsakršne oblastniške zdrahe, vendar kljub vsemu tako, da je publika tudi v »rahločutni« pomenski dispoziciji Kranjčeve »vesele igre« začutila »svojih pet minut« in se razigranim celjskim komedijantom za predstavo zahvalila s primerno naklonjenostjo.

3. DECEMBER

Sinoči je v ljubljanski Drami gostovalo Prešernovo gledališče iz Kranja z dramo Federica Garcie Lorca *Dom Bernarde Alba*. S tem poznim pesnikovim opusom, ki sodi skupaj z *Yermo* in *Svatbo krvi* v nekakšno »ruralno dramsko triado«, sem se srečal že davno, še kot študent, ko ga je ljubljanska Drama leta 1950 uprizorila, če se ne motim, sploh kot prvo Lorcovo odrsko delo, v režiji in scenografiji Viktorja Molke, ki se je pozneje še s postavitvijo obeh drugih del omenjene »triade« uveljavil kot posebno zavzet gledališki raziskovalec tega modernega španskega dramatika in predvsem znamenitega, tragično preminulega pesnika. Davne predstave *Doma Bernarde Albe* se spominjam bolj bežno, vsekakor pa me je očarala z neko posebno vročičnostjo, z vročo belino notranjosti Bernardine hiše in baladno črnino oblek, v katerih so Bernardine hčerke kot nekakšne strastno zavrte žalovalke za usihajočim življenjem drhtele v poletni in čutni mori; posebej markantno pa se mi je zarisala v zavest in spomin podoba naslovne vloge matere Albe, ki jo je kot nekakšno neizprosno, trdo in tršato, ponosno in do okrutnosti zanosno kariatido oblikovala Marija Vera ob takrat, če se tudi ne motim, najstarejši slovenski gledališki igralki Avgusti Danilovi in vrsti tedanjih mladih interpretinj v vlogah Bernardinih hčera.

Poznejših uprizoritev tega dela v Mariboru in Novi Gorici, žal, nisem videl, ne bi vedel povedati, kako in zakaj ne.

Ceprav se ne štejem med goreče privrženca Lorcove dramatik – zato pa me je toliko bolj »začarala« njegova poezija v blaglasnem prepevu Jožeta Udoviča – so prav njegove tkim. ruralne drame s svojo posebno usodepolnostjo, če smem sestaviti takole umetelen samostalnik, s svojevrstno silovitostjo vzburkale tudi mojo zavest. Kajti v Bernardini tiraniji, ki peha hčere na rob obupa, v upor in smrt, se ne oglašajo samo diktat človeško brezdušne in okostenele dogme španske zgodovinske in še posebej religiozne provenience, marveč se enako ozkosrčno razkriva omejevanje in nasiljevanje človekove svobode sploh. Seveda pa tako v *Bernardi Alba* kot v *Svatbi krvi* in *Yermi* vro prav posebne ženske strasti, zavrtosti in koprnjenja, tako rekoč neusmiljeno in nepreklicno odvisna od moškega principa sveta, od moškega kot sladko žgoče rane, od moža s »telesom raztrganih vajeti«, od moža-žrebca – ali z drugo besedo: nenehoma, tiholazno in neprikrto vre čutnost kot vdanost in naslada, kot zarodek in smisel vsega nadčutnega, kot poezija krvi in kri poezije. *Dom Bernarde Alba* je najbolj značilen topos in *genius loci* te poezije, bolj natančno, obreda in obrednosti, ki se v njih in skozi njih ta poezija krvi in kri poezije dogajata in zavreta do smrtne ekstaze (samomorilka Adela kot *pars pro toto* Bernardinih hčera). Bolj ob rob pričujočemu premisleku še tale asociacija: v *Domu Bernarde Alba* ne nastopa *in persona* noben moški protagonist, tako kot npr. v Smoletovi *Antigoni* ni na odru naslovne junakinje. In vendar je pri Smoletu odsotna Antigona vsaj tako močno in nenehoma prisotna, kot so v *Domu Bernarde Alba* »moški žrebci« kot »personifikacije deklinških koprnenj in seveda tudi kot »falični idoli«; med njimi še posebej Pepe, ki je z enako silovitostjo erotično obsedel Adelo in Martirio in sploh Bernardine hčerke. Ta kolosalna »prisotnost neprisotnosti« je torej specifična in posebnega upoštevanja vredna dramaturška »izmišljija« Smoleta in Lorce. In najbrž še koga.

A vrnimo se k predstvi.

Tisto, zaradi česar si bo treba za dolgo časa posaditi v vrt spomina in zavesti sinočnoj kranjsko uprizoritev *Doma Bernarde Alba*, sta prav obred in obrednost, ki iz njih kakor iz vroče maternice lijeta poezija krvi in kri poezije Lorcove drame: vsi sodelujoči so pod navdihnjanim vodstvom režiserja Bojana Jablanovca zelo zvesto in dosledno sledili tej posebni obrednosti, ki se rodi z dolgo, zloslutno začetno tišino, razrašča s ploskajočimi in tlesketavimi ritmi flamenca, nadaljuje z ritualom stroge poslušnosti hčera, strogo ukazanega žalovanja, stroge zaprtosti v dom, obrednega šivanja bale, z večumno poezijo čipk, pesmijo žanjcev in ritmiziranim prebiranjem fižola ter doseže ekstatičen vrh v čutno zavrelem rezgetanju plodnega žrebca v hlevu in okrutnem, oddaljenem sodoživljanju linča detomorilke; naposled pa se spet sklene v moreči tišini in pojenjajočih stacattih smrtne groze ob obešenem trupu nesrečne Adele. Čeprav ta obrednost v predstavi ni bila dramaturško vseskozi dovolj preudarno in dinamično ritmizirana, je kot nekakšna jukstapozicija zavrtne in iz zavrtosti Bernardinih hčera v malodane divje uporništvo preskakujoče dramske atmosfere zelo ekspresivno izžarjala temno gostoto čustvenih in čutnih stisk, ki pod vročim španskim soncem neusmiljeno vnamajo poezijo krvi, meljejo deklinške sanje in koprnjenja, burkajo libido, brazdajo duše in telesa Albine tiranije, jih tirajo v smrt in samomor kot v blodno ekstazo in obnorelo katarzo.

Seveda tega obredno izrazitega ozračja in tragične poezije v predstavi ne bi bilo, vsekakor ne v tolikšni meri, ko bi jima »krvi in mesa« ne bile posodile in podarile igralke: vse od monumentalne Bernarde Štefanije Drolc, groteskno zblojene Marie Josefe Mihaele Novak, deviško postarane in čustveno posušene Angu-

stias Judite Zidar, tragično preobčutljive in zavrte Martirio Bernarde Oman, lepe, temperamentne in nesrečne Adele Maje Sever, čuječe vdane Magdalene Petre Govc, razigrano vedoželjne Amelie Tanje Dimitrievske do izkušensko modre Poncie Ive Zupančič, ki edina z mirom in relativno stanovitnostjo sklepa ta oblikovalno ekspresiven ženski igralski oktet v predstavi Lorcove drame *Dom Bernarde Alba*. Novi prevod Alenke Bole Vrabc zveni lepo in gladko.

Ali najkrajše rečeno: sinočnje gostovanje Prešernovega gledališča iz Kranja v ljubljanski Drami je bilo kar vznemirljivo gledališko doživetje.

10. DECEMBER

Skoraj teden dni je preteklo, odkar sem nazadnje pisal gledališki dnevnik. Ne da bi ne bil imel dovolj gledališke snovi, saj so, med drugimi dogajanji, v tem času doživele že kar nekaj repriz Zajčeve *Grmače* (premiero sem zaradi neke ljube obveznosti načrtno preskočil). Kar nekako naključilo se je, da sem se bolj vpregel v druge stvari, predvsem v branje. Seveda sem v računalniku še nekoliko počistil in obrusil zadnje branje dvanajstega poglavja dnevnika, ki sem ga moral oddati uredniku *Sodobnosti*, a z nič manjšo vnemo sem se prepuščal branju: prijatelj Igor L. mi je izročil »v pokušino« svoj prevod znamenite Huyismansove literarne mojstrovine *A rebours*, romana o neverjetnih doživetjih in »mikroskopskih« doživljanjih »dekadentnega« življenja Jeana Des Esseintesa, o katerem nam je pred davnimi leti tako temperamentno, skoraj teatralično zanosno pripovedoval prof. Ocvirk, k bolj racionalnemu diskurzu me je pritegovala (in me še kar naprej priteguje) monografska študija Dušana Moravca o *Novi(h) tokovi(h) v slovenskem založništvu*, s pravočto naslado (kakor pri kakem zlahtnem mannovskem ali flaubertovskem berilu), pa sem se (z nerazumljivo zamudo) šele te dni opajal pri Hiengovem *Čudežnem Feliksu*.

Skratka, pravo bralno razkošje!

Seveda pa so se vmes dogajale tudi »dramatične« reči, npr. volitve v občinske in mestne oblastne strukture. Prijatelj M. me je vprašal, ali bo ta dogodek nemara našel kaj »milosti« v mojih »vrivkih«; odvrnil sem mu, da ne in tako mislim še zdaj, ko je prvi, »odločilni« (?), krog že mimo. In vendar si ne morem kaj, da ne bi nadrobil čisto kratkega komentarčka. Dasiravno sem svojo občansko pravico in dolžnost vendarle izpolnil, me je vanjo vpregel predvsem nekakšen nepatetični čut za državotvornost, nič drugega. Še najmanj vsaktere in vsakršne obljube (ali navidezne protiobljube), ki so jih kot cenene lepake vsevprek trosili strankarski prvaki in veljaki, pa najsi so že cingljali in stregli s srečo ali dobro voljo, z več Slovenije (in manj Slovencev, moja op.), z okopov ali s prižnic oznanjali, izrabljali in zlorabljali demagogijo in dekonstrukcijo, blebetaje agitrali za 'pošteno Slovenijo', kakor da je zdaj vsa naša gruda (tudi vsi Slovenci, moja op.) nepoštena itn., itn. ali tem abotam podobno – hkrati pa so, po bitki vsi zmagoslavni, meničitebinič spregledali ali zavestno zamolčali, da se je volilne ringaraje udeležila samo dobra polovica volivcev, vsi drugi, nadvse zgovorno »prisotni s svojo neprisotnostjo«, pa so *ipso facto* izrekli nezaupnico črni, rdeči, žolti, zeleni in predvsem sivi obljubarski demagogiji in vsakršni zdratarski dejanskosti. Zmaga desnice (janzenistična, pardon, janšenistična SDSS, antienobejevska SKD, ruralkapitalistična SLS) je potemtakem hkrati sladka in grenka, prava in Pirova. Pa še tole: vsaj v pregovorno mirnem adventnem času bi se v prihodnje pač kazalo izogibati vsakršnim volitvenim barufadam, ko politikantarija – če naj političnim elitam skonstruiram primerno sarkastičen vzdevek – že nič kaj dosti ne ve o dobrem okusu in o tem, da zna tkim. slovensko volilno telo misliti tudi z lastno glavo.

Kakorkoli že, v vseh pogledih in pomenih bolj vznemirljivo in neprimerljivo rodovitneje kot volitve so mojo pozornost minule dni zaposlovale knjige, od predsinončnim pa tudi Zajčeva drama *Grmače*. Kaj res šele od predsinončnim? Ne, že pred časom, ko sem jo bral v *Novi reviji*, me je na čuden način in malodane do bolečine zmalodušila, skoraj potokla. Kako to? Naj pojasnim.

Ko sem jo prvič bral, mi je, sam ne vem, zakaj, misli začel ovijati nekakšen temačen, skoraj mučen obstret. Šklepet dedovskih kosti in smrtni bliski zlatega roga na Grmačah so me resda takoj potegnili v nezgrešljivo meta-fizični, mitski, poetsko silovit zajčevski diskurz, hkrati pa je čez vso to nezgrešljivost kakor morasta mrena legla Matijeva, Sevškova in Kolomčeva krvoželjnost; resda kot generični in torej legitimni del mitske oziroma arhaično ritualne zgodbe, a vendar krvoželjnost tudi kot tista brutalna fizika, ki s tako neusmiljeno ponorelostjo iz dneva v dan že tretje leto buta vame in v vse nas iz krvavo brezdušne bosenske tragedije; v drugačnem, seveda bistveno manj surovem, nekrvavem kontekstu pa tudi iz kakih tukajšnjih zlohotnih revanšističnih naklepanj in replik, ki jih je še kar naprej slišati iz ust na srečo redkih, a vendarle nekaterih znanih in pregnanih političnih veljakov (naj v tej zvezi o »spravnem« *grafitu komunistom vrv* – če se ne motim, sem ga srečal pod arkadami pri Uršulinski cerkvi – sploh ne črhnem nobene). Ko sem nato *Grmače* bral, pravzaprav bolj prebiral v drugo, predvsem pa, ko sem jih predsinončnim v ljubljanski Drami gledal, se je morasta mrena znenada začela trgati: podvojeni ali dvojni mit, starodavna »obredna praksa« *(Alenka Goljevšček) ubijanja nekoristnih starcev in pravljica o Zlatorogu* sta se sprijeli v srhljivo in presunljivo čustveno in globoko spoznavno doživetje, ki se bogato napaja in hrani iz znamenitih Zajčevih »surrealnih« *stihov ali proz(aizira)nih dialogov in iz Korunove na prvi pogled statično verbalne ali verbalno statične, a zato nič manj »surrealno«* dinamične in dramatične trigonometrije odrskega dogajanja, dejanja in razdajanja: »samoorganizacija« *skoraj praznega scenskega prostora s slikovitim transparentom godotovskega golega drevesa v ozadju; ded, potovka in v črno napravljene ženske kot nekakšen antični zbor; troje miz in kakih dvanajstero (korunovskih) stolov, ki si jih protagonisti sami prirejajo za scenografijo vasi, cerkve, gostilne, Grmač itn. ; ekspresivno navdihnjena igra Iva Bana, Jerneja Šugmana, Nataše Ralijan in vseh drugih; temna metafizična poezija in okrutna prozaična drama, tišina in zgovornost, emotivna moč besede in ekspresivna koreografija teles – vse to se v predstavi sprede in stke v zezenino pretresljive gledališkosti, v čutno nazorno iniciacijo, ki mora zdramiti zbranost slehernega občutljivega gledalca. Je ta zbranost položena na dno te srhljive Zajčeve poetične drame zaradi srhljivosti ali zaradi poetičnosti? Zaradi obojega in z obojim, bi pripomnil. Svet lepote, pa naj je še tako srhljiva, pač nikdar ni enoumen in poetična drama je pač od nekdaj posebna lepota.*

(Ko sem se pred davnimi leti – edinokrat sam – pogovarjal s pokojnim pesnikom Gregorjem Strnišo, me je »okaral«, češ kako neki morete kritiki tako malobrižno iz rokava stresati in do izpraznjenosti manipulirati pojem, kakršen je »poetična drama«; saj to, tako je dejal, nič ne pomeni, to je celo pleonazem, navadna puhlica. Ugovarjal sem, da si moramo, marsikdaj pač proti svoji volji, pomagati z označevanji in pojmi, ki res ne povejo veliko, a vendarle skušajo kaj vsaj navzven in vsaj formalno razločevalno, če že ne pomensko in substancialno poimenovati; kako, kje, kdaj se to dobro posreči in ali se sploh, je seveda drugo in drugačno vprašanje.)

Vsekakor ponavljam: predstava *Grmač* me je prevzela neprimerno bolj, kakor sem bil nanjo pripravljen po prvem branju. Čeprav prvi vtis najpogosteje ne zgreši poglavitnega cilja, more izjema to izkušensko pravilo potrditi. Meni se je pri

najnovejši Zajčevi drami – dasiravno še zmeraj štejem *Voranca* za dosedanji vrh pesnikove dramatike – to staro pravilo znova izpričalo.

In naposled še stavka, ki ju tale dnevnik noče pogrešati: na Miklavžev dan sva z E. bila zvečer na koncertu v Cankarjevem domu: simfoniki Bavarskega radia so pod čarobno taktirko slavnega Lorina Maazela igrali Brahmsa (Tragična uvertura), Prokofjeva (Klasična simfonija) in meni posebej ljubega Mahlerja (Simfonija št. 1). Čeprav se s klasično glasbo pogostoma družim vsaj kako uro na dan in čeravno sem v življenju že slišal kak znameniti orkester, so mi münchenski virtuozni in njihov magični dirigent podarili nemara eno od najlepših glasbenih doživetij, kar jih pomnim. *Vivat Maazel, vivat Mahler!*

Sinoči sem naposled v Mali drami SNG gledal, lahko se reče, zdaj že kar legendarno monodramsko predstavo Nicolajevih *Blagih pokojnikov, dragih mož* Polone Vetrih, ki je doslej, kdo bi vedel zakaj, še nisem videl. Vsekakor sem pred leti (!) zamudil premiero, nato pa se mi je, kakor bolj malokrat prej in tudi pozneje, kar nekako nerazumljivo dogajalo, da sem z ogledom reprize odlašal. Kako že slove pregovor: kar lahko storiš danes, ne odlašaj na jutri. Sinoči sem torej storil.

Pred vhomom Male drame se je že dobre pol ure pred začetkom gnetla množica – menda je tako zmeraj – in kar nekaj zmuzljivosti je bilo treba, da smo vsi še o pravem času bili v »podstrešni« dvoranici. O Nicolajevem dramoletu ne kaže zgubljeni besede: preskušena prodajna roba in hkrati izziv za žlahtno komedijantko. Brez dolgih pojasnjevanj povem: Polona Vetrih je taka komedijantka. Igra – zdaj subreta in koketa, zdaj v pojoče ritmiziranem primorskem (tržaškem) govoru zgovorna pupa, zdaj poklicno samozaverovana, a nepotešena igralka, zdaj melodramatizirano osamljena mama – igra, poje, pleše, počne, skratka, vse tisto, kar tovrstni vlogi in nalogi po definiciji pritiče, se spogleduje s publiko, črpa iz svojih številnih oblikovalnih veščin in znanja (sem sodi med drugim tudi preludiranje na pianinu), igra temperamentno in za gledalce fascinantno skoraj sedem let, kar je že sam ob sebi dovolj zgovoren in edinovrsten podatek v sodobni slovenski gledališki praksi. Podatek potemtakem, ki ne terja dodatnih komentarjev. Razen tegale spoznanja: igralkina kondicija je še po sedmih letih živahno živa, žlahtno teatralizirana, zabavna, vsevprek sugestivna. (Ne vem, od kod se mi je prikradla asociacija: bi Polona ne bila kakor naročena za vlogo regimentske perice Catherine Hubscher oziroma maršalnice Lefebvre, ko bi kako gledališče v iskanju odrske, resda malček zaprašene odrske zabave nemara seglo po Sardoujevi *Madame Sans-Gené*?) Poloni Vetrih pri Nicolajevem dramoletu nasmejanega občinstva najbrž še dolgo ne bo zmanjkalo, če seveda sama ne bo sklenila, da je sedem let druženja z isto vlogo dovolj dolga doba.

Se bo nadaljevalo



Vasja Predan

PLES ŽIVIH SENC MINLJIVIH PREDSTAV

Gledališki dnevnik 1994–1995 (II)

19. DECEMBER

Ko sem predsinočnim na začetku krstne uprizoritve Jovanovičeve *Uganke Korajže* v ljubljanski Drami po dolgem času spet zaslišal zlahten šansonjerski glas pokojne Duše Počkajeve – pela je Kovičev in Kodrov *Šlager* – sem se malodane zdrznil: zazdelo se mi je, ko da se bo po sledi globokega, temnega alta iz zaodnja zdaj zdaj izluščila Dušina postava, čeprav sem se hkrati zavedal, da je ena izmed največjih slovenskih dramskih igralk, ki bi letos praznovala sedemdesetletnico, že več ko dvanajst let mrtva.

Oder je bil potopljen v mrak, horizont je obvladovalo veliko belo okno, za šipami je škrebiljaž dež. Če se prav spominjam, se je ta ekspresivni uvodni prizor vsaj deloma ponovil še ob koncu predstave, a kakor je bil sam ob sebi lep, otožen in nemara kar skrivnostno pomenljiv, ga, žal, nekako nisem znal in ga še zdaj ne znam organično povezati z osrednjim dogajanjem Jovanovičeve nove drame. Pravzaprav *Uganke Korajže*, ko jo skušam premisliti po temat(izacij)skih vidikih, niti ni popolnoma nova: kakor sta zla okrutnost in nezaslišana tragičnost vojne, ki še zmeraj divja v naši bližini, ter grenka usoda neomahljivo korajžne begunke Marije, portretirane po znameniti Brechtovi marketenderici – Dušana Jovanoviča snovno navdihnili za njegovo najnovejšo dramo, je bila vojna podoben, če ne kar istoveten izziv in motiv že pri *Antigoni*, krstno uprizorjeni junija lani na Dunaju in kmalu nato v Ljubljani. Seveda pa sta pomenski in kontekstualni motiv v *Uganke Korajže* drugačna: tokrat Jovanović »muko ukvarjanja z vojno« preiskuje kot vdor realnosti v fikcijo, dejanskosti v umetnost, življenja v gledališko igro in seveda tudi *vice versa*. Prav ta dvojnost ali obojnost, ta Dichtung und Wahrheit, če si sposedimo naslov znamenite Goethejeve avtobiografije, narekuje Jovanovičevemu dramskemu postopku po eni strani novo formo – nizanje fragmentov, strukturo drobcev, sekvenc, dialogov, monologov, kratkih prizorov namesto vzročno povezane, nepretrgane dramske celotnosti – po drugi pa ga tema vojne kot »izsiljena poteza« in »etični refleksi«, ki ne vodi nikamor drugam kot (kvečjemu) v racionalno spoznavanje in samozavedanje, tira v doživljajsko mučni skepticizem, malodane v obup: avtor se zaveda, da kot umetnik, kot nekakšen gledališki mag ali profet in angažirani ubesedovalec kljub vsej siloviti vprčenosti, ki jo zaznava, reflektira in odrsko udejanja kot (so)doživljanje vojne in njene smrtno groze – ostaja pravzaprav docela brez moči. On in gledališče in navsezadnje tudi gledalci, ki na srečo nismo neposredno vključeni v zlo vojne. In v zankah te v dvome naseljene, malodane do obupa prignane nemoči mu, še tako zavzetemu pisatelju, torej ne ostane nič drugega, ko da

skuša z vso človeško in umetniško vročičnostjo, prepihano od tornadov skepticizma, z vso angažirano ostrino ubesediti spopad resničnosti in izmišljije, dejanskosti in umetnosti (teatra in literature), Brechtove marketenderice in njene odrske interpretke, begunke Marije in igralko Irene. Vdori prvih v druge in drugih v prve so, če hočemo ali ne, obsojeni na spraševanja brez odgovorov in odgovore brez vprašanj, na nemoč in brezup. Nemara še več: na zgolj verbalno sočutje in v črni, cinični različici celo na nekakšen samodejni, avtodestruktivni nihilizem.

Priznati moram: globoko spoštujem, sočutim in sodoumevam Jovanovičev skepticizem, a vendar se moram vprašati: kaj drugega pa umetniku in človeku, umetnosti in življenju, gledališču in resničnosti, ki mu je groza vojne (na srečo, pa če se ta »sreča« na prvi pogled zdi še tako samozadostna) izkustveno oddaljena, doumljiva samo racionalno spoznavno in emotivno sočuteče – kaj drugega potemtakem umetniku sploh ostane? (Neposreden vstop – npr. prostovoljcev – v vojno dejanskost je seveda stvar popolnoma drugačnih izzivov, ki nas – in tudi *Uganke Korajže* – v pričujočem kontekstu ne morejo zanimati.) Kaj drugega, kakšen in kateri etični in umetniški angažma naposled ostane ne samo umetnosti, marveč tudi konkretnemu ustvarjalcu Dušanu Jovanoviču, če ne ta in natančno ta, ki se mu reče: *Uganke Korajže, gledališki komad v treh stavkih: Pogum, Strah, Nekaj tretjega* – ? Ja, tudi skepticizem, nemoč, brezup; toda na prvem mestu in predvsem in še zmeraj, tako kot od vekomaj: »gledališki komad«. In, če kdo pač hoče, še z dodatno atribucijo: angažiran gledališki komad. (Torej nekakšen s skepsa – *Pogum, Strah, Nekaj tretjega* – presijan *Sartre redivivus*, če si je v tej zvezi dovoljeno privoščiti krhlice dobrohotnega asociativnega spomina, seveda z malce dvoumnim nadihom.)

Ko sem, premišljujoč o *Uganke Korajže*, hkrati nenehoma mislil tudi na Jovanovičevo *Antigono*, se mi je sodoživljajski ali nemara tudi poetično-vrednostni premislek o obeh na kratko strnil v tole spoznanje: dramska in dramatična silovitost Dušanove različice ene izmed najbolj znamenitih antičnih mitskih zgodb se je s svojim okrutno pretresljivim, neposrednim doživljajskim nagovorom vsaj moje občutljivosti čustveno in spoznavno intenzivneje dotaknila kot tematizacija Brechtove marketenderice. Poglavitni razlog se zdi razmeroma preprost: diskurz *Uganke Korajže* se, tako vsaj mislim, »muki ukvarjanja z vojno« bliža bolj na, naj tako rečem, esejistično polemičen kot dramsko in dramatično kavzalen način. Ali drugače povedano: čeprav sta protagonistki Irena in Marija dramatično poglobljeni in primerno individualizirani, sta njuni usodi vendarle pretežno položeni v sobesedje malodane eksplicitnih skeptičnih preišljevanj o nemoči fikcije, umetnosti, gledališča v soočnjih in spopadih z resničnostjo, dejanskostjo in življenjem; še posebej ko je ta resničnost tako (časovno in prostorsko nedistancirano) grozljiva, kot je grozljiva barbarska vojna v tragični Bosni. Seveda je tudi drama-esej popolnoma legitimen žanr, toda njen/njegov nagovor je bližji refleksiji kot hamartiji ali dramatični situaciji, če si smem pomagati s temi teoretskimi pojmi. To še posebej poudarjam zato, ker se tudi uprizoritev *Uganke Korajže* ni izognila tej dilemi. Zakaj in kako?

Odgovor na to vprašanje ni tako preprost, kakor se nemara zdi na prvi pogled. Tak pa ni zato, ker, tako sodim, sega v širši kontekst samosvojege, izrazito avtorskega gledališča režiserke in vsestranske odrske oblikovalke Mete Hočevar: nova Jovanovičeva drama ji je znova pomenila bolj ali manj očiteno, vendar zdaj že trajen izziv, ki bi ga bilo mogoče opredeliti kot variacijo na bolj ali manj isto odrsko oblikovalno temo, če smem takole grobo poenostaviti to, kar hočem povedati. Povedati pa hočem, da Metine predstave že od nekdaj preseva in izrazito konstituira ali individualizira nekaj, čemur bi lahko rekel intenzivna, globoko artifizirana, razumsko strukturirana, hladna in distancirana odrska lepota in poetičnost. Seveda

se ta distancirana lepota tako rekoč samoumevno povezuje s pomensko inteligentnim razčlenjevanjem snovi in motivov, z estetsko zmeraj prepoznavno in zelo rafinirano dramaturgijo prostora, ki je od nekdaj (bila) izhodiščna iniciacija predstav Mete Hočevarjeve, po primarni vokaciji vendarle scenografinje; bolj prav rečeno, oblikovalke prostora ne zgolj kot toposa, marveč kot substancialne razsežnosti gledališke/odrske umetnine.

Ta »iniciacija« se v *Uganki Korajže* razodene najprej v že omenjenem prelepem uvodnem in sklepnem prizoru z oknom in škrebljanjem dežja, še bolj pa, naj tako rečem, v strogosti, nemara kar askezi, ki z njima režija usmerja ali celo nadzoruje potek dogajanja in v njem še posebej nenehne polemične trke gledališča z življenjem, resničnosti s fikcijo. Če naj to strogost, nadzor in askezo ilustriram, se po moji presoji najočitneje kaže v portretiranju protagonistov, zlasti žensk: kar vse po vrsti se vedejo tako, kakor da smejo svojo vednost in vedenje črpati predvsem, če ne celo zgolj iz racionalne (samo)spoznavnosti (npr. Irena) ali čutne re-aktivnosti (npr. Marija), zastreti ali nemara docela prekriti pa so dolžne svojo emotivnost. Spet samo v ilustraciji: psihoterapevka Olga more in sme izpričevati v razmerju do igralke Irene tako rekoč samo svojo strokovnost, ne pa tudi intimnejših, prijateljskih čustev, čeprav se ta med njima zagotovo pletejo, spletajo in zapletajo. Nadrobnejši pogled v medsebojnostno človeško strukturo uprizorjenih oseb Jovanovičeve drame bi v načelu pokazal in izpričal isto strukturiranost, kakršna se kaže v omenjenih treh zgledih. A naj ti zadoščajo, kakor je bilo rečeno, predvsem kot ilustracija.

Seveda tega in takega »modela« režije in mizanscene ni mogoče kar na hitro in samodejno priliciti prav vsem uprizoritvenim postopkom in prek njih vsem predstavam Mete Hočevar. Vsaj nedavna Jovanovičeva *Antigona* je s svojo evidentno, tudi emotivno energijo zagotovo izjema v Metinem novjšem gledališkem opusu, med starejšimi zgledi je, če pobrskam po spominu, bila nemara taka tudi predstava Zajčeve *Kalevale*.

Da ne bo pomote: strogost, askeza, nadzorovanost, racionalna analitičnost, odsotnost ali svojevrstna odtujenost emotivnosti in hladna lepota – so nesporno ekspresivne prvine in sestavine odrske poetike Mete Hočevar in sploh vsakršne ali vsakere gledališke kreativnosti. Vendar se zdi, da bi zlasti v tekstih, ki so, tako kot *Uganka Korajže*, bližji drami-eseju, nemara prav večji delež emotivnosti v pretežno racionalnem kontekstu lahko presešel in po svoje umetniško nadzidal dilemo, ki sem jo poenostavljeno označil kot dilemo refleksije in dramatične situacije oziroma hamartije, vdora realnosti v umetnost. Ali še z drugo, kajpada bolj osebno besedo in mislijo: sam sem gledališko reflektirano muko in grozo vojne intenzivneje zaznaval in podoživljal v predstavi *Antigone* kot v bolj deklarativno spoznavni in esejistično strukturirani *Uganki Korajže*. To pa seveda v nobenem primeru in nikakor ne pomeni, da je moja percepcija vseveljavna.

23. DECEMBER

Že večkrat sem se ob srečanjih s tako imenovanimi komercialnimi igrami, ki običajno prijazno polnijo gledališko blagajno, zalotil v nekakšni nelagodni, malodane ambivalentni drži: po eni strani sem komercialno (alias: bulvarno) razvedrilo razumel in tudi umeval kot popolnoma legalno in legitimno početje tudi v repertoarnem gledališču, po drugi pa me je to početje le poredkoma izpolnjevalo in zadovoljevalo. Bogvaruj, da bi ga presojal z morebitno moralistično ali sploh lepodušniško okostenelostjo, a če me je že kdaj potegnilo v svoj sproščeni vrtinec, je moralo biti

karseda duhovito in primerno nepretenciozno, predvsem pa formalno in tudi odrskoobrtniško brezhibno. Kadar teh prvin nisem zaznal, je morala izostati tudi presojevalna naklonjenost, čeravno zmeraj še tako zrelativizirana.

Nekaj podobnega sem mi je godilo sinoči, ko sem v Mestnem gledališču ljubljanskem sledil »grenkosladki komediji« *Na smučišču* sodobnega angleškega avtorja Johna Godberja (režija Jaša Jamnik, prevod in dramaturgija Alja Predan). Seveda ne dvomim, da je za otočane smučanje, povezano z vsakršnimi homatijami in peripetijami, ki se utegnejo dogajati v hotelih in drugih gorskih turističnih postojankah, nekaj nemara kar ekstravagantnega, vsekakor pa bistveno bolj »skrivnostnega« in »zapletenega« kot, denimo, veslanje, plavanje ali jadrnanje. In prav nekaj od teh homatij je s primernim odmerkom sladkega, mestoma tudi grenkega humorja pretočil v dialoge Godberg, vendar vsaj po moji sodbi brez zadostne duhovitosti, ki bi tudi iz smučišča in vsakršnih peripetij na njem potegnila kaj več kot nekam sofisticiran otoški in primerno specifičen hec (z blagim pridihom resnobe). Sicer pa predstavo presojam relativno prijazno, saj se ni podajala ne v pretirane cenenosti ne v neustrezno poudarjene grenkosti. Pri premierskih gledalcih je razvnela kar presenetljivo živahnost in skoraj zagotovo ne bo drugače pri reprizah. V blagajni se bo bržčas nabralo nekaj več cvenka in primarni cilj bo potemtakem dosežen.

In ko smo že pri komercialnih besedilcih in predstavah: čeprav si pričujoči dnevniški gledališki zapiski prizadevajo ujeti v svoj presojevalni ris kar največ tekočih predstav v slovenskih teatrir, se bojo vsaj tisti v Novi Gorici (Aldo Nicolaj: *Ni bila peta, bila je deveta*) izognili, nemara pa tudi Mortimerovi in Cookovi *Če mačke ni doma* v Kranju. Z novogoriške sem namreč v televizijskem poročilu videl precejšen, močno nezanimiv odlomek (pri kritiki je dobila oceno »minus nezadostno«), nič bistveno boljše se ni godilo kranjski.

Sicer pa naj mi bo dovoljeno nekaj nežnosti: po dolgih letih je v predprazničnih dneh veselega decembra zapadel tudi meni tako ljubi sneg, imenitno, tiho »sosledje« za jutrišnji božični večer. Ko je tako spokojno padal in padal, sem si ga šel »od blizu« ogledat v Tivoli: zahotelo se mi je, da bi se kot razposajen otročaj pokobal po njegovi beli mehkhobi, a mi okornost poznih let tega, žal, ni več dopustila. Zato pa bom, upam, letošnjo zimo mogel s prijatelji preživeti več kot samo teden dni sredi snežne opojnosti. Nekoč davno davno, še v gimnaziji, nam je pokojni razrednik in prijatelj Tine Orel, tudi sam zagnan smučar, ponudil za slovensko šolsko nalogo ob alternativni literarnozgodovinski temi tudi tako imenovani prosti spis s poetičnim naslovom »S smučmi sem beli sneg oral«. Z veseljem sem sprejel prosto ponudbo in se, tako pomnim, malodane sentimentalno razpisal o smučanju, ki mi je po zdaj že zares dolgih letih še zmeraj močno pri srcu, čeravno se po malem že bližajo leta, ko bo smučti treba postaviti v kot. Za zdaj, bogovom hvala, še ni napočil ta ne prav prijazen čas. Toda puhasti sneg me bo kljub letom najbrž zmeraj znova zazibaval vsaj v svoje mehke sanje in belo pravljličnost, če že ne v prešerno smučarsko »oranje«...

29. DECEMBER

Še dva dni in konec bo 1994. leta. O decembru, ki naj bi bil, kakor radi rečemo s podobo, adventno miren in spokojen, sem nekoč že zapisal, da sodi med najbolj razposajene in hkrati tudi najbolj histerične mesce v vsem letu. A ker sem do danes pravzaprav vse poglavitno, kar sodi k decembrskim prazničnim opravilom že postoril, sem nekaj predsilevstrskih ur vendarle še posvetil gledališkemu dnevniku. Toda ne predstavam.

Dve stvari sta, brez katerih nekako ne morem nadaljevati svojega siceršnjega dnevniškega pisanja: »vznemirljivo« pisanje o teatru v mariborski, dvojni decembrski številki revije *Dialogi*, in vsaj zame nepričakovano zgodnje slovo slovitega angleškega dramatika Johna Osborna.

A najprej k *Dialogom*. Priznati moram, da jih že dolgo ne prebiram sistematično in predvsem ne redno, toda v zadnjem letu so po vsem videzu postali živahnejši, bolj programirani in manj lokalno »poštnonabiralniški«, kot so bili poprej. To velja tudi za že omenjeno decembrsko številko. V njej sem najprej z nekoliko grenkim zanimanjem prebral pogovor z Vilijem Ravnjakom, ki se je zaradi »pohoda v ezoteriko« za zdaj zelo nedvoumno odpovedal gledališču, vsaj na hitro sem preletel zanesljivo relevantno anketno temo »Slovenske ženske na pragu tretjega tisočletja«, se zabaval pri meni zmeraj ljubi prozi Andreja Moroviča in se bolj razjezil kot razžalostil pri prebiranju nekaterih tekstov, ki se posvečajo tekočemu gledališkemu dogajanju na Slovenskem. Pravzaprav predvsem pri dveh: »Oglaviti Borštnika!« in »Jutranji odmev bobnenja v noči«.

Pod prvim umovanjem je podpisan Peter Tomaž Dobrila, »samostojni kulturni delavec in urednik MARS-a«, kakor berem v rubriki »avtorji v tej številki«. Tekst je od prve do zadnje vrstice zares samo in zgolj to, kar napoveduje naslov: obglavljenje Borštnika, seveda, upam, ne že desetletja mrtvega znamenitega slovenskega igralca, marveč eksekucija slovenskega gledališkega festivala, imenovanega po velikem umetniku. Seveda nisem nikdar imel, nimam in tudi v prihodnje ne bom imel nič proti različnim okusom in iz njih izviračim različnim presojam, zadevajočim vsaktera slovenska odrska snovanja. O okusih se pač ne razpravlja in najsi so še tako raznolični, so zmeraj pač legalni in legitimni nasledek vsakega posameznega presojevalca, njegove občutljivosti in znanja, razgledanosti in olikanosti, ubesedovalne spretnosti in okretnosti in seveda *vice versa*: neobčutljivosti, neznanja, nerazgledanosti, neolikanosti, nespretnosti in neokretnosti. V tem pogledu troimenemu obglavitelju BS nimam in ne želim ničesar očitati. Ker je okus tudi, če ne celo predvsem stvar posameznikove razumnosti in čutnih zaznav, velja pač tudi zanj, za obglavitelja, staro Lockovo načelo: *nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu*. Pri nerazumnem razumu in neobčutljivem čutu P.T.D. me torej ne sme motiti in me tudi zares ne moti, da v svojih nadvse okornih stavkih najprej popolnoma nič ne razume, kaj je kvalitativna selekcija in tekmovanje v nasprotju z obveznim in avtomatiziranim sodelovanjem vseh gledališč na festivalu, torej z do pred dvema letoma uveljavljano egalitariščno »izbirno« prakso Borštnikovih *srečanj*. Ne sme me motiti, če obglavitelj BS kar tjavdan, se reče, na pamet terja več tako imenovane »neodvisne produkcije«, ki je prejšnje čase, zlasti v letih 1992 in 1993, bila obilno zastopana, ker je pač imela obilico predstav in med njimi vrsto kvalitetnih; motiti pa mora ne samo mene, marveč vse prave poznavalce tekočih slovenskih gledaliških praks, ko P.T.D. ne vidi in ne ve, da je bila neodvisna produkcija (z izjemo *Pomladnega obredja* Damira Zlatarja Freya, ljubljanske Koreodrame in Cankarjevega doma, o kateri je govoril tudi selektor) letos skrajnje pičila in kakovostno skrajnje skromna – tako rekoč do nespoznavnosti. Bilo je pač leto neodvisne suše in hude oseke, a to dejstvo navsezadnje ni tragično, saj se kaj podobnega pogostoma dogaja tudi institucionalnim teatrom, le da so ti do predlanskim zmeraj bili zastopani na BS vsi in po že omenjenem avtomatizmu. Selektorjeva sintagma *de fabula narratur* je v pravkar opisnem kontekstu bila pač samo logična utemeljitev in razlaga danega dejstva v ponudbi in izbiri BS 1994. Seveda me tudi ne smejo motiti sicer dovolj samovoljne interpretacije P.T.D. glede na posamezne tekste in predstave, navsezadnje je to stvar njegove pameti, znanja in estetičnega čuta, o katerih najbrž

prav tako ne kaže razpravljati. Zelo pa me mora motiti, še več, skrbeti npr. obglaviteljevo apriorno, z ničimer dokazano izničevanje AGRFT, ki da je »vir konzervativnega zla« (!), očitno tudi zato, ker je njen znani profesor Andrej Inkret bil letošnji selektor BS; kakor me spet ne sme motiti okus, ki kar načeloma in brez argumentov (če odmislim splošne floskule) obtoži kompletno slovensko gledališko režijo, da »je v krizi«, okvalificira letošnje BS za »neznosno lahkost lokalnosti«, popolnoma apodiktično presodi (seveda kot domnevno natolcevanje), da »ljubljanški gledališki lobi drobi vse pred sabo in ima vsled (!) zatohlosti prestolnice že na štartu prednost nekaj metrov« (ni kaj, nevenljivo duhovita športna metaforika, cenjeni P.T.D.). Itn.itn. Vrh in presežek vseh umnosti velikega obglavitelja BS pa je skrit v temle modrovanju P.T.D.: »*Vsebinsko dolgočasno zveni večno preigravanje stokrat premetanih Cankarjevih dram, ki se množično najdejo na vsakoletnih repertoarjih pod drugačnimi režiserskimi taktirkami z izgovorom na stalno aktualnost. Podobno kot Brechtovim zlizankam, slednjega ne moremo oporekati (kljub vtisu Cankar laja, karavana gre dalje in je zategadelj njegova tekstualnost !/! le naslada za mediokriteto), je pa dolgočasno venomer poslušati ena in ista besedila na drugačni ceni (najbrž sceni, op. V.P.) in z malce variirano režijo. Naj nekdo – kdo? sprašujem sam – že enkrat obdela (nemara s sekiro? sprašujem in še dodajam: kdo razume ta visoki stil, izbrano besedje in jasno misel obglavitelja BS? – tega Cankarja po svoje in potegne pod njim črto (čudno, da ne »potegne vode«, če nadaljujem v slogu P.T.D.), seveda če ga slovenska domačijska tragika (kaj neki je to?), ki prenekajkrat izzveni v patetiki, sploh zanima.*

Ta dolgi citat (tudi zato tak, da avtor ne poreče, kako mu misli trgam iz sobesedila) najbrž brez nadaljnega komentarja kaže visoko misel in zares izvirno tezo P.T.D.: naposled je treba enkrat za vselej poleg Borštnikovega srečanja obglaviti tudi Ivana Cankarja, enkrat za zmeraj potegniti črto pod njima. Zares izvirno kultivirana teza in predlog! Kaj, ko bi, cenjeni P.T.D., podobno izvirno, nikarte lokalno, torej svetovljansko tezo predlagali na primer Norvežanom in njihovemu, denimo, morilskemu Ibsenu, ali Hrvatom in zatohlemu Krleži ali Rusom in dolgočasnemu Čehovu? Nemara bi vaš predlog brž sprejeli in pod svoje avtorje »potegnili črto«, da bi Norveška in Hrvaška in Rusija in Evropa in svet naposled imeli mir pred njimi. In v nadaljevanju tega bistroumnega modrovanja nemara tudi mir pred teksti, »ki jih dnevno pljuvajo (moja kurziva) na dan tudi tukajšnji avtorji«, kakor še naprej z izbranim besedjem rezonira obglavitelj BS.

Čeprav se nerad zatekam k cinizmu, sem ga tu vsaj za ščepec moral uporabiti, kajti nekaj mi je ob tovrstni »pisavi« postalo jasno: prebral sem kar nekaj domačih in tujih knjig gledaliških in literarnih razprav, esejev in kritik, tudi nadvse ostrih in odklonilnih, a vsaj med domačimi se vse od Govekarjevih do današnjih ne spomnim nobene, ki bi s tako banavzarsko aroganco velevala »potegniti črto« pod »stokrat premetane Cankarjeve drame«.

In čisto za piko še tole: cenjeni obglavitelj Borštnika in Cankarja, nikar ne mislite, da bo vaša zasluga, če bo jubilejno Borštnikovo srečanje brez Cankarja. Tudi on ima kako leto pravico do miru. A ne do takega in tako izničevalnega, kakršnega terjate vi, gospod Peter Tomaž Dobrila, neposredno, takoj, za zmeraj in brez zatohlih, lokalnih, prozaičnih, neintrigantnih in filistrskih p(r)otez večnih krojačev BS, o katerih takisto duhovičita vaš nezmotljivo omikani čut in genialni raz-um. In kdaj boste obglavili še Linhart, Gruma, Krefta, Smoleta, Kozaka, Hienga, Jovanovića, Jančarja, Šeliga, Svetino, Zajca, Božiča, Partljiča in druge »pljuvalce« tukajšnjih dramskih tekstov? Storit to, prosim, čimprej. Da bo enkrat za vselej mir pred vsemi. Tudi pred vami.

Namesto komentarja k drugemu pamfletu – drugačne oznake *Jutranji odmev bobnenja v noči* ne zasluži – ki ga samo v začetnici cagavo skriva neki M.Č., naj zadostuje navedek treh ključnih stavkov: *Uprizoritev* (Brechtovih *Bobnov v noči* v Slovenskem ljudskem gledališču Celje), *ambientalno* (?) *napeljana* (?) *je skozi* (?) *igralce mahala publiki in edini, ki je sodeloval, nazaj mahal, odmežiknil in zavriskal v odmev, je bil gospod Mile Korun – ker ima gledališče rad. Gledališče pa ima rado njega... Dirigent celjskemu orkestru tolkal* (!), *ki je zaropotal prvo premiero 7. vinotoka štiriindevetdesetega, je bil le-ta gospod, hči njegova je kožo napela čez ogrodje odra bobna...* Če, spoštovani bralec, verjameš ali ne, natanko to in tako sem prepisal z 78. strani dvojne decembrske številke *Dialogov*, »mariborske revije za razmišljajoče«. Prav res, o takem pisnem skrupalu je treba intenzivno razmišljati in se čuditi: če že M.Č. ve vse o gospodu Miletu Korunu in njegovi hčerki, potem bi nekaj od tega morali tudi vedeti vsaj trije od petih članov uredništva, ki so ne samo približni poznavalci Korunovega ustvarjalnega opusa, marveč gledališča sploh. Kajti če je M.Č. z njihovo vednostjo in privolitvijo spisal, kar je spisal, potem je slovenska gledališko oglaševalna pisarija pač dosegla enega izmed svojih kulminantnih in fulminantnih vzletov na – dno! Na zblojeno dno najelementarnejših uzusov slovenske publicistične omike in olike. *O tempora, o mores!* Nič več o tem.

In zdaj, po tem, meni neljubem ekskurzu, še čisto droben, malce grenak, pravzaprav otožen spomin na Johna Osborna, ki je, kakor me je obvestilo včerajšnje *Delo*, na božični večer umrl v shropshirski bolnišnici, star petinšestdeset let.

Nemara najbolj popularni povojni angleški dramatik si je skorajda nezaslišan sloves pridobil leta 1956 s prvencem *Ozri se v gnevu*, kakor je Maila Golob prevedla izvirni naslov *Look Back in Anger*. Ta drama ni ostala samo Osbornov nesporni *masterpiece*, marveč je postala skorajda nekakšno gibanje ali vsaj paradigma, sežeta v pojem »jeznega mladeništva«, njen posebljeni junak pa Jimmy Porter, osrednji lik te drame. Ko jo je novembra 1958 uprizorila ljubljanska Drama – zrežiral jo je France Jamnik, v nosilnih vlogah pa je nastopil zagotovo najprebojnejši slovenski igralski kvartet petdesetih let: Duša Počkajeva, Majda Potokarjeva, Boris Kralj, Jurij Souček – smo se generacijski vrstniki avtorja in naših odrskih ustvarjalcev brž poenačili z Osbornovo »jezljivostjo«. Ta je v izvirniku resda bila naperjena predvsem proti meščanskemu conformizmu, če strnjeno poenostavim Osbornovo uporništvo, pri nas pa proti vsakršnemu oportunističnemu in sprevrženim družbenim vizijam. Taka drža naši uradni nomenklaturi seveda ni bila všeč, vendar je ni mogla zlomiti. Še več, ko je Marjan Rožanc v Gledališču Ad hoc dve leti pozneje krstil svoj dramski prvenec *Jutro polpreteklega včeraj*, je z njegovim uporniškim Ludvikom »jezno mladeništvo« dobilo tudi svojo izvirno slovensko različico.

Osborne je po *Gnevu* napisal še vrsto iger – kar nekaj so jih preigrala tudi naša gledališča – toda silovitosti in slave prvenca ni več ponovil. In zdaj je ta »jezni mladenič«, a v vsakdanjem življenju tudi znameniti veseljak, nanaglomla odpotoval na drugo stran.

Ko sem na začetku tega drobnega spomina zapisal, da je tudi malce grenak in otožen, sem to storil zaradi nekakšnega sožalja in soganotja. Znenada me je namreč zaskočil bridek premislek: ali ni z Osbornovim odhodom utonil tudi del mojega in našega življenja, življenja Osbornove generacije? Vendar brez patetične malodušnosti in z bolj aktualnim spoznanjem: kaj pa, če znova plovemo v čase, ko se bosta v taki ali drugačni podobi morala spet roditi kak jezljivi Jimmy Porter in Ludvik in se upreti vsakršnim današnjim novim družbenim poniglavostim? Bojim se, da so ti časi že tik pred durmi. Ne ne: smo že sredi njih...

6. JANUAR 1995

Že teden dni živimo v novem mladem letu, pokanje petard, raket in penin je potihnilo, ljudje se spet vračajo k svojim opravilom, pisec teh besed med drugim h gledališkemu dnevniku. A pred tem najprej spet kratek ekskurz.

Ker sicer tradicionalno begotnih in vsakršnih bolj ali manj ljubih živžavov polnih prednovoletnih dni nisem preživel tako burno kot kdaj prej, sem si vzel čas tudi za branje. Najprej sem začel in prekmalu spet odjental pri Filipčičevi dramski različici *Bakhantk*, ki mi jo je poslal v presojo Boris Pintar, odgovoren za dramski program v Cankarjevem domu, naposled pa sem po praznikih prišel do konca te sicer z znano avtorsko pisavo parafrazirane antične zgodbe. Za morebitno uprizoritev v CD se nekako nisem mogel ogreti, če pa že, bi jo rajši gledal v Slovenskem mladinskem gledališču, tako rekoč Filipčičevem matičnem teatru. Sicer pa bom svoje mnenje B. Pintarju v kratkem pismeno pojasnil.

S toliko večjim in pričakujočim nemirom pa sem se lotil Kovičevega romana *Pot v Trento*, ki mi ga je stari prijatelj Kajetan s posvetilom izročil že precej pred koncem lanskega leta, a sem se mu mogel posvetiti šele zadnje dni pred silvestrovim, do konca pa ga, zbrano in z neprikritim veseljem, prebral predvčerajšnjim. Kakor me je pred nedavnim nezgrešljivo zapredel v svoje dogajalne mreže Hiengov *Čudežni Feliks*, tako me je zdaj z nezmotljivo močjo pravega, dogajalno in upovedovalno zares bogatega romana prevzela Kovičeva pripoved. Poznam in cenim oba prva kratka Kajetanova romaneskna teksta, *Ne bog ne žival* in *Tekma*, z veseljem sem pred leti javno govoril o njegovih novelah, zbranih v knjigi *Iskanje Katarine*, toda »prizori iz navadnega življenja Franca M.« se mi uvrščajo v najmenitnejše sodobno slovensko romaneskno branje. Kajetan sam mi je to branje v posvetilu označil kot »nekaj vzhodnoštajerskih variacij na temo življenja«. In čeprav gre res za »variacije na temo«, gre po moji misli še za veliko več: gre za življenje *sui generis* in hkrati *sua sponte*, če smem uporabiti te nemara preohlapne, a vendar po moji misli primerne pojme. Nič ne bom nadrobno razčlenjeval te imenitne pripovedi, o kateri sem si nekje na rob knjige zapisal, da se bere kot, seveda v asociativni prispodobi rečeno, nekakšna izjemno inteligentna, možata, a zato nič manj rahločutna, človeško polna kombinacija, denimo, Prežihovega Voranca (*Doberdob*) in Miška Kranjca (*Strici so mi povedali*), predvsem pa kot popolnoma avtentična izpoved avtentičnega pripovednika Kajetana Koviča. Upam si zapisati, da sem marsikaj od te pripovedi in izpovedi v dolgih letih prijateljavanja s Kajetanom slišal že iz njegovih bolj ali manj bežnih in seveda zmeraj predvsem delnih ali iztrganih, a zato nič manj vznemirljivih (sorodniških) opisov; vedel sem tudi – Kajetan mi je povedal – kako roman nastaja in kako ga je v svojem znamenitem, strogem kovičevskem »čiščenju« v zadnji verziji skrčil vsaj za približno četrtnino. Ko sem prišel do konca *Poti v Trento*, mi je postalo po svoje kar žal, da je avtor, kakor zmeraj, tudi tokrat bil tako neusmiljeno strog do sebe, kajti zlasti v zadnjem delu in še posebej pri iztekanju »prizorov iz navadnega življenja« se mi je zahotelo, da bi nekatere samo obrisno izpisane usode in na hitro skicirani dogodki bili (ali ostali) podrobneje razčlenjeni, ker sem pač domneval ali vsaj slutil, da jih je prav v zadnjih poglavjih strnila pisateljeva znamenita samokritična upovedovalna roka.

A naj slednjič samo strnjeno zapišem še takole: v zadnjih letih sem bral malo tako lepih, sugestivnih, tudi zelo duhovitih, do »navadne« človeške in življenjske snovi, njenih »nenavadnih« motivov in pretresljivih junakov na vse strani tako spoštljivih romanov, kot je *Pot v Trento*...

In zdaj spet k teatru.

Sinoči sem si ogledal zamujeno predstavo v Mali drami (Ljubljanske Drame): George Tabori, *Weisman in Rdeče lice*. Bila je, če se ne motim, prva repriza v novem letu in sprva je kazalo, da jo bojo morali igrati samo pred kakimi desetimi gledalci. A se nas je nato tik pred začetkom vendarle nabralo kakih trikrat več, zvečine mladih in očitno zainteresiranih, saj s(m)o dobro uro trajajočo igro spremljali zbrano in mestoma prav živahno.

Tabori mi je s svojimi tremi dramami, ki smo jih gledali v Ljubljani (*Mein Kampf* v Ljubljanski Drami, *Goldbergove variacije* v MGL in gostovanje muenchenskega Residenztheatra z *Nathanovo smrtjo* v CD) nekako posebej prirasel k srcu: čeprav si ne tajim, da je v delih tega vsestranskega pisatelja in gledališkega ustvarjalca čutiti več, naj tako rečem, intelektualnega kot intuitivnega in do konca sproščenega čutno nazornega instinkta, se njegova ustvarjalna domišljija in erudicija sugestivno lotevata stvari, ki se sodobnega gledalca tičejo, če smem uporabiti ta pogostoma zlorabljeni in v slovenščini ne najblagoglasneje zveneči glagol. To velja, dasiravno nekoliko manj, tudi za *Weismana in Rdeče lice*, dramalet, ki je nastal iz avtorjeve novele, in ki ga duhovita prevajalka in dramaturginja predstave Mojca Kranjc razumno uvršča med bolj »filozofske tekste«, kajpada dramske.

Ko sem zapisal, da se nas »judovski western« *Weisman in Rdeče lice* nemara nekoliko manj dotika kot Taborijevi drugi teksti, sem mislil predvsem na oba protagonista tega dramaleta, Indijanca in Juda, ki s svojo tragično zgodovinsko izvrženostjo sodita bolj na rob kot v poglavitni tok svetovnega človeškega »prerivanja«. Toda prav usoda in narava robnosti ju osvetljuje s posebno žarko svetlobo in samosvojestjo, kakor so od nekdaj bili in ostajajo samosvoji tudi njuni notranji samospoznavni istovetnostni spopadi. In prav z njimi se Tabori ukvarja, pri čemer protagonistoma doda še tretje »lice«, duševno rahlo prizadeto Judovo hčerko Ruth, ki spričo svoje specifične občutljivosti prav tako sodi med robne človeške prikazni. Vivisekcija medsebojnih samospoznavnih istovetnostnih spopadov je po eni strani kritična do poglavitnih, torej ne marginalnih človeških tokov, po drugi v napetem razmerju Indijanca do Juda, hkrati pa razkrivajoča tudi sebe oziroma lastno udeležnost v tem razkrivanju. Vse tri ravni seveda Taboriju omogočajo, da ostane skoziškosko angažiran, a hkrati v »samorazdejanju« vseh treh protagonistov nekakšen neusmiljen ekvilibrist, ki v dvobojih svojih marginalcev skorajda nevarno niha in lovi ravnotežje med nesentimentalnim samorazkrivanjem, ostro samoironijo in celo popolnoma brezpredsodno samokritiko. Pri tem seveda ne gre za morebitno manjvrednostno samorazkrivanje, kakor se utegne videti na prvi pogled, marveč za posebno problematizacijo lastne istovetnosti, čeprav tak postopek očitno ni šel popolnoma mimo freudovskih spoznavnih izkušenj. In kakorkoli že je diskurz tega samorazkrivanja pogostoma filozofsko posplošujoč in vseskozi po svoje tudi psihoterapevtičen, je hkrati dramatičen, antropocentričen in zato še posebno gledališko vabljiv.

Mladi režiser Samo Strelec je vse te ravni in lastnosti Taborijevega dramaleta zaznal in začutil in četudi se ni zmeraj podrejal terjatvam, ki jih predlaga avtor – med nekaterimi drobnejšimi zahtevami je razumno opustil tudi tisto ob koncu drame, ko naj bi Ruth svojega umrlega očeta posula z materinim pepelom, ki ga nosi v žari, in njegovo truplo obložila s prodom – je ustvaril dovolj ostro polarizirana razmerja med protagonistimi, mestoma nemara celo preveč ekspresivna (zlasti glede na terjatve komornega odra). Prostor ameriške pušče je scenografinja Mirjana Koren spremenila v nekakšno mrzlo bleščečo se *copper desert* prizorišče, prostirajoče se in v bakrene barve ogrnjeno od začetka avditorija do zadnje odrske stene. Predvsem pa so v predstavi mogli priti do sugestivne podobe trije protagonisti: sočutje zbuja-

joča Ruth mlade gostje Maše Židanik, stkana iz patogenih krikov in šepetov, iz zavedne ali fingirane duševne in čutne prostodušnosti, a tudi iz poetičnih krhkot, ki tej nesrečni človeški grlici dajejo posebno milino; Weisman Braneta Grubarja, inteligentno razčlenjena kreacija judovskega razumnika, ki je v dvobojih z »rdečim licem« zmožen storiti nemogoče: razkriti in priznati svojo egocentrično ranljivost in, če povem s paradoksom, zmagati kot poraženec; Indijanec, alias Geegee Goldberg, Igorja Samobora z nekaterimi skoraj nenadzorovanimi čustvenimi ali kar histeričnimi izbruhi ponekod nemara preveč napet in kričav, zato pa po direktnem spopadu (High Noon in The last Round Up) z Weismanom in še posebej očaran od deklishe miline blage Ruth – sugestivno pomirjen in počlovečen.

Bila je, če povzamem, ekspresivna, vendar po svoje in z izjemo igralskih kreacij sorazmerno razumsko hladna, glede na meni sicer zmeraj zanimivega avtorja ne tako izzivalna predstava kot nekatere druge Taborijeve. Repertoarno gledano, nekoliko – opročam se za izraz – »eksotična«.

23. JANUAR

Ker sem tale dnevnik nazadnje pisal pred približno štirinajstimi dnevi, gre za sorazmerno velik časovni presledek. To pomeni, da se je vrstenje premier do nadaljnega nekoliko umirilo. Zato pa je bilo toliko bolj nemirno dogajanje na slovenskem političnem prizorišču. Že spet so bile na dnevnem redu t. i. interpelacije, že spet so moči doživljali malodane farso v kupčkanju znotraj aktualne koalicije, že spet so gromovniški retorji v parlamentu razkazovali svoje jezične mišice in že spet sem se, kdo bi vedel kolikerič v zadnjih letih, spomnil na znamenito svarilno misel pokojnega prijatelja Dušana Pirjevca, da so namreč Slovencem lahko najhujši sovražniki predvsem Slovenci sami. To sovraštvo seveda ni omejeno samo na vrle poslance, nič manj ne vre npr. v Delovem popolnoma nekritičnem loncu tako imenovanih pisem bralcev – zanimivo in, hvala bogu, značilno je, da se pod najbolj nestrpna in surova pisma podpisujejo zmeraj zvečine ista, na srečo ne prav številna, vendar nenehno ponavljajoča se imena in priimki – ki naravnost eksemplarično demonstrirajo tezo o nekakšni popolni (beri: anarhoidni) demokraciji, ki menda dopušča vse: od neumnosti, maloumnosti, zagrizenosti, revanšizma, hujskaštva, antienobejevtva, antisocializma itn. itn., vse do grobih osebnih žalitev in nizkotnih poniževanj, predvsem pa vesoljne nestrpnosti, izključujoče sovražne napadalnosti in preganjanja ali vsaj nekulturnega in nestrpnega zavračanja drugače mislečih. Prav rad bi vedel, ali se s tako butalsko neotesanostjo zasramujejo in blatijo tudi ljudje v drugih državah tako imenovane tranzicije. Zanesljivo vem, če navedem nemara samo en zgled, da se domnevno strpni in olikani, vendar bolesto pregnani posamezniki v nobeni demokratični državi s tako neokusno aroganco in blatenjem ne lotevajo npr. legalno, legitimno, neposredno in z veliko večino glasov izvoljenega, vsakršna sovraštva zavračajočega in spravnega predsednika države, kakor to počno pri nas. Kljub vsemu temu pa moram, ko teče beseda o demokraciji, resnici na ljubo povedati tudi tole: v moji tridesetletni uredniški praksi smo iz redakcije nekdanjih *Naših razgledov* nemalokrat pošiljali popolnoma stvarne, se pravi, nič besedno nabrekle ali netolerantne demantije nekaterim znanim zahodnim časnikom in revijam (med drugimi tudi tedniku *Der Spiegel*), ki so kako tukajšnje dejstvo grobo popačili ali opremili z izmišljenimi ali neresničnimi podatki; vendar se redaktorjem teh zares demokratičnih glasil ni zdelo nujno ali vredno našemu uredništvu niti odgovoriti, kaj šele demanti objaviti. Dobri poznavalci publicističnih razmer

v teh demokratičnih državah so nas prepričevali in tudi prepričali s tezo, da je to popolnoma naravna in docela demokratična pravica vsakega uredništva, njegovih strokovnih in etičnih nazorov, predvsem pa je to stvar natančno artikuliranih kriterijev, ki jih ima vsaka redakcija, ki da kaj nase, seveda strukturiranih po vidikih demokratično utemeljene samopreseje. Pri tem nikakor ne gre za nespoštovanje demokratičnih načel in človekovih pravic, kajti tudi pluralni, vendar razumni in vsestransko utemeljeni kriteriji, naj so na videz še tako samozadostni, legitimirajo demokracijo. Kdo bi vedel: nemara pa je v Delu vrhovni kriterij: biti brez kriterijev. Če je tako, potem lahko taki poljubnosti, nekritičnosti, (lahko bi rekel tudi: zdrharški privoščljivosti) in »demokratičnosti« pomaga edinole še ljubi »bog« . . .

Že spet me je zaneslo tja, kamor me iz prijaznih gledaliških logov zares nerado nese: v »vrivek«. Morebitnemu potrpežljivemu bralcu se seveda opravičujem in znova ponavljam, da se bom v prihodnje »vrivkom«, kolikor je le mogoče, izogibal.

Sicer pa sem sinoči, 22. januarja, spet bil v teatru. Slovensko mladinsko gledališče in ljubljanska Koreodrama sta namreč uprizorila Damirja Zlatarja Freya »fresko po motivih drame« Ivana Cankarja *Lepa Vida*.

Priznati moram, da sem se k novi *Lepi Vidi* odpravil z dvojnimi občutki: z vznemirljivimi spomini in z nekoliko boječim upanjem. Spomini so seveda povezani z mojimi dosedanjimi, sorazmerno številnimi srečanji z »najdaljšo pesmijo«, kakor je Cankar sam imenoval svojo dramo o *Lepi Vidi*: s predstavo v MGL davnega leta 1953, ki jo je Mirko Mahnič oblikoval predvsem kot »slovesno mašo slovenske besede« in »tragično labodnico sanjave, blodne, in vendar po svoje pogumne« Cankarjeve generacije (Oton Župančič); s Hiengovo »ritmično ekstazo hrepenenja« v SLG Celje leta 1967; s Šedlbauerjevo »čutno in vročo« različico 1969 v mariborski Drami; s sijajno izostreno Korunovo »bolniško apoteozo« v SLG Celje leta 1979; in slednjič s »sredozemsko«, »zamejsko«, »dis-harmonično« in »metafizično«, vrhunsko estetizirano v režiji Mete Hočevar (SSG Trst, 1989); v drugačnem, aktualiziranem ali parodično parafraziranem kontekstu se gibljeta Kmeclova in Šeligova različica znamenitega slovenskega mitskega motiva o večnem hrepenenju. Toliko o spominih.

Kar zadeva »boječe upanje«, je prepleteno z Damirjem Zlatarjem Freyem ter z njegovo avtorsko izrazito, prepoznavno in vznemirljivo gledališkostjo: v zadnjem desetletju me je zmeraj znova zapredla v svoj sugestivni, ne sicer popolnoma izvirni, vendar odrsko čarni, koreo-verbalni ris, čeprav sem tu in tam slutil ali zaznaval tudi že postopke, ki bi jih lahko poimenoval kot samoreprodukcijo ali variacijo iste teme; pri tem še posebej mislim na izjemen kantorjevski projekt *Prihajajo* (1992), na lansko *Pomladno obredje* in sinočnjo *Lepo Vido*. V *Obredju* nas je nemi, torej neverbalni, artaudovsko okrutni ritual očiščeval s svojo zemeljskostjo, v *Vidi* in njenem »sočnem duhovnem simbolizmu« (Damir Zlatar Frey) je praelement zemljo zamenjala voda, ki izpira bolečino hrepenenja v Cankarjevih eteričnih, sanjskih, a zato ne manj temnih podobah in poetičnih protagonistih, napolnile so jo izbrane, mile, paradigmatične Cankarjeve besede, ki jih, tako kot neizmerno občuteno Golobovo muziko samo od daleč slišimo v subtilnih odmevih; in hkrati tako, kot samo slutimo tudi »rožo čudotvorno, v sanjah . . .daljnožarko«, nemara skrito za nešteti vrati, ki se nenehoma odpirajo in zapirajo na človekovi poti od rojstva do smrti. Bilo je presunljivo in vznemirljivo, a hkrati v spektakelski fascinaciji ponekod vse nekako preveč predvidljivo, preveč znano in celo pregnano odrsko doživljanje in doživetje (npr. samozadostni, mestoma že kar larpurlartistični ritual z vodo ali paradoksalno padajoče in plavajoče bele neveste ali enigmatična metafora s skodelicami kave in Cankarjevo materjo kot Vido ali apoteozo človekove hrepenenjske

usode). Ta preveč samozadostna variacija na že znane freyevske gledališke teme je tisto, zaradi česar me koreodramska freska po motivih Cankarjeve drame *Lepa Vida* ni prevzela in pretresla do mere, do kakršne so me v svoj magično-okrutni, vrhunsko lepi, nevarni, doživljajsko in spoznavno edinovrstni (in zatorej ne ponovljivi) vrtinec potegnile nekatere prejšnje predstave Damirja Zlatarja Freya. Kaj pa če sem že prestar, prenadležen, prezahteven in preobčutljiv, da bi lahko razumel in doumel vse subtilnosti Freyevoga teatra?

29. JANUAR

Med pripravljanjem na sinočnjo premiero v Slovenskem stalnem gledališču, torej na Handkejevo igro *Čas, ko nismo vedeli ničesar drug o drugem*, nisem o tekstu, moram priznat, vedel nič; vedel sem samo, da sta ga SSG in Stalno gledališče Furlanije-Juljske krajine, torej oba tržaška narodnostna teatra, lani poletni kot svojo prvo koprodukcijo v zgodovini uprizorila na Mittelefestu v Čedadu, in sicer v režiji tržaškega režiserja Giorgia Pressburgerja, korežiserja Borisa Kobala, številnih drugih sodelavcev in igralskih ansamblov obeh gledališč, pomnoženih s študenti gledaliških akademij iz Bratislave, z Dunaja, iz Krakowa, Ljubljane, Rima in Zagreba, torej s pravo srednjeevropsko, seveda ne naključno tako izbrano zasedbo. V Čedadu so predstavo uprizorili na Trgu Pavla Diakona, torej na prostem, po poročilih pa je, očitno preveč ekstenzivna, trajala dve uri in pol, torej kar uro več kot sinočnja na odru SSG (pred dnevi je italijanska premiera bila v tržaškem gledališču Rosetti). Kot prva koprodukcija obeh tržaških teatrov je uprizoritev vsekakor vredna posebne pozornosti, nemara in ne nazadnje zlasti v času skaljenih italijansko-slovenskih meddržavnih odnosov. Sicer pa naj na kratko (podobno sem storil tudi v Razgledih) presodim sinočnjo predstavo.

Pod Handkejevim dolgim naslovom se skriva zelo živahen, zelo natančen in tudi zelo poetičen, na zunaj prozni, a zato ne manj dramatičen opis človeškega vrvenja na nekem mestnem trgu, o katerem Pavel Fonda v gledališkem listu simbolično govori kot o »Handkejevem trgu v tržaških gledališčih«. Trigonometrija človeškega vrvenja na tem trgu je, če jo opazujemo optično, dvorazsežna: tla popolnoma praznega prizorišča so tlakovana z granitnimi kockami, na katerih hodijo, poskakujejo, polegajo, tekajo, se ustavljajo, preoblačijo, si dvorijo, umirajo, se bojujejo, si nagajajo, se spogledujejo itn. igralci, obuti v čevlje, okovane s podkvicami, ki po tlaku tleskajo kot pri stepu; igralci so seveda meščani, dekleta, fantje, lepotice, starke, bohemi, klošarji, arhitekti, smetarji, gasilci, klovni, artisti, kotalkarji, zaljubljeni, osamljeni, vojaki v maskirnih uniformah itn. Skratka, režiser, vsi njegovi imenitni sodelavci in posebej igralci na trgu življenja natančno tipologizirajo, karakterizirajo in duhovito simulirajo medsebojnost človeških beganj, srečavanj in odtujevanj, razhajanj in zblíževanj, koreografiranih z natančno posnetimi gibi, gestami in grimasami, s plesnimi arabeskami in pantomimami v najrazličnejših položajih, v soncu in dežju, med grmenjem in sneženjem, med bliski in ognjemeti, v megli in med pišem vetra, ki prši oblake jesenskega listja, v miru in, žal, tudi v tragičnem Sarajevu, ob sijajno izbranih muzikah od Beethovna do Griega itn., vse do sevdalinke, ki tako milo opeva nekoč čarobno in danes tako okrutno razdejano bosensko prestolnico.

Če je prva optična razsežnost tega človeškega vrvenja locirana na tla trga in je torej vodoravna, se druga, navpična, dogaja na zadnji steni praznega, z različnimi, estetično izbranimi lučmi in svetlobami porisanega odra, kamor se na veliko platno

projicirajo asociacijski odbleski trškega dogajanja, pa tudi napisi; na začetku je to Handkejev tekst, nato ga kmalu zamenja off glas pripovedovalca, slednjic pa do konca »govori« samo še intenzivna in razigrana, nema igra igralcev, ki sicer ves čas poldrugourne predstave ne spregovore besede. In vendar so nadvse zgovorni, živi in duhoviti, trdi, ko je treba, in nič manj mehki, poetični, ko se zalotijo v subtilnem medsebojnostnem položaju.

Seveda je nadvse važna še tretja razsežnost predstave, pomenska: medčloveška križanja na domnevno fiktivnem, a v resnici tržaškem trgu so prvo dejavno srečanje italijanskega in slovenskega gledališča in, simbolično gledano, po dolgih desetletjih handkejevsko uvideven in gledališko izvedbeno spodbuden poskus zblíževanja italijanskih in slovenskih Tržčanov, ki vsa ta dolga desetletja žive drug ob drugem, a o sebi ne vedo nič ali komaj kaj. Tako ta prva koprodukcija obeh narodnostnih gledališč umetniško zares impresivno zblížuje ne samo odrske stvarnike, marveč vse ljudi dobre volje v mestu ob zalivu. Naj bi ta začetek še dolgo ne imel konca.

Najbrž je iz povedanega razvidno, da je *Čas, ko nismo vedeli ničesar drug o drugem*, ne samo kulturnopolitično pomenljiv dogodek, marveč tudi kot gledališko dejanje zelo kakovosten in vsestransko lep dosežek obeh sodelujočih gledališč. Naj mu, ko mislim samo na njegovo teatrološko vrednost, dodam še drobno asociacijo.

Pred leti sem na Dunaju videl znamenite Serapione in njihovo nadvse zanimivo predstavo *Axolotl visionarr*: štiriindvajset ur človeškega vrvenja, kolektivni živžav, teatrografske zelo podoben sinočnjemu v SSG. Seveda je dunajski spektakel bil v marsičem drugačen, predvsem bolj vsebinsko zaokrožen in spleten okrog Axolotla, smešnega in sočutja vrednega naslovnega junaka, medtem ko je Handkejev trg zasnovan iz docela drugačnih nagibov. Prav tako ni nikakršnega dvoma, da je Pressburger ubral popolnoma samosvojo kreativno pot, tudi če je morebiti na Dunaju pri Serapionih videl omenjeno predstavo. Nekaj podobnega bi lahko napisal tudi o nekem češkem baletu, ki je lani gostoval v Cankarjevem domu in je na skrajne duhovit način uprizoril čredno človeško vrvenje.

Hočem reči, kako zanimivo in vznemirljivo je spoznanje, da se tako rekoč v istem času na različnih poldnevnikih ne samo srednje Evrope, marveč širnega sveta ukrešejo podobne iskre in porajajo enakovrstne umetniške ideje, a kako sijajno je, da se iz podobnih isker in idej pri pravih umetnikih rodijo iz iste snovi docela drugačni plodovi, kajpada umetniško relevantni. Tak je tudi sinočnji v tržaškem Slovenskem stalnem gledališču.

Se bo nadaljevalo



Vasja Predan

PLES ŽIVIH SENC MINLJIVIH PREDSTAV

Gledališki dnevnik 1994–95 (III)

6. FEBRUAR

Čeprav so od premiere drame pred leti umrlega sodobnega avstrijskega pisatelja Thomasa Bernharda *Pred upokojitvijo* (Vor dem Ruhestand) v Mestnem gledališču ljubljanskem minili že trije dnevi, sem se zaradi drugih obveznosti mogel svojemu dnevniku posvetiti šele danes, pa četudi se premišljevanjem o premierah sicer prepuščam prej, najpogosteje in tudi najraje kar naslednje jutro po dogodku. Ne zato, ker bi se mi tožilo po časih ali mudilo tako kot nekoč, ko sem kakih sedem let za *Dnevnik* pisal, še ves »vroč« od vtisov, gledališke ocene takoj ponoči po premieri in je ta naglica vsebovala poseben mik: biti s svojim mnenjem prvi v javnosti, torej brez kakršnihkoli »nevarnosti« za morebitne vplive. Poseben razlog za čimprejšnjo refleksijo je v tem, da je pisanje gledališkega dnevnika zdaj, ko nisem več službeno vezan, moje prvo in, priznam, najljubše pisateljsko opravilo, ki se mu tudi lahko posvečam bolj pripravljen in izdatneje »oborožen« z različnimi referencami kakor nekoč ob pisanju sprotnih, tako imenovanih dnevnih ocen. V primeru Bernhardove drame sta me poleg prebiranja mnenj in analitičnih tekstov o tem izzivalnem pisatelju v zvezi z dramo *Pred upokojitvijo* skoraj nepričakovano naskočili dve spominski digresiji. Prve sem se malodane s srhom zavedel šele pozno ponoči po premieri, ko se mi je, popolnoma budnemu in premišljujočemu predstavo, znenada in bolj kot kadarkoli v zadnjih letih – kot trda zagozda – vzdignila iz spomina v zavest in aktualno svarilen opomin črna esesovska uniforma, ki jo v predstavi ritualno in z vso nemško pedanco čisti, lika in blagruje Vera, sestra gestapovskega mogočnika, nato pa jo, v spomin Reichsfuererju SS, ljubljenu Himmlerju, ob rojstnem dnevu tega hudodelca vsako leto obleče Rudolf, nekdanji pomočnik uničevalnega taborišča, zdaj ugleden sodnik pred upokojitvijo in osrednji lik Bernhardove drame. Zakaj in od kod ta intenzivna, nemara nenadejana, trda asociacija? Iz tele davne osebne izkušnje.

Čeprav sem po drugi svetovni vojni v številnih filmih ničkolikokrat videl nacistične veljake in njihove uniforme, je tokrat, najbrž predvsem zaradi tako sugestivnega vnovičnega srečanja v živo, ta črna, militantna in zlovešča oprava prebudila v meni oster in trpek spomin: ko je *gestapo* aprila 1941 mojega očeta aretiral in zaprl v zloglasno celjsko ječo *Stari pisker*, me je mama, skupaj z mojo enajstletno sestro dvojčico Tanjo, nekega dopoldneva iz Mozirja, kjer smo živeli pred vojno, peljala v Celje in naju napotila v poslopje *gestapa* (na današnjem Gledališkem trgu), kjer naj bi s svojo adolescentnostjo skušala pristojne omehčati in preprostiti, da bi smela obiskati najinega zaprtega očeta. Mama se sama za tak korak ni upala odločiti, ker

se je nekaj dni pred tem aretaciji po naključju izmaknila. Prišla sva torej s sestro pred stopnišče hiše, kjer je bil inkriminirani urad – tu se moj spomin zdaj stika z Bernhardovo dramo in Rudolfom Hoellerjem – in kjer je na vhodnem stopnišču stal široko razkoračen mlad gestapovec v zlovešči črni uniformi, okinčani z vsemi znanimi srebrnimi oznakami in predvsem s strah zbudujočo mrtvaško lobanjo na vojaški čepici. Pred to srhljivo uniformo sem, kakor smo se prej domenili – prvič in, upam, zadnjič v življenju – pokleknil in zdrdral stavek: *Bitte, geben Sie mir Erlaubnis, meinen Vater zu sehen*. Odgovor je kajpada bil en sam, pravzaprav samoumeven, stisnjen v oster krik, podaljšan v gesto sunkovito izprožene roke z rdečim trakom, belim krogom in svastiko v njem na črnem rokavu: *Marsch, weg, weg!*

Zdaj, po desetletjih, me je, na prvi pogled nemara presenetljivo in nepričakovano, neke globoko v podzavesti ždeča in pritajena, živa prikazen ciničnega Rudolfa ne samo bolj kot kadarkoli v zadnjih letih nadvse ostro spomnila na mučno davno epizodo, marveč me hkrati, to moram priznati, po svoje tudi zavezala ter mi usmerila sprejemanje in predvsem, naj tako rečem, aposteriorno percepcijo Bernhardove drame in njenega osrednjega moškega lika. O drugem spominu ali asociaciji bom nekaj povedal ob premisleku o Ostanovi izjemno domišljeni in do robov patološkosti premrti kreaciji Rudolfa Hoellerja.

In kakšna je ta aposteriorna percepcija? Rekel bi: predvsem boleče aktual(izirana). Ne samo zato, ker Thomas Bernhard tako vehementno in natančno demistificira militantno in čezčloveško (uebermenschevsko), superiorno »nemško dušo«, ki je zapisana v podnaslovu te »komedije«; ne samo zato, ker z vso ostrino riše njeno latentno oholost, njen antisemitizem, njeno navidezno olikanost, samozadostno pedantnost, patetično ritualnost in brezdušno, izključujočo nestrpnost ne le do Judov, Romov ali Slovanov, marveč sploh do vseh drugače mislečih; ne samo zato, ker se prav te dni spominjamo petdesetletnice strahot v uničevalnih nacističnih taboriščih in vseh drugih grozot holokausta; ne samo zato, ker Bernhard tako lucidno in neizprosno fiksira in razgalja rigidnost te izbrane, ekstrapolirane »nemške duše«, kakor se je v svoji najbolj zblojeni in hkrati eminentno hudodelski različici kristalizirala v tako imenovanih elitnih korpusih nacističnega stroja (Gestapo, SS, SA). Pač pa predvsem ali tudi zato, ker se ne samo v današnji demokratični združenji Nemčiji, marveč marsikje drugod v Evropi in svetu znova porajajo in konstituirajo neonacistične in njim podobne skrajne desničarske formacije v različnih niansah, na srečo za zdaj še ne tako skrajnje radikalne in jurišne kakor nekoč; in, na žalost, tudi zdaj in tukaj, torej pri nas. Te »variante« in »niane« kljub vsej navidezni majhnosti in marginalnosti seveda nikakor niso zanemarljive, kaj šele zdavnaj upokojene ali zgolj izzivajoče nekakšne frankensteinske asociacije, kakor je, žal, prenačljeno in očitno prepovršno (ali nemara celo s kakim premišljenim poudarkom?) zapisal moj dolgoletni kolega po peresu in stari prijatelj V.T. Nacizem in fašizem – in njuna različica: stalinizem – kljub formalni »upokojitvi« še zdaleč in še dolgo ne bosta dosegla resničnega in dokončnega statusa »pred upokojitvijo«, kaj šele da bi zares in za zmeraj zapustila prizorišče čedalje bolj nemirne sodobne politične zgodovine in aktualne dejanskosti. Najrazličnejši večji ali manjši Rudolfi in Adolfi in Josifi in Beniti bojo, v takih ali drugačnih zloveških uniformah (lahko tudi frakih), bojim se, še dolgo strašili s svojo črno in nestrpno, mrtvaško mitologijo in militantnostjo, porajali zblojene posnemovalce in adeptse ter v vsakovrstnih variantah burkali ta naš nepredvidljivi svet, sejali sovraštvo, hujskali k »novemu redu«, izničevanju neposlušnih in linču drugače mislečih.

Nemara kdo poreče, da rišem nekakšne apokaliptične strahove in papirnate tigre ali da pretirano, nemara celo kar banalno aktualiziram misel Thomasa Bern-

harda. Ne. Ker vem, da tega ne počnem, tudi ne posplošujem inkriminirane »nemške duše« in nature kot kar povprek intolerantne ali veljavne za ves nemški narod, kakor tega tudi Thomas Bernhard ob vsem svojem znamenitem cinizmu ni nikoli počel. Najglobje pa sem prepričan, da nacistoidnost, fašistoidnost, stalinoidnost, nacionalistična in nacionalsocialistična oholost in izključnost, vsakršna posvetna in čedalje pohlepnejša svetna dogmatičnost in podobne sprevržene desničarske ali ultralevičarske skrajnosti tudi dandanes in tudi pri nas nikakor niso samo nekakšni papirnati tigri, marveč nevarni, ne samo potencialni, temveč tudi dejavni politični pojavi, ki jih ni mogoče tajiti, upokojevati ali, kar je še slabše, razglašati zgolj za nekakšne psihopatske ali psihohopatološke, torej presežene frankensteinske fantazme in rigidne relikte preteklosti. Zato in še posebej zato se mi zdita Bernhardova »komedija« in njena silovita odrska upodobitev prav ta trenutek tako zelo važni. Kdor tega ne more uvideti in doumeti, si pač vsaj navzven naivno zatiska oči pred zloslutnimi dejstvi današnjega časa in sveta, kdor tega noče spoznati, se zavestno igra z nadvse nevarnim političnim ognjem.

Ko sem malo prej premiero v MGL označil s prilastkom 'silovita', sem s tem najbrž karseda sežeto povedal tudi že svojo sodbo o uprizoritvi. Pri tem mislim zlasti na Korunovo režijo in igro Borisa Ostana, Jožice Avbelj in Ljerke Belak, nič manj pa tudi na ustrezno »iniciacijski« prostor, kakor ga je dramaturško in likovno oblikovala Janja Korun. Ta strogi, mrzli, sivo jekleni, sterilno snažni in redoljubni, samo z najnujnejšo, enako sivojekleno obarvano, asketizirano opravo napolnjeni prostor je kakor odblesek bernhardovsko stigmatizirane »nemške duše«, o kateri je nekaj že bilo rečeno. Mile Korun ga odrsko vitalizira z ledeno samozadostnostjo in srhom, s samoprepičanostjo in svojevrstnim, strogo artikularnim patosom, brez kakršnekoli cenene zunanje aktualizacije, a hkrati z nenehoma racionalnim, pomenko in izpovedno angažiranim, imanentnim notranjim opominjanjem: pod zlikano lupino »lepega vedenja« in črno tkanino zlovešče obleke/uniforme, v navzven ljudomili, bodisi ekološki ali pravno civilni in sodni pravičnosti, a hkrati v čezčloveški oholosti, prestrti z videzom priučene olike in pedance, za ideološko izključnostjo in militantnim nihilizmom – ždita agresivni imoralizem in večvrednostna amoralnost, vsakršni omnipotentni revanšizem in totalna brezčutnost: strogi, sivi, jekleni, brezskrupulozni, samozasitni »novi red« sveta; nekdanjega nacističnega ali zdajšnjega neonacističnega, to je naposed samo stvar nians in zornih kotov. In pred takim čezčloveškim nihilizmom in imoralizmom je človek nič in manj kot nič, življenje pa kvečjemu posušeno pasje govno zatolčeno.

Tako ali vsaj približno tako sem po-doživljal, »bral« in ozaveščeno razumel Korunovo ingeniozno »branje« in odrsko udejanjanje Bernhardove »komedije o nemški duši«. Komedije, ki ni nič manj črna, kot je črna Rudolfova esesovska Uniforma. In prav z Rudolfom je povezana druga izmed dveh asociacij, ki sem ju omenil na začetku pričujočega premisleka o uprizoritvi drame *Pred upokojitvijo*.

Zdaj že kar davnega leta 1981 sem na znanem berlinskem gledališkem festivalu (Theatertreffen) med drugimi predstavami v skoraj štiriurnem monologu Thomasa Bernharda *Der Weltverbesserer* občudoval – ob nemi asistenci igralka Edith Heerden v vlogi gospodinje – slavnega, danes najstarejšega, a zato nič manj potentnega nemškega igralca Bernharda Minettija (1905), ki je v režiji Clausa Peymanna sijajno upodobil starega vsevednega cinika. Ta »izboljševalc sveta« sicer ni nikdar bil esesovec, a njegova brezsrčna oholost je podobna Rudolfovi, ali kakor sem ga takrat označil: »prepreden je s samozavestjo in ponosom, a tudi z ironijo in navidezno nemočjo, samousmiljenjem in z zobato, tiransko sitnobo, katere žrtev je njegova tiha, vdana in potrpežljiva gospodinja«. Nekdanji pomočnik uničevalnega taborišča

Rudolf Hoeller je v mentalnem pogledu mladane cinična kopija »izboljševalca sveta« in Boris Ostan je tega tiranskega »nadčloveka« upodobil izjemno izostreno in ekspresivno, na robu nekakšne samopomilovalne, a zato nič manj agresivne groteske, s suverenim nasilništvom, ki sta njegovi žrtvi obe sestri, Vera (Jožica Avbelj), suženjsko vdana in v incestno erotično razmerje zapletena ženska »nemška duša«, in Clara (Ljerka Belak), na bolniški voziček priklenjena nekdanja levičarka, torej Rudolfova sovražna nasprotnica. Boris Ostan in z njim tudi mi, njegovi gledalci, lahko Rudolfa uvrstimo med najstudioznejše kreacije tega čedalje izrazitejšega slovenskega karakternega igralca. Podobna pohvala velja igralkama Belakovi in Avbljevi in tej, sploh po vseh vidikih pomembni predstavi kot celoti. Ne samo v MGL, marveč v tekoči sezoni slovenskih repertoarnih gledališč. In še nekaj: bolj ko premišljam o Korunovih režijah v minulih dveh, treh sezonah, bolj ugotavljam (vsakršnim apriorističnim in zlohotnim pripombarjem navkljub ali prav njim v brk!) – v kako zenitni kreativni kondiciji je prav zadnja leta ta sijajni odrski ustvarjalec. Tvegam celo na videz apodiktično sodbo: kdor tega ne vidi, je ali slepec ali nevednež...

19. FEBRUAR

Danes je nedelja. Ko sem se davi kar dobro naspan prebudil, sem sprva nameraval, po logiki nekakšne nedeljske železne srajce, v postelji brati, toda prelepo sončno jutro me je brž spravilo na noge, Zamikalo me je, da bi se odpravil na smučanje, a ker sem si to že(l)jo izdatno potešil že minuli petek, torej pred dvema dnevoma, sem sicer mikavno namero opustil in se rajši posvetil pisanju dnevnika. Čeravno brez tega skorajda že ne znam več živeti, motivi za pisanje niso zmeraj enako intenzivni. Včasih so to posebej izzivalne gledališke predstave ali kaki drugi dogodki, ki burijo mojo slo po refleksiji, včasih je to nekakšno na prvi pogled sicer privajeno, vendar zmeraj znova vznemirljivo veselje, ki ga prebudi misel na pisanje, nemalokrat tudi čisti oblikovalski užitek, če smem tako reči, največkrat pa kombinacija vseh teh nagibov.

Tako je tudi tokrat, ko se mi misel vrača k predsinočni premieri v mariborski Drami.

V kapelo nekdanjega minoritskega samostana, o kateri sem, če se ne motim, že zapisal, da je nadvse pripravna, slikovita dependansa mariborske Drame, smo bili povabljeni na ogled predstave, ki se ji reče *Območje somraka*, naslanja pa se na neke popularne ameriške tv nadaljevanke avtorja Roda Serlinga, kakor nas obveščajo uprizoritelji, besedil, ki jih je za oder priredil sarajevski dramaturg, dramatik in teatrolog Darko Lukić. Mimogrede: tega mladega intelektualca in pisatelja sem, žal, samo bežno, spoznal pred leti v Novem Sadu na Sterijevih gledaliških igrh, več o njem pa izvedel iz tekstov, ki jih je pred bosansko morijo pisal v sarajevske revije in tudi v nekdanje *Naše razglede*. Ne znam si popolnoma natančno odgovoriti na vprašanje, kaj neki je tega lucidnega razumnika pripravilo k temu, da se je lotil odrskega prirejanja tako populističnih besedilc, kakršna se prepletajo v *Območju somraka* in predvsem v veleblagovnici *Pradise*, kjer se, resda skozi tisto dimnezijo, ki se ji reče bizarna fantazija, spletajo in prepletajo najrazličnejši, bodisi vsakdanje potrošniški bodisi čudni domišljjski dialogi med prodajalci in kupci, med božičkom ali Smrtjo ali človeškimi lutkami ali oživljenimi literarnimi junaki (Ana Karenina, Nora, Dorian Gray); vsekakor pa gre v tem zgolj konfekcijsko spretnem, a nič manj ploskem besedilcu za pogrošno robo, ki sem si jo s podobo poimenoval za literarno

fast food ali plažo ali skomercializirani ništrc. Seveda te slabšalne oznake nočejo biti morebitni moralizatorski klicaji, tudi mi niti na misel ne pride, da bi prirejevalcu in gledališču oporekal, ker se je odločilo za tovrstno trivialno literaturo (čeprav razen gledaliških razlogov ne vidim prav ničesar, kar bi relevantno narekovalo uvrstitev takih pogrošnic v repertoar). Ko pa sem se že vprašal, čemu neki so se tega ništrca lotili prirejevalec in uprizoritelji, je odgovor jasen: zato, ker pod svojo tenko skorjico skriva potencialne možnosti za gledališke bleščice in gledalsko kratkočasje. In res, obojega je v mariborski uprizoritvi v izobilju; to pa se pravi, da je vsaj eden izmed namenov dosežen; tako, kot je bil v lanski sezoni dosežen s *Tremi mušketirji*, kajpada tekstom, ki ima, naj tako rečem, na vrednostnih in prodajnih lestvicah precej višjo tržno ceno kot *Območje somraka*.

Splitska gostja, režiserka – in sodeč po referencah, svetovljanka – Nenni Delmestre je pred gledalce razpostavila dinamično slikanico, uprizorjeno z znanjem in gladkostjo, z bliščem in po narekih *broadwayskega gledališkega glamourja*, če naj s temi tremi pojmi sežeto ponazorim temeljni estetski dispozitiv predstave. Takemu dispozitivu je bilo prirejeno in podrejeno vse: kratkočasna musicalska glasba (Lina Vengoechea), lučni blišči in valovanja (Zoran Mikanović), revija zlasti očarljivih ženskih oblek (Danica Dedijer), duhovito prirejen dogajalni prostor v minoritski kapeli (Dalibor Laginja), kvadrilja pravcati oživljeni Marilyn Monroe, ki jim, kakor sem zapisal v *Razgledih*, nagajivi veter emblematično dviga krila, imenitno koreografirane razstavne lutke ljudi, vsakršnih manekenov in modelov ali literarnih junakov, barve in dim, blesket in blebet, skratka, spretno in gladko aranžiran revijski lošč in blišč, veseli teatralizmi za kratek čas. In nemara poglavitno: med vrsto duhovitih manjših vlog – Vlado Novak (božiček, tujec), Peter Ternovšek (Krogstad, direktor, Richard), Minu Kjuder (blagajničarka, Nora), Sonja Blaž (Mary, lutka dama, Ana Karenina), Irena Mihelič (Alice, maska), Anica Sivec (gospa Whole), Ivica Knez (gospod Sloane, mladi Whole, Dorian Gray), Zvonko Funda (gospod Whole) idr. – dve briljantni, »glamurozni« igralski kreaciji: Livio Badurina in Alojz Svete. Badurina najprej zares šarmira in tako stori, da do solz nasmeje gledalce od njeni vlogi zapeljive in po malem nevarno stremuške prodajalke gosposlične Jefferson, in nato ameriške (filmske) gospodinje gospe Stevenson. Kadar moški igrajo ženske, se običajno izcedi dvoumna karikatura. Tokrat je drugače: Badurina svojo prodajalko preoblikuje (ali presimulira) v očarljivo koketo (skoraj neponovljivo perfektne »zapeljevalne« geste in grimase, gibi, premiki in hoja), prefrigano poželjivko in hkrati ledeno mrzlo, preračunljivo in nepopustljivo reklamerko veleblagovniške robe; in v drugi preobleki: v frfrasto, v potrošniškem in najbrž tudi spolnem pogledu nepotešeno, iz ameriških komercialnih filmov posneto *gospo-dinjo*, ki slikovito spominja na junakinje iz tako imenovanih »kuhinjskih komedij«. Badurina obakrat »naskoči« razigran avditorij s tako sugestivno komično prezenco, da se njegovi vlogi prelevita v nadvse nazoren zgled, kako bi igralke (torej ne igralci, ki igrajo ali kadar igrajo ženske vloge) morale interpretirati kokete in frfre, kakršni sta Jeffersonova in Stevensonova. Podobno kreativno sugestivnost pričara Svete kot prodajalec in pozneje šef tekstilnega oddelka Bookman: uglajenost, elegantno priučena avtoriteta, blaga ambicioznost, galantni čar, ki ne zbledi, tudi ko gospoda Bookmana nasiljuje, izsiljuje in ogroža tujec oziroma Smrt. Ali na kratko: komedij(ant)ska igralska kreacija *par excellence*. Hitre hrane sicer ne jem, sproščata pa me njen dizajn in lesketav ali barvit videz, zlasti kadar sta duhovita. V *Območju somraka* sta taka.

26. FEBRUAR

Minil je teden dni in predsinočnjim sem bil spet v Mariboru. Drama Slovenskega narodnega gledališča je namreč spet imela premiero: na odru starega gledališča je Radko Polič Rac kot svojo prvo samostojno režijo uprizoril najznamenitejše delo sodobnega ameriškega avtorja Edwarda Albeeja, dramo *Kdo se boji Virginije Woolf?* Ko pravim, da je to najznamenitejša Albeejeva drama, lahko hkrati dodam, da je pred dobrimi tremi desetletji (1964) prvič uprizorjeno isto igro v ljubljanski Drami prav tako mogoče imeti za eno izmed najznamenitejših dejanj modernega slovenskega teatra. Poglavitna zasluga za to dejanje gre takrat še sorazmerno mlademu, a nesporno najprodnorejšemu tedanjemu slovenskemu režiserju Miletu Korunu, predvsem pa igralki Duši Počkajevi in njenemu kolegu Juriju Součku (igralca »drugih« vlog Marija Benkova in Danilo Benedičič sta po razumnem režiserjevem nareku morala ostati v senci »prvih« dveh vlog). Ko navajam ta dejstva in jih tako že *eo ipso* postavljam v primerjalni kontekst z novo mariborsko uprizoritvijo, tega ne počnem iz nekakšne zgodovinarske akribije in tudi ne zato, ker bi kot gledalec in presojevalec starejšega datuma hotel prvo predstavo kakorkoli favorizirati. Toda resnica, tega ne morem tajiti, in moja subjektivna percepcija sta taki, da se znamenitost davne ljubljanske verzije kar samodejno vsiljuje v primerjavo z najnovejšo mariborsko. Tu moram navesti še neko drugo (moje) spoznanje: po ljubljanski predstavi pred tremi desetletji sem do predsinočnje *Virginije Woolf* videl še kar nekaj različic: npr. pariško, varšavsko, beograjsko, filmsko (Elizabeth Taylor, Richard Burton) in morebiti še katero. Toda nobena, prav zares nobena – to rečem brez kakršnekoli slovenske samovšečnosti, kot bi utegnila imputirati kaka cinična pamet – se niti od daleč ni približala sugestivnosti ljubljanske; o tem so navsezadnje pisali z malodane evforičnim občudovanjem tudi najstrožji poljski in jugoslovanski kritiki, če ostanem samo pri tej referenci. Hočem reči, da nekateri zenitni gledališki dogodki pač še dolga leta žive v skoraj neskajljenem prvem spominu in jih živi pričevalci preprosto ne moremo pozabiti. In ko jih znova in znova jemljemo v misel, tega nikakor ne počnemo zato – vsaj zase si upam to trditi docela suvereno – ker bi nas nekdanje doživetje »bremenilo« do tiste zaslepelosti, ki bi spriče nje ne mogli uzreti novih razsežnosti novih uprizoritev. Utegnemo pa uzreti razlike.

Ko sem v *Razgledih* skušal karseda sežeto formulirati te razlike, sem najprej izhajal iz različnih sintagem, v katere so raziskovalci Albeejeve dramatike skušali ujeti vsebinsko in pomensko jedro drame: »sprevržen ameriški sen«, »zblojenost človeških eksistenc«, »psihopatologija družinskih spopadov«, »dekadence meščanskega zakona ameriške proveniencie«, »novodobni eksorcizem«, »poželenje in prevara«, »degenerirano sladostrastje« itn., itn., vse zavozlano v dramu-mučilnici, groteski, pamfletu, absurdu, naturalizmu – ali s skupnim imenovalcem: *vivisekcija ameriške mëre* kot opozicija *ameriškem*u *snu*, torej pojmu, ki ga je Albee postavil pod kritično povečevalno lečo v svoji prvi istonaslovni dramu. Temu skupnemu imenovalcu bi lahko rekli tudi pijana Valpurgina noč, ki se med Martho in Georgeom ter njunima mladima gostoma Honey in Nickom odvija v nekakšnih koncentričnih krogih; ti se z znamenitimi igrami naskakovanja gostitelja, gostov, gostiteljice in smrtjo fiktivnega sina nenehoma zloslutno stopnjujejo in kot kak rušilni tornado poglabljajo navznoter, dokler naposled na površini ne ostane zgolj perverzna pena blodečih pijanih eksistenc v neki enako blodni noči.

Režiser Radko Polič Rac je v mariborski predstavi skušal od vsega začetka razumno inicirati to vivisekcijo mëre kot sadomazohistično razjedanje človeških čutov in duš. Toda »koncentrični krogi« in »tornado« so silovito, malodane kulmi-

nantno vzvalovili že takoj na začetku, ko se burno sooči kvartet protagonistov, nato pa jim za stopnjevanje in poglobljanje ni ostalo več ne dovolj osredotočenega prostora, ne dovolj intenzivnega časa, ne dovolj moreče koncentracije ali koncentrirane mōre. Povrhu tega je osredotočenost tiste tako značilne albeejevske dramske atmosfere, ki z vso nesentimentalno, rafinirano brutalnostjo razgalja zblojene udeležence te pijane Valpurgine noči, rahljala in moteče razkrajala z režiserjevo vednostjo zasnovana Japljeva scenografija: skorajda kaotično »nametana«, premalo salonska in preveč »monumentalna« sobana, velikanska, »ateljejska« zadnja steklena stena Georgeove in Marthine bivalnice, enako nerazumljivo, »samostansko« visoka, stebrastra knjižna omara, na katero pleza George po lestvi in z nekakšnega skrivnega predala jemlje steklenice s pijačo, čeprav je ta v izobilju naložena že na servirni mizici, velik »dedkov fotelj z uhlji« in še dvoje majhnih sedal, edinih opaznejših pohištvenih kosov v prostoru, če o velikanskem rdečem kabrioletu, ki s svojo vsiljivo in celo dejavno prisotnostjo kot nekakšen postvareli pomenski iktus ali poenostavljeni simbol »ameriškega sna« in gmotne blaginje hočeš nočeš nenehoma moteče sili pogled in pozornost k sebi, sploh ne govorim.

V igralskem kvartetu je zanesljivo najmarkantnejšo vlogo ustvaril Brane Šturbej kot George: navzven ciničen, mestoma tudi sarkastičen in celo brutalen je z bolečim občutkom zavoženosti, nemoči in hkrati žrtve sugestivno prekrival svojo opotekajočo se ranjenost, izvirajočo iz brezsrčne podrejenosti, ki jo v pijani družinski noči zgolj kot krono svoje uničevalne in ošabne strategije uprizarja njegova zalkoholizirana žena, rektorjeva hči Martha. Ksenija Mišič je to, po svoje prav tako ranjeno človeško eksistenco, ki pa v nasprotju s sicer ciničnim, vendar vsaj mestoma še relativno znosnim Georgeom koti v sebi in iz sebe zgolj vzvišeni prezir, zlobo, oholost, sovraštvo in arogantno nasilje, igrala tako, da je Marthino, predvsem v hysteroidnost usmerjeno napadalnost prignala do vrhunca tako rekoč že takoj skraja, ko se Valpurgina noč šele začne, in ji je nato za stopnjevanje in poglobljanje te človeške perversnosti ostalo le še komaj kaj (dramaturškega in karakterografskega) prostora in možnosti. Poleg tega se mi je – oproščam se za to nemara preveč subjektivno pomisel – Mišičeva kljub nesporni oblikovalni rutini zdela za izkustveno pervertiran in v zrelosti skoraj že dekadentno samozadosten lik po svoje tudi nesrečne Marthe premlada. Alenka Tetičkovič je na videz otroško naivno, neizkušeno Honey, ki se bolešno boji imeti otroka in si ga hkrati enako bolešno želi – vse skupaj pa obilno zaliva s konjakom – igrala s primerno, po eni strani skorajda še nedozorelo radovednostjo in po drugi s pijansko prostodušnostjo, Primož Ekart njenega zdravorazumarskega, krepkomladiškega soproga Nicka z ustrezno samozadostno potentnostjo, oba pa bi smela, če ne kar morala biti v očitnejši »manipulativni« posesti Marthe in Georgea, če naj bi medsebojnostna personalna tektonika tega nesrečnega kvarteta bila dramaturško preudarneje težnostno razporejena.

Ali na kratko: uprizoritev Albeejeve drame *Kdo se boji Virginije Woolf?* v Mariboru je torej minila v znamenju zelo ambicioznih zasnov, kakršne so za režiserski debut pravzaprav samoumevne, a, žal, ne enako konsistentne izpeljave. V takem kontekstu ostaja spomin na nekdanjo predstavo v ljubljanski Drami še naprej nepresežen. Samo zato in ne iz želje po morebitni apriorni ali celo nostalgični primerjavi obeh uprizoritev se je ta spomin kar nekako sam ob sebi vsilil v pričujoče premišljevanje.

27. FEBRUAR

Čeprav je drama sodobnega angleškega pisatelja Howarda Barkerja *Ljubezen dobrega moža* bila premierno uprizorjena v Primorskem dramskem gledališču dan pred *Virginijo Woolf* v Mariboru, sem si zaradi nekih osebnih razlogov lahko ogledal še le eno izmed prvih repriz te zgledno ubrane novogoriške predstave. Bila je sobota, vreme sicer nič kaj prijazno, vendar suho in primerno za potovanje. Zato sva se z E. odpeljala proti Primorski že kmalu po kosilu in nato pred Vipavo zavila v zavite poti in slikovite kraške zaselke in vasice proti znamenitemu Štanjelu, ki ga sam, kdo bi vedel zakaj, še nisem obiskal, dasiravno sem si to že neštetokrat želel in celo konkretno načrtoval, a se je namera zmeraj »sfizila«. Seveda sem vedel, da bo posebna poezija meni tako ljubega Krasa zdaj, ko smo še, vsaj po dolinah, v sicer brezsnježni in bolj sivi zimi, popolnoma druga in drugačna kot, denimo, spomladi ali zlasti jeseni, ki je zame tako ali tako najlepši čas. A kljub temu se mi je Štanjel z vso močjo naselil v oči in dušo. Ko sem ga, čepečega na griču, tako kot premnoga kraška in istrska selišča in »gradišča«, zagledal od spodaj, me je njegova monumentalna arhitektura seveda prevzela do občudovanja, ki se je nato sijajno konkretiziralo najprej v prelepi Spacalovi galeriji – Spacal je med slikarji in grafiki Krasa zares imeniten mojster, ob Černigoju tak kot, denimo, Kosovel med pesniki – nato nadaljevalo med obiskom »kraške hiše« in se nato sklenilo med sprehajanjem po poteh in uličicah tega tako bogato artificiranega kraškega arhitekturnega lepota. Resda živi, samo deloma restavriran, s srci in diha s pljuči tistih nekaj deset zvestih ljudi, ki ga še niso zapustili, le napol, res pa je tudi, da bi ali bo morebitna dokončna restavracija in revitalizacija veljala skoraj nepredstavljive kupe denarja, ki ga za tovrstne namene nikdar ni dovolj, če o tem, kaj vse bi za polno oživitve tega prelepega kraškega monumenta bilo najbolj smotno, sploh ne premišljujemo. A bodi tako ali tako: v Štanjel pojdem, če mi bo dano, spet na pomlad ali jeseni. Po kratkem obisku tega lepota sva se z E. do Nove Gorice ustavljala še v kakem zaselku ali kraju, npr. v Dornberku, in iskala najzanimivejše poglede, naposled pa, že o mraku, prispela v severnoprimorsko metropolo. Bila je pustna sobota, pripravljalo se je k dežju, med blestečo Perlo in Kulturnim domom je mimo naju hušknila vesela pustna šema. Dež je začel drobiti, zavila sva v picerijo na prigrizek, nato pa, uro pred predstavo, še v kavarno nove, zmeraj znova impozantne in lepe novogoriške gledališke hiše.

O »angleškem Brechtu«, kakor je otoška kritika poimenovala Howarda Barkerja (1946), sem pred novogoriško premiero *Ljubezni dobrega moža* vedel premalo: v celjskem teatru sem lani v Jablanovčevi režiji videl njegovo trdo antimilitarno igro *Nepredvidljive posledice*, ob različnih priložnostih kaj malega o njem bral (prvič npr. pred leti v obsežnem Herbertovem knjižnem pregledu *Who's Who in the Theatre*), vsekakor pa ta sodobni angleški, levo in temu primerno protestniško usmerjeni avtor zasluži več pozornosti in seveda tudi več (moje) vednosti, potem ko smo ga, zares silovito angažiranega, spoznali šele pred nedavnim, čeprav uprizarjajo njegove številne drame nepretrgano že četrto stoletje.

Ko sem včeraj, torej dan po ogledu reprize *Ljubezni dobrega moža* pisal poročilo za *Razgled*, sem se, tako kot že velikokrat doslej, zalotil pri nekoliko mučnem vprašanju: ker sem svojo refleksijo o predstavi vsaj najbolj sežeto že artikuliral, sem nato pri pisanju pričujočega dnevnika zmeraj pred dilemo: ali preprosto razširjeno reproducirati že spoznano in ubesedeno ali si, kakor rečemo pišoči ljudje s pridihom samoironije, »izmisliti popolnoma nove stavke«. Najpogosteje sem se v tem dvomu odločil – in tako je tudi tokrat – za prvo možnost, torej za

»razširjeno reprodukcijo« refleksije; če zaradi ničesar drugega, tedaj predvsem zaradi zavesti, da gre po eni strani zmeraj za različen bralski krog, po drugi pa tudi za vsaj nekoliko drugačno ubesedovanje, torej za tako imenovano »kritiko na kratko« in/ali za bolj sproščeno, »razvezano« dnevniško formo.

Ko se na velikem novogoriškem odru zavesa pred predstavo Barkerjeve drame, ki je hkrati trpka groteska in črna komedija, razpre, plane z vso sugestivno močjo v gledalčeve oči v skrivnostno in hkrati zloveško meglo zavita, čez ves oder od rampe do horizonta vzpenjajoča se strma brežina, polna trupel med prvo svetovno vojno padlih angleških vojakov nekje v Flandriji. Te v tršarjevskem slogu likovno ekspresivno razčlenjene gomile mrtvih zdaj, na začetku predstave, njihovi živi kame radje ritualno in seveda za plačilo pokopavajo in hkrati pripravljajo nekakšen spokojni zeleni gaj, zadnje počivališče pokojnih soldatov. Na začetku iz teh za gledalca nekoliko nekrofobičnih, blatnih gomil in ob koncu iz egalitariziranih nagrobnih kamnov prhne v zrak – kot nekakšni nadrealni simboli (pred kontrastnim, na temnem ozadju rumenim obličjem orjaške polne lune) – množina razprtih črnih dežnikov – (so to duše pokojnih?, postvarela svarila živim?, likovno izjemno ekspresivni simbolni znaki, uglašeni s celostno usklajeno estetsko podobo predstave?) – ki nad vojaškim pokopališčem oblikujejo nenavadno slikovito, presunljivo temno nebo. Na tako domiselno bogato artificiranem in hkrati pomensko signifikantnem prizorišču scenografa Jožeta Logarja in režiserja Bojana Jablanovca se nato v dobrih dveh urah odvije sicer tematsko ne povsem neznana, a gledališko nemara še nikdar tako intenzivno »črnomasniška«, trpko groteskna in protestniško komična zgodba o manipulaciji vsakršnih vojnih dobičkarjev ne samo z gmotnimi artikli, marveč tudi s kadavri pokojnih vojakov; o vsakršnih političnih igratih, ki tako ali drugače inicirajo te manipulacije in dobičkonosna trgovanja; o ničevosti padlih in popolni brezdušnosti živih – celo matere padlega sina, za katerega se ob koncu izkaže, da ni Anglež, marveč Nемец, torej sovražnik, ta zamenjava spričo njene iracionalne posthumne evforičnosti očitno nič ne moti! – o waleškem princu, pozneje britanskem kralju, in westminstrskem škofu, ki očitno groteskno in vsak po svoje egocentrirano posvetita grob istega domnevno angleškega »neznanega« vojaka; o prav tako grotesknih erotičnih prigodah gospe Toynbee, gospodične Lalage in njunih dveh paradoksnih ljubimcev. O prigodah torej, ki spremljajo to dvoumno, hkrati bridko in komično početje v svetu vsakršnih brezdušnih manipulacij. Ta svet ni samo katastrofičen in oropan vseh vrednot, marveč je v njegov katastrofizem ujet celo Bog. In zoper ta vsesplošni manipulativni katastrofizem protestira Howard Barker. Če vemo, da je drama o manipulacijah s trupli padlih vojakov bila spisana in prvič uprizorjena že leta 1978, torej pred petnajstimi leti, in je njena aktualnost živa še danes – enako angažirano jo je v drami *Halštat* v letošnji sezoni v tržaškem Slovenskem stalnem gledališču kot različico rokovanja in trgovanja s kostmi pobitih (v Halštatu ali Rogu) silovito tematiziral Drago Jančar – je uvrstitev Barkerjeve drame v repertoar PDG še toliko bolj pomenljiva.

Režijsko jo je pripravil Bojan Jablanovec, umetnik iz vrst najmlajšega rodu slovenskih gledaliških oblikovalcev, ustvarjalec, ki je v svoji generaciji bržkone najizrazitejši in ki se je doslej najmočneje uveljavil s predstavami Corneilla (*Odrska utvara*), že omenjenega prvega Barkerja (*Nepredvidljive posledice*) in Garcie Lorce (*Dom Bernarde Alba*). Jablanovec je *Ljubezen dobrega moža* s svojimi sodelavci in zlasti igralskim zborom Primorskega dramskega gledališča, okrepljenim z gostoma Antonom Petjetom iz Trsta in Brankom Ličenom, slovenskim igralcem, ki je več ko dve desetletji igral v tragičnem Sarajevu, lani pa se je vrnil v Slovenijo – izoblikoval izjemno ubrano, pomensko in umetniško domišljeno, s tenkočutnim ambivalentnim

kriticizmom razčlenjeno, edino proti koncu nemara nekoliko ekstenzivno, vendar v vseh konstitutivnih izrazilih – poleg sijajne dramaturgije prostora (Jože Logar), dramaturškega vodstva (Diana Koloini), kostumov (Meta Sever), premišljene jezikovne in govorne fature (prevajalec in lektor Srečko Fišer), subtilne luči (Samo Oblokar) in seveda zgledne, tako imenovane zborne igre – skladno predstavo. Po vidikih tako imenovane zborne ali ansambelske ubranosti skoraj zanesljivo najodličnejšo med dosedanjimi v tekoči sezoni slovenskih dramskih teatrov. Seveda gre v zborni igri pomembna pohvala tudi vsem posameznim igralcem, s posebnim poudarkom najprej dvema kreacijama: Binetu Matohu, ki je Hackerja, manipulantna in trgovca s kadavri, navzven in zlasti v besedah robatega – kako logične, funkcionalne in nič moteče so njegove pogostne krepke kletvine, v številnih sodobnih tekstih in predstavah pogostoma skorajda modno zlorabljanje – a v resnici nezlobnega in v gospo Toynbee tako nesrečno zatelebanega – oblikoval z duhovitim, sproščenim prepletanjem temperamenta, ležernosti, komičnosti in hkrati nekakšne iracionalne nemoči; ter Ivu Barišiču, čigar na prvi pogled naivni, a v resnici nabriti in preračunljivi Clout ni bil samo komplementarni »sobrat« in pajdaš Hackerju, marveč nadvse smešnogrenak posebnež, ki svoje dobičarsko izsiljevanje spreminja v popolnoma logičen, še več, samoumeven biznis in poklic. Zelo stvarno, militantnosti zvesto in med vsemi »trgovci s kadavri« najmanj, pravzaprav nič manipulatorsko prezenco je vtisnil nesrečnemu Brideu Branko Ličen, duhovito avtoironičnost s pridihom blage karikature waleškemu princu pa Peter Musevski. Enako reliefni so bili v svojih vlogah Anton Petje (Gentleman), Iztok Mlakar (Flowers), Radoš Bolčina (Riddle), Rastko Krošl (Bass) in obe ženski, Mira Lampe Vujčić, putkasta gospa Toybee in Alenka Vidrih, spodobno zaljubljena gospodična Lalage.

Bila je, če znova povzamem, izjemno ubrana, v vseh oblikovalnih prvih skladna predstava, ki zlasti režiserja Bojana Jablanovca in vso njegovo studiozno izvajalsko družino v naših razmerah legitimira za profesionalno trden in studiozen gledališki korpus. V uprizoritvi Barkerjeve *Ljubezni dobrega moža* – vsekakor.

Sicer pa naj, preden sklenem pisanje današnjega dnevnika, z nekaj mislimi pospremim romaneskni diptih *Minevanje* Vladimira Kavčiča, ki sem ga sicer prebral že pred dnevi, a se mi tako intenzivno vrača v spomin, da ga moram omeniti v pisanju, ki se sicer pretežno posveča teatru. To sem storil že kdaj prej, a seveda bolj po nekakšnih tihih, notranjih narekih, ne sistematično, torej nikakor ne tako, da bi v dnevniku omenjal vse knjige in sploh branja, ki so moja, naj tako rečem, vsakdanja leposlovna in strokovna lektira.

Minevanju pravim diptih, ker pač vsebuje dva samostojna in hkrati glede na organsko tematsko soodvisnost tudi notranje povezana romana: *Ne vračaj se sam* je izšel že leta 1959, *Minevanje zla* lani. Ker pa tako prvemu kakor drugemu romanu – ali prvi in drugi knjigi, kakor ju imenuje avtor – obakrat neposredno po koncih sledi obsežen, izjemno zanimiv in tehten, tudi polemičen refleksivni esej Tarasa Kermaunerja (prvi komentar je dvodelen: tekstu *More živetit človek zgolj iz sovraštva?*, napisanemu leta 1987, sledi *Post scriptum* iz leta 1993, istega leta pa je bila napisana tudi *Etika minevanja*, komentar k drugemu romanu) – bi Kavčičevo najnovejšo knjigo lahko imeli celo za nekakšen triptih; še posebej, če jo beremo, kakor sem jo bral sam, nepretrgano. Tako branje romanov in hkrati takoj (ne šele po koncu) tudi že komentarjev najbrž ni ustaljena bralna navada, ker pač tudi ni ustaljena pisateljska in uredniška praksa; a prav zaradi te nenavadnosti jo je v Kavčičevem in Kermaunerjevem zgledu in seveda zgolj z vidika diskurzivne polifoničnosti, če si smem privoščiti to nekoliko umetelno oznako, mogoče imeti za svojevrstno, ne samo formalno, marveč vsebinsko-pomensko tridelno celoto.

Vladimir Kavčič je s svojimi prozami, predvsem romani, trdno zasidran v sodobnem slovenskem leposlovju že natanko štiri desetletja (če štejemo za začetek njegovo prvo objavljeno knjigo). V vseh teh dolgih letih so si Kavčičeva dela sledila časovno zelo redno, opus je razmeroma velik, odmevi nanj pa vsekakor ne premoso-razmerni tako s količino kot s kakovostjo, predvsem pa ne s tistim zapletenim in vročim območjem tematskih vsebin, ki avtorja tako rekoč obsedajo že od začetka njegovega pisateljstva: čeprav se je v vrsti knjig ukvarjal s svojim aktualnim časom, ga je, otroka vojne, posebej vznemirjal, če ne kar zaznamoval spomin na travmatičen čas druge svetovne morije in v njem predvsem na usodno polariziran slovenski oziroma ljubljansko-dolenjski medvojni »binom«: partizani-domobranci. Ta »binom« je tudi v središču pozornosti diptiha *Minevanje*.

Priznati moram, da še zdaleč nisem prebral vse Kavčičeve proze in nič ne tajim, da je razlog za večjo izbirčnost nemalokdaj bil zasežen v nekem posebnem, naj tako rečem, skorajda pezantnem razpoloženju, sijočem zlasti iz romanov, ki obravnavajo vojskine čase med leti 1941–45. Pri vsakem branju, pa naj je šlo za že nekoč prebrani roman *Ne vračaj se sam* ali za *Žrtve* ali za *Zapisnik* ali za *Pustoto* in zdaj za *Minevanje zla* – sem moral biti za osredotočeno sprejemanje skorajda na poseben način in pravzaprav že vnaprej pripravljen. In kadar sem se zalotil v taki bralni kondiciji, se mi je razodelo vsaj tole: da že omenjeni usodni »binom« partizani-domobranci v sočasni slovenski prozi skoraj pri nobenem avtorju ni bil tematsko in človeško tako silovito stvarno, trpko, trdo, temno in predvsem človeško travmatično razčlenjen ali pesimistično, a hkrati daleč o vsake morebitne črno-bele strukturiranosti problematiziran kot pri Kavčiču. In prav to spoznanje spremlja tako nekdanjega, enako osamljenega in zamorjenega kot zadržtega domobranca Toma, ki v prvem romanu živi zgolj kot živi mrtvec, in za nekdanjega partizana Andreja, ki v *Minevanju zla* – opozarjam: naslov nikakor ni naključen ali zgolj simboličen, marveč dejavno spoznaven, saj s katarzičnim upom dopušča človeku, da je, kar je (ali kar je bil), ne glede na to, na kateri strani usodne demarkacijske črte bivanja in ravnanja se je znašel – pravzaprav samo še životari, torej živi brez načrtov, ki so ga bili nekoč zavezali in tako verujoče izročili osvobodilni ideji in boju – če omenim samo ti osrednji osebnosti diptiha, ki ju, ob drugih, ne bolj svetlih junakih, notranje povezujeta prav ta strašni, skoraj zastrašujoči brezup in črnogleda trpnost. Ki pa ne v prvem ne v drugem primeru nista izpisana z morebitno pristransko strastjo ali ideološkim »navijaštvom«, značilnima za prenekatero druge sočasne slovenske proze s to tematiko. Sicer pa o tem svojevrstnem travmatičnem »binomskem« medvojnem slovenskem tragizmu s posebno sugestivnostjo, znano asociativno mnogopomen-skostjo in človeško poglobljenostjo zelo nazorno in sugestivno govore sugestivni Kermaunerjevi »vmesni« eseji.

Sam sem v pričujočem dnevniku in zlasti v nekaterih njegovih tako imenovanih »vrivkih« nekajkrat govoril tudi o, žal, še zmeraj eksistentnem sovraštvu, vsakršni nestrpnosti in zlohotnem hujskaštvu na Slovenskem. Kavčičev romaneskni diptih *Minevanje* (s Kermaunerjevimi komentarji vred) je od tiste leposlovno-premišljevalne vrste, ki bi ga morali prebrati zlasti vsi tisti Slovenci, ki zgolj fanatično ali maščevalsko brskajo po gomilah preteklosti, ne da bi se bili pripravljene strpno soočiti z zlom, moro, travmami, opotekanji, brezupom in tragičnimi tavanji slovenskih ljudi med vojskinimi časi, ki nikdar niso bili samo črni ali samo rdeči ali samo beli, brez okrutnih, tragičnih razsežnosti, predvsem pa nikoli nabiti zgolj z enoznačnostmi in tiste sorte izzivi, ki ne morejo generirati nič drugega – nekoč in danes – kot sovraštvo, nestrpnost in nova zla. Nemara bi branje Kavčičevega diptiha lahko vsaj pri nekaterih gorečnejših vendarle nekoliko ohladilo do iracionalnosti razpe-

njeno kri naših znamenitih revanšistov in vsakršnih »arheologov« zla, morda je naš pisatelj z domobrancem Tomom in partizanom Andrejem in vsemi njunimi takimi ali drugačnimi, ljubimi in manj ljubimi pajdaši, z njihovo nekdanjo temno osamljenostjo, suho pustoto in črnim brezupom že zdavnaj zakopal nekdanje partizanske in domobranske bojne sekire in priložil na oltar slovenstva že nekaj tistega, čemur bi z že preveč zlorabljeno sintagmo lahko rekli spravni dar, ki nam je vsem tako zlahka na ustih, a komaj kaj v srcih in skoraj nič v dejanjih. A kaj, ko pri nas nihče več ali skoraj nihče, če mislim na narod kot občestvo, nič ali komaj še kaj bere; vsekakor pa ne romanov, kaj šele tako »pezantnih«, kot je diptih *Minevanje*. In še nekaj: najbrž bo po morebitnem branju Kavčičevih romanov marsikomu, ne samo meni, šele zdaj (!) postalo popolnoma jasno, zakaj Kavčičeva proza ni bila pri srcu prejšnji nomenklaturi in zakaj ni v milosti pri današnji (z nomenklaturu seveda v pričujočem kontekstu ne mislim samo na vrh kakega establišmenta, marveč na vse, ki bi morali vsaj občasno brati tudi leposlovje, ne samo lastnih žiro računov, uradnih listov ali zakonskih osnutkov in podobnih črkarij). In ker je iz vsega tega premisleka nehote spet in zares nenadejano nastal nov neznosni »vrivek«, naj še dodam: tudi mi postaja čedalje bolj jasno, zakaj Kavčičeva proza ni dobivala in ne dobiva javnih priznanj; ali je vsakteri »javni ljudje« ne marajo (ker ne marajo resnice?) ali je ne berejo ali oboje. Zelo se bojim, da je tako. In tako ni dobro...

15. MAREC

Kako neki je mogoče, da je minilo že več ko štirinajst dni, odkar sem izključil računalnik in z njim tudi pričujoči dnevnik? Se je mar gledališko življenje ustavilo? Ne, nič takega se ni primerilo. Zgodilo pa se je tisto, kar se dogaja že več ko štiri desetletja: avtor dnevnika si je, tako kot vsako leto, tudi letos privoščil zimske počitnice. Smučanje. Nič drugega ne bom rekel kot tole: v vseh teh dolgih in številnih letih sem minule dni doživel nemara enega izmed vrhuncev vsakoletne »bele opojnosti«. V osrčju razgibanih, osončenih italijanskih Dolomitov. Težko pozabno...

Sicer pa se je v moji odsotnosti v naših gledališčih zvrstilo nekaj premier, upam, da jih bom kmalu obiskal. Tako sem si včeraj popoldne v Trstu ogledal reprizo Jurčičevega in Inkretovega *Desetega brata*, dramatizacijo prvega slovenskega romana, če se ne motim, osmo po vrsti, vendar prvič uprizorjeno že leta 1978 v mariborski Drami. V letošnjo sezono so naši tržaški gledališčniki *Desetega brata* očitno vključili z dvojno mislijo: biti v napovedanem slovenskem »trendu« in hkrati tržaškemu in okoliškemu občinstvu, zlasti starejšemu in abonmajskeemu, a najbrž tudi dijakom – ponuditi igro, ki bo tešila njihovo, naj tako rečem, narodopisno radovednost in zavest. Jurčičev *Deseti brat* je seveda kar pravi naslov za ta pričakovanja, še posebej v Inkretovi zvesti, vendar kolikor je mogoče vsakršnih nepotrebnih ganljivosti razbremenjeni priredbi. Če se prav spominjam, je davna mariborska uprizoritev tako razbremenjenost in distanco še posebej očitno dosegala z vpeljavo nekakšnih novodobnejših songov, medtem ko Dušan Mlakar s sicer milo zvenečimi melodijami ljudskih pesmi, ki jih poje lepo uglašen kvartet prikupnih deklet, tokrat tako strukturiranega odsokka očitno ni ne posebej načrtoval ne skušal doseči.

V *Razgledih* sem se vprašal: kaj je Slovencem *Deseti brat* in kaj smo Slovenci *Desetemu bratu* danes? In si vedoma kolikor mogoče preprosto odgovoril: najprej spomin na očeta slovenskega romana, nato obujanje omike starosvetnega slovenstva, romantično zavozlanega v Jurčičev nekoliko zapleten vsebinski in fabulativni

vozel, ki pa ga naši ljudje najbrž še zmeraj radi razpletajo, torej berejo, čeprav bolj po narekih šolske učenosti kot spontano. Vsaj to.

Tu naj, samo gredoč in bolj ob robu, dodam še neko davno misel iz davnih pogovorov s pokojnim prijateljem Dušanom Pirjevcem, ki je, kakor mi je velikokrat pripovedoval, svojim študentom primerjalne književnosti zavzeto razlagal tudi Jurčiča. Ob neki priložnosti sem ga vprašal, kako neki lahko tega, po moji tedanji misli tako sijajno in v najboljšem pomenu besede skoraj neposnemljivo naivnega pisatelja vključuje v predavanja, ki se sicer posvečajo predvsem epohalnim evropskim romanišcem in njihovim opusom, pri čemer bi ga bilo, tako sem pač takrat sodil, mogoče primerjati kvečjemu s kako George Sand, ki pa jo Dušan v svojih predavanjih najbrž omenja bolj »pod črto« kot v glavnem tekstu? Odgovoril mi je s tisto nepopustljivo logiko, ki je zanj od nekdaj bila tako rekoč emblematična: Jurčič je sicer v primerjavi s kakimi svojimi znamenitimi evropskimi sodobniki svoj čas in svet nemara res doživljal in tudi opisoval z nekakšno zvrhano mero prisrčne naivnosti, včasih kar romantizirane ganljivosti, a tudi to je bil v njegovem času popolnoma legitimen del in kontekst tedanje evropske proze. Predvsem pa je brez poznavanja njegovih del, torej brez upoštevanja sočasnih slovenskih proznih dejanj vsa učenost o primerjalni literaturi lahko zgolj sama sebi namen, kakor je dejal z nekakšnim samoumevnim poudarkom. Potemtakem bi »preskakovanje« Jurčiča sodilo med tiste nerodovitnosti, ki se jim je Pirjavec kot predavatelj in mislec zmeraj na široko izogibal, čeprav zlasti nekateri slavisti te Dušanove »samoumevnosti« nekako niso znali zmeraj uvideti.

A vrnimo se k tržaški predstavi *Desetega brata*. Seveda bi bila tako prirejevalec, torej Inkretov, kot tudi uprizoritelj napor, ki bi hotel *Desetega brata* uzreti in odrsko uresničiti kot, denimo, kako dickensovsko ali balzacovsko ali turgenjevsko strukturo, ali svet Obrščakovih kmetov in originalov ter slemeniške gospode in njenih sogovornikov razbremeniti mile naivnosti in romantične ganljivosti – nasilen in brezploden. To preprosto ni mogoče in tega potemtakem tudi ne kaže nasloviti kot morebiten očitek novi tržaški uprizoritvi, ki jo je s svojo znano estetizirano roko vodil Dušan Mlakar. Estetizem je razviden iz vrste, naj uporabim na prvi pogled preveč »zlizan« pridevnik, posrečenih oblikovalnih prvin v predstavi: predvsem iz duhovitih in očem všečnih Palčičevih scenografskih »akvarelov«, ki se kot nekakšni paravani ali panoji spuščajo na slemeniške, Obrščakove, Krjavljeve in druge lokacije; iz ljudskih pesmi, ki jih milo prepeva kvartet simpatičnih deklet, lepih kostumov in seveda iz, naj tako rečem, svetlih, prisrčnih odrskih likov, tudi tistih, ki so sicer po logiki antagonizmov načeloma temni. In kakor je že vse to bilo obsijano z nekakšno prijazno starosvetno avro, z mehkim mešanjem narodopisnih elementov in ljudskih šegavosti, če ostanem samo pri dveh poglavitnih stileh, je, gledano z drugega zornega kota, vse, žal, bilo hkrati uprizorjeno s premo tako imenovane distance, torej vsaj po videzu kot verjetno in stvarno. To pa je tudi poglavitna pripomba, ki jo naslavljam novi tržaški uprizoritvi *Desetega brata*. Sicer pa se nagibam k misli, da si je režiser dal razmeroma veliko opravka z igralci oziroma s tipološkimi risbami Jurčičevih likov. Temu primeren je videti nasledek: ne zato, ker bi posamezne kreacije bile posebno kakovostne, marveč zato, ker je igra v celem bila podložena z vzajemnim elanom, seveda z nekaj izrazitejšimi vlogami: najprej je tu, prvi med enakimi, temperamentno zasnovani, dobročudni Martinek Gojmira Lešnjaka; ob njem Součkov Krjavelj, bogato razčlenjen bakrorez znamenitega vaškega originala; Maja Blagovič, brhka, zgovorna in nabrita Marička; vsevilj »v rožcah« blodeči Dolef, uprizorjen, ko da bi ga bil Livio Bogatec preslikal s kake romantične žanrske podobe; Vladimir Jurc, s primerno hudobo »zateženi« Piškav;

Aleksaner Valič in Stane Raztresen kot Benjamin in Mežon sicer epizodi, a lepo vključeni v zborni igro kot pravcati gledališki legendi. Mladi – Aleš Kolar, Barbara Cerar, Aljoša Ternovšek (Kvas, Manica, Marijan) – sicer sproščeni, a, žal, manj izraziti. (Da je zlasti Kvasovo in Maničino tipološko bledikavost okaral že stari dobri Levstik, seveda ni argument za premalo izrazite odrske postave.)

In čisto za konec še tole: k predstavi (reprizi) v Trst sem peljal tudi osemletnega vnuka Leva: že kar dobro vaje gledaliških obiskov, se je pri *Desetem bratu* kratkočasil tudi z glasnim smehom. Ta seveda prisrčno razveljavlja mojo kritično sitnobo...

22. MAREC

Še o dveh, zaradi zimskih počitnic zamujenih premierah mi je pričevati v dnevniku. Najprej sem si konec prejšnjega tedna v Slovenskem mladinskem gledališču ogledal predstavo *Butterendfly*, ki jo je v koprodukciji z Gledališčem Glej zrežiral Matjaž Pograjc, sinoči pa še reprizo *Arkadije* Toma Stopparda v ljubljanski Drami.

Kljub najboljši volji se pri projektu *Butterendfly* ne bom podrobneje ustavljal, preveč nasprotujočih si spoznanj mi je zbudila predstava, da bi jo lahko kolikor mogoče konsistentno razložil in to razlago zaupal dnevniku. Scenarij, ki ga ob režiserju podpisujeta dramaturga Ivica Buljan in Klavdija Zupan, se, če zadevo karseda poenostavim, ukvarja z nekakšno »antinostalgično« diplomatsko-vojnsko-erotično kontroverzo med vrlimi, kriptoreprezentativnimi tipi Združenih držav Amerike in rajnje Jugoslavije. Na ta samo relativno duhoviti vsebinski konstrukt in dogajalni *pêle-mêle*, ki je v njegove temelje vzdana iz priljubljene, v naslovu zasežene Puccinijeve opere edino kostumska ikonografija Cho-cho-San, cepi Pograjc svojo že uveljavljeno, zlasti gibno in pantomimsko dinamično, verbalne komponente prejkone zanemarljivo gledališko pisavo. Ta se tokrat raziskri v nekakšen stiliziran in zlasti likovno geometriziran preplet fantazije, ironije, parodije, mimikrije in po neki, očitno nenačrtovani logiki celo nostalgije, torej pomenskih in oblikovalnih izrazil, v katerih se zlasti igralci vedejo in počutijo kot v kaki ludistični improvizaciji, enako nezavezujoči kot abotni, enako ploski kot bizarni. Svet je v konstelaciji teh izrazil in z njimi zlahka uzrljiv in razpoznaven zgolj z eno dimenzijo: plosko(vno). Komur ta na prvi pogled sicer slikovita redukcija zadošča, je zagotovo bil bolj potešen, kakor sem bil jaz sam, nepoboljšljivi privrženec (in iskalec) vsakršnih večrazsežnosti.

Tudi zato in v tem smislu me je neprimerno bolj motivirala za – načeloma pritrjevalni – premislek uprizoritev Stoppardove *Arkadije* v ljubljanski Drami. Seveda sem se na začetku tega premisleka najprej vprašal, ali nemara pri nas nismo kar nekako nebržno preskočili sicer ne pretirano obsežnega dramskega opusa tega duhovitega angleškega sodobnika. In si odgovoril, da bi poleg *Rozenkranca in Gildensterne* ter *Po Magrittu* morali seči še po kakem delu, denimo, pred dvema desetletjema vsaj po *Akrobatih* (Jumpers) ali desetletje pozneje po *Pravi stvari* (The Real Thing), čeprav se zdaj *Arkadija* sliši in vidi kar kot nekakšna sinteza avtorjevih dolgoletnih (iz)povednih in teatraličnih intenc. Ne bom se spuščal v razpravljanje o tekstu, ki ga Gledališki list osvetljuje dovolj na široko in nazorno, a vsaj nečesa vendarle ne smem pozabiti: *Arkadijo* sem bral in gledal, če se to ne sliši preveč formal(istič)no, kot nekakšen kronski zgled kombinirane metafikcije, v kateri se – seveda z dramskimi junaki vred – ne prepletata samo dva na prvi pogled popolnoma različna časa – naš računalniški in (Byronov) romantični čas začetka devetnaj-

stega stoletja – marveč trivialnost in resnobnost, komičnost in otožna zamišljenost, znanost in fikcija, »stari, dobri« raziskovalni pozitivizem in mrzla »virtualna resničnost«, nekdanji aristokratski konservativizem in sodobna nekonvencionalna prostdušnost, sofistika in opolzkost, nekoč erotizirana naivnost in danes seksualna razkri-tost. Skratka, *melange* snovi, tém, žanrov, literarnih pisav, vedenjskih vzorcev in vsega drugega, čemur bi še pred nedavnim v neznosno lahkotni postmodernistični maniri rekli na primer: *pasticcio*. Tom Stoppard je v dramskih plasmajih teh mešanj (in vsebinsko-pomenskih mešanic) naravnost virtuozen mojster, nabrit, ironičen in duhovit hkrati v dobri tradiciji angleške salonske konverzacije in novodobne, do robov groteske priglane zgovornosti.

Predstava v ljubljanski Drami gledalce očitno na poseben način opaja. Logika tega opoja je v znamenju neke stare sintagme: nevidne režije in vidne igre. Res je tako: Janez Pipan je kot kak skrivni mag: vse ureja brez posebne zunanje ihte, preliva čase (kakor barve), aranžira mehka prehajanja med različnimi situacijskimi položaji in pušča možnosti igralcem, da si dajejo duška. Pri takem razumnem početju si zasluži eno samo (ne prvokrat formulirano) vprašanje: ali ne bi bilo predstavi v korist, ko bi si bila – brez škode, da bo kakorkoli bistveno krnila besedilo in njegove pomenske odenke – s pogumnejšimi črtami privoščila nekaj več dogajalne ekonomike in dinamike? Sicer pa sem pred tem zavestno zapisal: režija pušča možnosti igralcem, da si dajejo duška. To seveda ne pomeni, da dovoljuje poljubnost ali morebitno improviziranje (ali celo ekstemporiranje), marveč stvari premišljeno kreira tako, da je predstava poudarjeno igralska. To pomeni dvoje: najprej znova in že kdo ve katerikrat vrača zaupanje v slovensko histrionstvo, še posebej osredotočeno v našem osrednjem dramskem teatru; po drugi strani pa pričuje o tem, da se nemalokdaj nadležne menjave igralskih rodov v ljubljanski Drami dogajajo tako rekoč brez večjih bolečin. V *Arkadiji* je to malodane signifi-kantno. Če v tem smislu in za ta namen med nosilnimi vlogami odmislimo tiste igralko in igralce, ki prehajajo ali že kar sodijo v tako imenovano srednjo generacijo (Vetrihova, Čušinova, Samobor), so Ralijanova, Juhova, Šugman, Emeršič in Bako-vič ustvarjalci, ki prej omenjenega zaupanja ne samo ne zbujejo, marveč ga, če seveda namenoma presodim kar povprek, že kar zanesljivo potrjujejo. In tega spoznanja morajo biti spremljevalci ljubljanske Drame vsekakor veseli (četudi nemara med naštetimi mladimi vsaj za zdaj še ne vidijo morebitnih Majd Potokar in Milen Zupančič in Bibičev in Banov in Cavazzov...). Sicer pa je bil svojevrsten užitek gledati Natašo Ralijan, s kakšno prisrčno adolescentno prostdušnostjo in vsevedno okretnostjo opremlja svojo vedoželjno Thomasino na poti razumevanja in osvajanja vsakršnih skrivnosti duha in telesa; Jerneja Šugmana, s kakšnim ironično odsokočnim polaščevanjem se loteva nalog domačega učitelja Hodgea; ali Bojana Emeršiča, kako v maniri kakega wildeovskega elegana samovščeno ornamentira in stilizira drugorazrednega pesnika Chatra; ali viktorijansko vzvišeno (in v zrcalni podobi primerno avšasto) Lady Croom Polone Vetrih; ali Silvo Čušin, ki je zlasti s prefinjenimi mimičnimi refleksi »zidala arhitekturo« samoprepičane in od samsko-sti po malem že rahlo načete pisateljice Hanah Jarvis; ali temperamentno, čutno predozorelo frkljo Chloe Coverly Polone Juh; ali markantnega Igorja Samobora, kako s stremuško brezskrupuloznostjo leze v temperamentno podkožje današnjemu pozitivističnemu univerzitetnemu profesorju Bernardu Nightingalu; ali od računalni-štva enako obsedenega kot od ljubimstva nerodnega Valentina Coverlyja, kakor ga je duhovito portretiral Gregor Bakovič. In tako vse do Zidarjevega služabnika Jellabyja, Nahtigalovega kapitana Bricea in Gečevega Augustusa Coverlyja.

Ali na kratko: *Arkadija* je zgled izrazite igralske predstave, ki naš pogostoma

tako nedoumljivi in tesnobni svet oživlja kot popolnoma odprto, časovno neomejeno, simultano strukturo, seveda skozinsko uzrto z blago ironiziranim odskokom, ki ga tako duhovito artikulirata Tom Stoppard (ter po njem blagoglasen prevod Lada Kralja) in ljubljanska predstava.

Bliža se konec marca, torej sušca, ki nikakor ni tako suh, kot mu je zapisano v slovenskem imenu; in gledališka sezona se počasi oži v zadnji krajec. Ne vem zakaj, a letos mi mineva tako čudno naglo, ko da bi se bila včeraj začela. Kaj pa če hiti, bolj kot sem bil doslej pripravljen priznati, življenje? Malodušna misel? Melanholija? Ne. Sad preudarnega spoznanja, pač. A kljub temu pri priči, vsaj za danes, proč s tem preudarnim samospoznanjem...

Se bo nadaljevalo



Vasja Predan

PLES ŽIVIH SENC MINLJIVIH PREDSTAV

Gledališki dnevnik 1994–95 (IV)

2. APRIL

Nedeljska jutra se mi še zmeraj zdijo nekako slovesna, kakor so bila od otroških let. Nekoč so bile nedelje za večino ljudi namenjene predvsem počitku, zdaj je drugače, a, kot rečeno, še zmeraj po svoje nevsakdanje. In če so ta ljuba jutra še sončna in, tako kot davišnje, pomladna, bi si zaslužila, da jih človek preživi kje v naravi, dasiravno za to seveda ni nobenih zavezujočih pravil. Tako sem se danes pač odločil za pisanje, povod pa je predsinočni ogled reprize *Zlatih čeveljčkov* Dominika Smoleta v kranjskem Prešernovem gledališču. Od premiere je minilo že kar nekaj dni, odigrali so jo pred časom kot otvoritveno predstavo na letošnjem Tednu slovenske drame (zaradi zimskih počitnic me ni bilo zraven).

Že včeraj sem znova prelistaval *Zlata čeveljčka*, ob *Antigoni* zagotovo najbolj vznemirljivi Dominikov tekst in zagotovo eno izmed najveljavnejših del moderne slovenske dramatike. Prebiral sem posamezne replike, jih soočal z onimi, ki sem jih predsinočnjim poslušal v zatemnjenem avditoriju, se zmeraj znova ustavljal pri jezikovnih in slogovnih ter seveda zlasti miselno in pomensko izostrenih, briljantnih Smoletovih formulacijah dialogov, nato pa brskal po različnih knjigah zlasti zato, da bi si znova obudil in okreplil sicer dovolj trden in lep spomin na krstno uprizoritev v ljubljanski Drami leta 1983. Bil je tistega davnega večera prazničen gledališki dogodek, ki mu je nekaj mesecev pozneje, naj tako rečem, aplavdirala vsa tedanja gledališka Jugoslavija na Sterijevih igrah v Novem Sadu. Bila je srhljiva, groteskno pretresljiva, pod Korunovo natančno osredotočeno režisersko taktirko uprizorjena predstava z nepozabnimi igralskimi kreacijami pokojnih Braneta Ivanca (Obtoženi) in Maksa Furijana (Dr. Prisednik senata), ob nič manj silovitem Ivu Banu (Sodni sluga), Mileni Zupančič (Administratorka), Aleksandru Valiču, Radku Poliču, Mariji Benkovi, Alešu Valiču. Glede na visoko vrednost teksta je po svoje presenetljivo, da je ta znameniti »dramolet« moral do prve ponovitve čakati kar ducat let, zato pa je toliko bolj razveseljivo – in tu vstopam že neposredno v presojo kranjske predstave – da je tudi novo srečanje z *Zlatima čeveljčkoma* nadvse impresivno. Preden to spoznanje vsaj nekoliko nadrobneje razčlenim, samo še čisto kratka digresija, povezana s tem tekstom.

Ko sem se, kakor sem že omenil, nehal »sprehajati« po dramoletu, sem se lotil še brskanja po referenčnih tekstih, zadevajočih *Zlata čeveljčka*. Pravzaprav moram ugotoviti, da je na moč presenetljivo, kako malo s(m)o pisali o tem tekstu: razen zelo zanimivih spremnih razmišljanj v gledališkem listu in sprotnih ocen po krstni uprizoritvi in nato še novosadski reprizi – skorajda nič. Zagotovo nič temeljitega in

poglobljeno analitičnega. Nemara je vsaj delna izjema Lampretova lucidna spominjska in aktualna refleksija, natisnjena v *Naših razgledih* leta 1992, ob avtorjevi smrti. Prihodnji raziskovalci Smoletovega opusa najbrž ne bojo mogli prezreti tega Lampretovega premisleka, sam pa bom za presojo nove kranjske uprizoritve citiral sicer zgolj kratko, zgoščeno, vendar instruktivno misel Andreja Inkreta iz recenzije, objavljene na zavihku Smoletove knjige *Igre in igrice* (1986): »Zlata čeveljčka sta zasnovana kot grozljiva sodna obravnava, na kateri je pred senat postavljen ubogi, nesrečni samomorilec. To seveda ni navaden sodni proces: na njem sodijo nekomu, ki si je že poprej sodil sam. Pred sodišče pravice so postavljeni vsi. Med žalostno resnico prostovoljnega mrliča in visokostno resnico sodnega senata ni razlike. Vsi so potisnjeni na en in isti usodni rob, vsi enako praznih rok, zaznamovani z bolečino in nerazrešeno zmedo svojih mračnih obsesij, blodenj in stisk. Drug drugemu sovražni in posmehljivi, sami v sebi zdvojnjeni, prestrašeno prisluškujoči neznosnemu molku sveta« (vse podčrtal V.P.). Ta razmeroma obsežni citat navajam zato, ker se po eni strani ujema tudi z mojo, pred leti zapisano podobno mislijo, predvsem pa zato, ker je njegova pomenska vsebina, torej vse protagoniste zadevajoče sojenje, nemara še izraziteje kot pri krstni uprizoritvi vpisano in posajeno v temelje kranjske predstave, ki jo je s studiozno premišljenostjo in ekspresivnostjo zrežiral Matjaž Zupančič. Najbrž bi spričo tako apodiktične trditve kdo utegnil pomisliti, da se je v Zupančičevi odrski viziji morala vloga in bridka usoda Obtoženca pomakniti v drugi plan, če je res, da so pred sodno obličje postavljeni vsi udeleženci *Zlatih čeveljčkov*. Vendar ni tako. Res pa je, da je Obtoženec v sodnem procesu in v soočenju s sodnim zborom predvsem *pars inter pares* ali enak med enakimi; še več, v določenem trenutku se občutljivemu spremljevalcu mora razkriti, da so v obtoževanje, domnevno krivdo in sojenje pravzaprav vpleteni ne samo udeleženci Smoletovega dramoleta, marveč smo vanj tako ali drugače potegnjeni vsi, torej – vsaj potencialno, če že ne *de facto* – tudi gledalci. Tako premaknjen ali pomaknjen pomenski in spoznavni poudarek je – ob ekspresivno izenačenih vlogah – zagotovo poglobljena vrednost nove gledališke podobe *Zlatih čeveljčkov*. Njena drugačnost se razkrije že v arhitektoniki sodnega prostora: ta ni le »drugačen od običajnih v niansah, ki jih je označiti težko«, kakor ga opisuje avtor; je absolutno večpomenski ali vsaj dvokomponenten: je (kot) nekakšno (birokratsko/kafkovsko) skladišče zakonov in zakonikov, a je hkrati tudi (kot) nekakšna prosekura, zalita in nadzorovana od pomenljivih stožcev rumene svetlobe in prezračevana od šumenja velikih ventilatorjev, vrtečih se visoko nad glavami sodnega zbora. In v tem zloslutnem prostoru je sodni sluga (kot) nekakšen prosektor, če ne kar – mesar. Edino nedvoumno zavezujoč rekvizit v tem ambivalentnem prostoru je stropna luč: »Obešena na dolgi trdni vrivci, sega globoko dol v prostor, je starinska, nemoderna, vendar neizogibna,« kot jo opisuje Dominik. Neizogibna in trdna zato, da se nanjo lahko ob koncu »dramoleta« obesi administratorka (zelo vsevedna, a skozinskoz otožno odtujena, impresivna Darja Reichman), obuta v zlata čeveljčka, ki ju sname in ukrade sodni sluga, »tiholazen zmikavt na videz«, kakor ga Smole tipološko izostreno označi in »zakuje« v absurdno-groteskni, ledeno-svinčeni, človeško trdi, malone policijsko brezsrčni »odlitek« (Matjaž Turk ga uprizarja preudarno, bolj lumpenproletarsko zavrto kot poklicno nevarno). Z vsem tem nas je, če smem tako zapisati, že sam prostor nove uprizoritve (Janja Korun, tudi scenografinja) nekako samodejno prestavil v dramaturgijo vsebine in pomenov (Matija Logar) in seveda dramaturgijo igre. Ta je bila, kakor rečeno, po vidikih izrazne energije izenačena, poleg že omenjenih Reichmanove in Turka pa so v hierarhiji posameznih kreacij vsaj moja zahtevna pričakovanja izpolnili: s pravniško preudarnostjo prežarjen Predsednik senata Boris Juh, znevroti-

zirano (samo)izpovedujoči se Poročevalec Aleš Valič in zlasti monumentalno kolektivni, nepopustljivo napadalni Prisednik senata Evgen Car, nemara najekspresivnejša vloga v predstavi. Za spoznanje manj izraziti v karakterizaciji svojih likov, vendar še zmeraj v obzorju zahtevnih kriterijev so bili Tatjana Dimitrijevska v vlogi Odvetnice, Matjaž Višnar kot Obtoženi in Tine Oman kot Tožilec.

Bila je, če sklenem, v Prešernovem gledališču, v celoti vzeto, zrela, z novimi pomenskimi poudarki opremljena, v vseh ugledališčenih segmentih dovolj izenačena odrska emanacija *Zlatih čevljkov*, enega izmed najznamenitejših del moderne slovenske dramatike in hkrati zelo dostojna počastitev spomina na njenega avtorja – Dominika Smoleta. (S temle mojim, na prvi pogled nemara neprimernim ali »iz drugega vica« vzetim pristavkom: kar vidim ga ali si ga vsaj živo zamišljam, hudega Dominika, mogočnega, godrnjavega, po malem ciničnega ali vsaj ironizirajočega, a v resnici visokega moralista in nepopustljivega zavračevalca plehkega, zgolj retoričnega in floskularnega, nekoč tudi 'sentimentalni' imenovanega humanizma – takega sem ga spoznal davnega leta 1950, ko sva si v mladinskem uredništvu Radia Ljubljana skupaj s pokojnim Lenartom Balohom- Lentovim Lenčem služila honorarni kruh – kako temperamentno bi naskakoval današnji slovenski »prvobitni« in zgolj pridobitni neokapitalizem ali novokomponirani pragmatizem in provincialno nacionalistični konformizem, nespravljivo nestrpnost in vsakršen partitokratski voluntarizem. In sploh bi se ne čudil, ko bi si, ta naš dramski gigant, obujajoč in adaptirajoč *mit*, *mit in mitologijo*, spet omislil kako svojo znamenito dramsko parafrazo, denimo, kake starodavne politične groteske, če že ne bi skomponiral izvirne burleske, recimo take o brumnih možakarjih in čudakarjih, kakor bi jim rekel Milan Jesih, v našem teatralnem parlamentu...)

Pravzaprav moram priznati, da so me take in podobne, na prvi pogled v pričujočem kontekstu nemara inkompatibilne asociacije in misli napadale že kar nekaj dni. Vsekakor pa sta jih zadnje čase generirala predvsem dva aktualna politična dogodka ali vsaj epizodi: dramatičen politikantski razkol, povezan s počastitvijo petdesetletnega spomina na konec druge svetovne vojne, ali če smo natančni, zmage nad fašizmom in nacizmom; in drugič, televizijski pogovor z glavnim slovenskim javnim tožilcem.

Polstoletni spomin na konec druge svetovne vojne je spomin na en sam zares epohalen (drugi so kljub vsakršnim silovitostim ali grozovitostim neepohalni) dogodek: zmago nad zloglasno »trojno osjo«, torej eno izmed najbolj krvavih in tiranskih »epizod« v zgodovini človeštva; ali še z drugo besedo: spomin na zmago znamenitih zaveznikov med drugo svetovno vojno: Sovjetske zveze, Združenih držav Amerike, Velike Britanije, evropskih odporiških in osvobodilnih gibanj – od francoske *resistance* do narodnoosvobodilnega boja v nekdanji Jugoslaviji in podobnih manjših gibanj na starem kontinentu. Tako rekoč do včeraj o takem jubileju in spominu ni bilo nikjer v svetu nikakršnih dvomov ali pomislekov, tudi pri nas ne. Zdaj, ko si je ta častitljivi datum naložil okrogla leta, pa se je v samostojni in neodvisni Sloveniji znenada vse zapletlo in spremenilo malodane v grotesko. Kar naenkrat se zdi, kakor da ni jasno, kdo da je bil zmagovalec in kdo poraženec. Še več: spletajo se vsakršne nebuloze o tem, naj bi jubilej slavili tudi tisti, ki so na teh prostorih bili poraženci, torej v Sloveniji predvsem tako imenovani domobranci, nikakor samo »lepotni« sodelavci okupatorskih vojska, marveč kolaboracionisti v polnem (tudi vojaškem) pomenu besede. Seveda bi bilo abotno in nasilno, ko bi jim po vsej sili preprečevali ali celo prepovedovali slaviti, če tako pač želijo, lasten poraz pred pol stoletja (kakor to že dolgo dolgo počno Srbi, poraženci v kosovski bitki). Toda poraz je seveda ne samo semantično popolnoma nekaj drugega kot zmaga, to je najbrž jasno

ali bi razumno mislečemu človeku moralo biti jasno že z otroško pametjo. Žal, očitno ni tako, vsaj ne, če smo, tako kot Slovenci, »prehajeni predmet zgodovine«, kakor je nekoč fenomenalno vzkliknil Tomaž Šalamun. Sicer pa: zakaj bi še naprej pojasnjevali, kar je že desetletja v Evropi in pri nas popolnoma nesporno pojasnjeno in samoumevno: Slovenija in njena narodnoosvobodilna partizanska vojska sta bili eden izmed najdejavnih partnerjev zavezniške antinacifašistične koalicije, potemtakem zmagovalcev. Kako, s kakšnimi manifestacijami bo današnja samostojna Slovenija ta praznični spomin počastila, je v bistvu seveda popolnoma drugotno ali obrobno vprašanje. Z enim samim pogojem: počastiti ga mora samozavestno in dostojanstveno; tudi brez morebitnih srditih in sploh vsakršnih očitkov poražencem. In še to: čemu neki še naprej razpredati notorna spoznanja, ko pa je publicist Marko Crnkovič v svoji bistrourni kolumni *Castro, Mitterand... Kučan* v (*Delo* 18. marca 1995) lucidno povedal vse, kar je bilo treba povedati; točneje, kar bi bili morali povedati že od vsega začetka, ko smo se kot zavezniška država odločili, da se bomo pridružili slavjem ob petdesetletnici zmage nad nacifašizmom. Komur ta jubilej iz kakršnihkoli razlogov ni pri srcu, ga pač ne bo slavil, to je kajpada njegova pravica, jasna kot beli dan. In to je edina logična in strpna logika tega abotnega zapleta.

Po svoje sodijo v kontekst vsega pravkar zapisanega tudi odgovori slovenskega javnega tožilca g. Drobniča, ki jih je marca izrekel v pogovoru z g. Ambrožičem na RT Slovenija. Pravzaprav se sprva nekako nisem mogel odločiti, ali naj skoraj neverjetno vsiljivo in nasilno vsebino tega pogovora vključim v pričujoči »vrivek«, ker mi je tisto, kar sem slišal, tako kot mnogim mojim znancem in hkrati tako kot redko kaj, dobesedno pognalo kri v glavo. Kakor je znano, s tako razgreto glavo nikakor ni dobro in ne kaže razpredati niti docela nedolžnih misli, kaj šele členiti tako izvirno inovativna, zgodovino in njeno stroko ignorirajoča in podcenjujoča dognanja, kakršna je nonšalantno proizvajal naš glavni javni tožilec. V dilemi, ali naj si torej s to rečjo tratim živce in čas, sem se sprva odločil napisati tisto, kar se mi zaradi vsakršnih dosedanjih profaniranosti pravzaprav upira, to je *pismo bralcev*, v katerem sem nameraval samo tole: urednika Ambrožiča javno prositi, naj inkriminirani pogovor kje objavi. Zgolj to, nič drugega. A tudi takšno namero sem po dobrem nasvetu bližnje osebe opustil in zavrgel. Čas je mineval in moja glava, kot rečeno, prvi hip po poslušanju pogovora »polna krvi«, se je zlagoma ohladila in čustva, nemalokdaj tudi varljiva, so se umirila. In tako si zdaj pač dovoljujem samo troje vprašanj:

– kako je mogoče, da se je glavni javni tožilec Slovenije znenada prelevil v ljubiteljskega (s tujo besedo: diletantskega) »zgodovinarja« in si, meni nič tebi nič, privoščil tisto, zoper kar bi bil moral – če ne kot človek in domobranec – že kot tožilec protestirati: grobo, malodane smešno falsificiranje in hkrati čiste prozorne izmišljije o tem, da slovenski domobranci, tako kot npr. drugi evropski kvizlingi, niso aktivno sodelovali z okupatorji, niso prisegli Hitlerju in niso bili poraženi (so mar prisegli Churchilu ali Rupniku ali Papežu ali Nevesekomu? In kaj so bili, če ne poraženci? Zmagovalci? Zavezniki? Pa jih menda niso zaradi tega Angleži vrnilo partizanom?);

– kako je mogoče, da novokomponirani »zgodovinar« z genialno vsevednostjo (ali edinovednostjo) ugotovi, da se je samo na Slovenskem in nikjer drugje v Evropi – tudi nikjer v bivši Jugoslaviji – med leti 1941 in 1945, kakor je navdse izvirno strokovno umoval, godila zgolj boljševiška revolucija in državljanska vojna in nikarkršen osvobodilni boj (ko bi bil državljansko vojno vsaj pravilno lociral v tako imenovano Ljubljansko pokrajino in v del Dolenjske, ne pa v preostali, neprimerno večji kos Slovenije);

– kako je mogoče – in zdaj bom namenoma in proti lastnemu veselju ciničen – »neki« g. Drobnič popolnoma prostodušno reče, da je »neki« (podčrtal V.P.) Oton Župančič bil zato, ker je (s)prejemal italijansko pokojnino, okupatorjev kolaboracionist«. Seveda g. Drobniča in njegove *Kinderstube* ne morem karati, ker se jima Oton Župančič zdi pač samo *neki* – zdaj spet cinično dodajam – kolaboracionistični *oné* in ne eden izmed največjih slovenskih pesnikov, ki je z italijanskimi in nemškimi okupatorji sodeloval tako, da jim je v brk, svojim pesniškim kolegom in sploh umetniškim ustvarjalcem pa v opombo in spodbudo napisal tudi slovito aktivistično pesem *Veš, poet, svoj dolg?* (spričo vse Drobničeve vsevednosti in zgodovinarske novovednosti resno dvomim, da bi ne bil kdaj slišal za Otona Župančiča – pesnika).

Seveda bi lahko podobnih »izvirnih« tožilčevih spoznanj, ugotovitev in zgodovinskih »dejev« – kajpada, tu omenjenih le po spominu, a upam, ne potrjeno, kakor to počne on sam – navedel še veliko in preveč, toda magnetogram pogovora mi ni dostopen, a tudi sicer se s tovrstnimi »spravnimi« abotami nimam časa ukvarjati. Le nekaj moram še pripomniti. Pravzaprav sem dolžan g. Drobniču izreči zahvalo: njegov vsevedni psevdozgodovinarski novorek je – o tem sem se na lastna ušesa prepričal v kar nekaj primerih – prenekaterega nekdanjega slovenskega partizana in številne njihove mlajše spoštovalce spodbudil, da so se znova zavedeli svoje, včasih že kar pozabljene in v novejših časih tudi že prezirane partizanske in osvobodilne časti in (samo)zavesti. Zahvaljeni, iz srca zahvaljeni, g. Drobnič, za to nepričakovano plemenito spodbudo!

In čisto za piko k omenjenim trem vprašanjem še čisto kratko, četrto: kako boste, gospod glavni slovenski javni tožilec, pri svojem poklicnem ravnanju uskladili svoja subjektivna, novokomponirana in doslej popolnoma neznaná zgodovinarska spoznanja z objektivnimi, pri nas in v Evropi že zdavnaj dokumentirano dognanji, kadar boste – kot prepričani domobranec – morali obtožiti, denimo, kakega nekdanjega »zločinskega« partizana?

Želim si, da bi kmalu napočil čas, ko mi ne bo več treba pisati takih in podobnih »vrivkov«.

7. APRIL

Sinoči me je, ne brez povabila, zaneslo v Mestno gledališče ljubljansko, kjer so »na podstrehi« odprli tako imenovano Novo malo sceno in na njej uprizorili uspešnico *Zažgi!* (Burn This), pri nas malo znanega sodobnega ameriškega dramatika Lanforda Wilsona. Bila ni niti predpremier, marveč zadnja generalna skušnja, vendar igrana pred zelo številnimi študenti gledališke akademije, igralkami in igralci MGL in še nekaterimi povabljeni. Glede na to, da je torej šlo za interno predstavo, se sprašujem, ali je korektno pisati o njej, saj utegne kdo upravičeno pripomniti, da to tudi ko vse poteka gladko in nepretrgano, ni nujno tudi definitivno. Sam sem ta dvom razpletel takole: glede na to, da me je ta neuradna »premier« izpolnila s pozitivnimi spoznanji o uprizoritvi, si pač dovoljujem o njej povedati nekaj misli. Pri tem pa sem si obljubil še tole: ker gre za zelo vznemirljivo srečanje z mladimi in celo najmlajšimi odrskimi ustvarjalci, ki je njihov nastop tak, da si ga bom zagotovo še enkrat ogledal, sem se vsemu navzlic odločil o uprizoritvi poročati že zdaj; če pa bi drugi ogled zdajšnja moja spoznanja kaj bistveno spremenil, o čemer pa močno dvomim, bom to pač sporočil v nadaljevanju dnevnika.

O Wilsonovem tekstu samo tole: *Zažgi!* je tako imenovana »dobro narejena igra«, očitno navdihnjena iz ene same želje: reflektirati in reprezentirati poklicne,

tokrat umetniške (plesalka, filmski scenarist) in osebne, tudi zdaj tako kot zmeraj doslej »obvezne« erotične zanke in zaplete mladih, prostodušnih in svobodomiselnih individuov. Mladi umetniški »potentati« so dušeslovno spretno portretirani, med njimi še posebej »neumetnik« Pale; so malodane »taki kakor vsi«, če si sposodim naslov davne Salacroujeve drame; bržkone tudi ogledalni odbleski za zdajšnje in tukajšnje slovenske mlade. Ko sem zapisal, da je med njimi še posebej reliefen Pale, sem hotel povedati dvoje: kakor so, naj tako rečem, ortografije in biografije protagonistov učinkovite, sta, po drugi strani, njihova psihologija in pogled na svet dovolj prozorna, razvidna in bolj ali manj zunanje efektivna, »dobro narejena«; z izjemo, tudi to je že bilo rečeno, Palea: ta mestoma učinkuje kot kak virilni jezljivec, prepotentnej, kolerik, histerik in hkrati – kot kontrast pravemu ali navideznemu »mačizmu« – prikriti erotični občutljivec in rahločutnej, nekakšen daljni odblesk »starih dobrih«, seveda neprimerno polivalentnejše strukturiranih Jimmyja Porterja ali Stanleya Kowalskega ali, ko se spomnim na kultne filmske igralce, mladega Marlona Branda.

Zijahu Sokoloviću, legendarnemu sarajevskemu igralcu, režiserju Wilsonove komedije, je bilo njene uspešniške dramske in pomenske strukture kaj malo mar. Kot izkušen odrski umetnik je zaslužil, da utegne mlade ljubljanske igralce ne samo primerno motivirati in podžgati, marveč iz njih izvabiti, naj se sliši še tako paradoksalno, več kot je prostornine v Wilsonovih spretnih karakterizacijah in tipizacijah. In prav to je sijajno dosegel: pred gledalci je razpostavil in zlasti psihološko tenkočutno oblikoval kvartet živih in živahnih, občutljivih in temperamentnih mladostnikov, obsenčenih, če ne celo obremenjenih in mestoma kar frustriranih bodisi od (umetniškega) poklica, družinske nepotešenosti, prijateljske zvestobe, ljubezni »na prvi pogled«, nostalgije, spomina na umrlega prijatelja ipd., torej znanih življenjskih »eksistencialij«; resda nemara bolj ameriških kot, denimo, slovenskih, a vendar subtilno uprizorjenih, naravnih in izdelanih na način nekakšne značilno ameriške, fino detajlirane in deteatralizirane (filmske) igre. Čeravno utegne znotraj tega, tu seveda samo na kratko skiciranega celostnega režiserjevega in igralskega dispozitiva vsak od četverice protagonistov najti del sebe, jih moram vsaj nekoliko individualizirati.

Skoraj zagotovo je bil »prvi med enakimi« najbrž najmlajši, Sebastijan Cavazza (jabolko ne pade daleč od drevsesa) v vlogi Palea: malokdaj je mogoče o tako »rosnem« igralcu še pred začetkom poklicne, »uradne« ustvarjalne poti izreči, da se nam je rodil nesporen igralski talent; Pale je bil tak, kakršnega sem na hitro in na kratko označil: mladostno »gromovit« dramski junak, s katerim se bojo njegovi vrstniki v avditoriju hitro in zlahka poenačili; imeniten »detajlist«, zlasti efektan v vsakršnih mimičnih in pantomimskih gagih, ritualiziranih potezah in nevarnih akrobatizmah, po temperamentnih vnanjih reakcijah malodane (preobčutljiv) »divjak«. Po starem bi v dveh besedah lahko zapisal: znamenita kreacija. A – vsaj po moji presoji – tudi kreacija z »lepotno napako«, ujeto v že kdaj citirano reklo: preveč dobrega ni zmeraj dobro. Ali z drugo sintagmo: v prvega otroka običajno tlačimo preveč hrane. Seveda, ves nujni čas za redukcijo »vsega preveč« je še pred mladim Sebastijanom.

Skoraj, naj tako rečem, idealno »nasprotje« Cavazzovi igri je kreacija Anne Tanje Ribič. Ta ne samo lepa in avditorij pri priči osvajajoča igralka, doslej očarljiva zlasti v vlogah sodobnih koket in naiv in duhovito sproščenih deklet, je tokrat in pravzaprav naposled dobila vlogo, ki je v značajskem in vedenjskem smislu globlje, vsekakor »transsubretno« strukturirana, če si smem privoščiti tak čuden pridevek. Njena Anna je, oproščam se za preveč »tehničen« izraz, zelo ekonomično porazde-

lila tako svoja rahla čustva kot tudi temperamentne izlive; zato je zmogla s krhkostjo in mirom uravnesiti vsaj troje svojih emotivnih obsedenosti: otožnost spričo partnerjeve smrti, negotovost umetniških iskanj in znenada prižgano novo erotično očaranost. Vse te obsesije so vsebovale nekaj, čemur bi lahko rekel izrazna subtilnost in celo nekakšna previdnost (v nasprotju s Cavazzovo »neprevidnostjo«). Skratka, zelo mila, krhka in čista kreacija.

V obzorju človeške občutljivosti in prijateljske zvestobe je svojega Laryja lepo in spravljivo oblikoval Gašper Tič; nemara najbolj odmerjeno, s svojevrstno, za mladega človeka (in še ne uveljavljenega, a očitno nadarjenega filmskega scenarista), kar presenetljivo preudarnost je Burtonu nadel Gregor Čušin, razpet med vročo poklicno vpreženost in ljubezensko zapušenost ter iz nje izvirajočo, ostro fantovsko prizadetost.

Nič ne dvomim: zlasti mladi gledalci bojo novo Malo sceno in na njej v vseh segmentih vznemirljivo in še posebej igralsko efektno predstavo Wilsonove komedije *Zažgi!* zagotovo ne samo pri priči posvojili, marveč jo polnili in ji aplavdirali na številnih prizajah.

14. APRIL

Ne znam si pojasniti, zakaj me je bolj podzavestno kot racionalno utemeljeno spremljala misel, da Slovenci med Shakespearovimi deli nismo bili najbolj naklonjeni *Beneškemu trgovcu*, torej igri, ki jo je sinoči uprizorilo Slovensko ljudsko gledališče v Celju. Najbrž temelji moja (po)misel na spoznanju, da npr. ljubljanska Drama *Beneškega trgovca* po drugi vojni sploh ni uprizorila in sta to storila leta 1953 mariborska Drama, leta 1960 pa celjsko gledališče. Seveda je zlasti med vojnoma bilo uprizoritev več, najbrž pa zgodovinski spomin ne sme pozabiti, da je bil *Beneški trgovec* sploh šele druga elizabetinčeva igra, uprizorjena na Slovenskem (1897), torej po *Othellu*, ki je z njim pri nas delujoči češki režiser Rudolf Inemann začel slovensko odrsko shakespeareano. Inemann je zrežiral tudi *Trgovca beneškega*, kakor je dramo takrat naslovil prevajalec Anton Zima, in igral vlogo Shylocka, medtem ko je prva slovenska Porzia bila prav tako češka igralka Zdenka Teršova, kakor pripoveduje Dušan Moravec v svoji znani raziskavi *Shakespeare pri Slovencih*.

Sinočno uprizoritev *Beneškega trgovca* so v Celju uprizorili v starem Župančičevem prevodu, ki pa ga je lektor Marijan Pušavec, če sledimo oznaki v gledališkem listu, »ponaredil«: seveda ne gre za nikakršno ponaredbo, kaj šele s slabšalnim prizvenom, torej za morebiten, strah zbujajoč falsifikat, marveč za nenasilno, spoštljivo, bolj naravno slišno in predvsem bolj gladko govorljivo izreko Župančičeve prevodne različice, ki s Pušavčevo »polituro« deluje presenetljivo nestarinsko. Druga značilnost nove celjske uprizoritve je povezana s hrvaškimi gledališkimi stvarniki: zrežiral jo je znani režiser Ivica Kunčević, ne manj znan je tudi dramaturg predstave, teoretik in kritik Petar Brečić, scenograf je Dalibor Laginja, kostume je zasnovala Danica Dedijer, glasbo Neven Frangeš, luč pa oblikoval Zoran Mihanović.

Čeprav je Shakespeare *Beneškega trgovca* sam označil za komedijo, se v njej vsaj okoli Shylocka, judovskega denarneža, ki si za nevrnjeno posojilo hoče s telesa dolžnika, beneškega trgovca Antonia, po vnaprejšnji pogodbi odrezati funt živega mesa – ali z drugim pomenom: »funt« družbene veljave in človeškega spoštovanja – splete nekakšna iracionalna avra, ki je vanjo, naj tako rečem, virtualno vpisana tudi tragičnost. Kunčević se je zvrstne in pomenske hibridnosti te 'komedije' očitno

od vsega začetka vsaj tako nedvoumno zavedal, kakor se je zavedal, da s kakršnokoli demonizacijo Shylocka (pridobitniško, profitarško ali stiskaško, kaj šele nekoč zelo zlorabljana antisemitsko) dandanes nihče, ki je pameten, na našem planetu (navzlic vsakršnim celo naraščajočim rasnim in drugim nestrpnostim) nima kaj početi. Zato je figuro Juda kolikor je mogoče počlovečil v vseh strasteh, mu nadel pozitivni obstret, igralsko pa poleg Shylocka zlasti imenitno razgibal ženske like na čelu s Porzio. In še nečesa pazljivi gledalec ni mogel prezreti: z upeljavo izjemno estetičnih in ekspresivnih mask, ki nenehoma koreografsko in pantomimično dekorirajo in komentirajo dogajanje, je na zelo lepi, preprosti, stebni (v ozadju odrskega transparenta), polifunkcionalni sceni že omenjenim pomenskim poudarkom dodal imenitno razsežnost teatralizacije in karnevalizacije, ki sta tako rekoč nerazvezljivo prepleteni s pojmom pitoresknih Benetk, njihovih nekoč bogatih dam in elegantov in seveda petičnih judovskih someščanov. O Boštjančičevem, na pogled upognjeno stiskaškem, v resnici pa hkrati notranje razgorelem in trpečem Shylocku, je mogoče na kratko povedati, da je bil zelo kompleksna, v vseh izraznih nadrobnostih imenitna kreacija, ki sežema tako grenak občutek večnega tujstva in apriornega poniževanja kot tudi tragiko človeka, ki izgubi hčer in vero in čigar samovsiljeno orožje za medčloveško upoštevanje je od nekdanj in do zmeraj zlati, a nič manj prekleti žvenket denarja. V nasprotju s Shylockom je odrsko zelo impresivna podoba Porzie Vesne Jevnikar, prepojena s samozavestjo bogate, tudi nekoliko nečimrne meščanke in hkrati (zlasti v sklepni vlogi razsodnice) z rafinmajem modernega, malodane današnjega dekleta. Podobno živahno in samoprepičano je profilirana Nerisa Darje Reichman, še posebej svetla in temperamentna, harlekinsko brhka pa Vesna Maher v vlogi nagajivega in pretkanega fantiča Lancelota. Moški del likov v novi celjski uprizoritvi *Beneškega trgovca* je – z izjemo Shylocka – manj izrazit (posebej velja to, žal, za preveč ploskega, premalo melanholičnega Sancinovega Antonia), a vendarle v celoti vzeto – korekten. Ne glede na to pripombo je mogoče predstavo uvrstiti med najveljavnejše celjske v zadnjih dveh sezonah.

22. APRIL

Letošnje igralno obdobje v slovenskih teatrirh se zdaj zares bliža koncu. Seveda bo tja do konca junija še veliko repriz v vseh gledaliških hišah, a premieri sta, če se ne motim, napovedani le še dve. Zato pa sem zadnje dni bil sinoči in predsinočnim, torej dvakrat na Primorskem: najprej sem si 20. aprila v novogoriškem Primorskem dramskem gledališču ogledal enodejanki Eugena Ionesca *Plešasta pevka* in *Delirij v dvoje*, naslednji večer pa v Trstu Verčev *Samomor kitov*.

O *Plešasti pevki* (La cantatrice chauve), prvi Ionescovi prelomni (anti)drami, napisani leta 1948, krstno uprizorjeni dve leti pozneje v pariškem Theatre des Noctambules, pri nas pa v režiji Janeza Čuka na Odru 57 leta 1958 – sem ob slovenskem odrskem krstu pisal ne samo skeptično, marveč odklonilno predvsem zaradi takrat še skromnega vedenja in poznavanja tedanjega naravnost epohalnega »antidramskega« *gledališkega gibanja v Franciji, v katerem je, tako lahko danes seveda že kar zanesljivo zapišemo, bila in še naprej ostaja chef-d'oeuvre predvsem Beckettova drama En attendant Godot, klasično delo svetovne dramske avantgarde petdesetih let. Nemara kaže odklanjanju prvega Ionesca dodati še en razlog: zlasti v začetku petdesetih let smo mnogi bili, kakor sem omenil že v Razgledih, »dobe-*sedno pogreznjeni v nekakšen neoprijemljivi (zgolj verbalni) humanizem« *takratnega družbenega razpoloženja in tako seveda nismo znali pri priči sprejeti in razu-*

meti »postvarelega in absurdnega antropomehancizma, ki je nanj Ionesco reduciral svoje bizarne dramske prikazni«. Z novo vednostjo in spoznanji je kajpada kmalu postalo jasno, da gre v »antidramah« za bistveno več in bistveno usodnejše stvari, kakor je bilo videti na prvi pogled. O tem je avtor sam pozneje (v tekstu »L'Expérience du théâtre«, objavljenem 1962 v knjigi *Notes et contre-notes*) med drugim pisal: »Besede so postale zvočni prividi brez smisla, osebnosti so se izpraznile svoje psihologije, postapokaliptični svet se je razkril kot raztemeljen, absurden... Nikdar nisem razumel razlike, ki jo delamo med komičnim in tragičnim. Ker je komično intuicija absurdnega, se mi zdi bolj brezupno od tragičnega.«

V *Plešasti pevki*, nekakšni »tragigroteski jezika« (ali nato v *Lekciji*, »tragigroteski ubijalske vzgoje«), ponavljajo in pretikajo iz votlega v prazno svoje puhe nesmiselne besede in avtomatizme zakona Smith in Martin in služkinja Mary, se do neznosnih robov tragične farse razkrivajo kot roboti v izpraznjenem, nesmiselnem svetu. Ta svet se nato v *Deliriju v dvoje*, torej v manj značilnem, a zato nemara še bolj radikalnem, pri nas doslej le po naslovu znanem Ionescovem delu, med vojaškimi detonacijami dobesečno razpoči in podre na Njo in Njega, kakor da bi hotel s tem vsaj simbolično in metaforično končati in pokončati ne samo tragedijo jezika in popolnoma pretrgane, odtujene medčloveške medsebojnosti, marveč tragedijo Smisla sploh. In kakor je vse to nekoč, v petdesetih letih ob rojstvu in pozneje tudi ob slovenski posvojitvi Ionesca funkcioniralo kot nekakšen univerzalen upor zoper vse in vsakršne konvencije – humanistične, meščanske, dramaturške, dramske in gledališke, literarnoteoretske (vse, kajpada, s predznakom: *anti*) – funkcionira danes, po več ko štirih desetletjih, v duhoviti, fantazijsko razkošni (jarryjevski, surrealistni, chaplinovski, tauferjevsko ludistični, farsični, grandguignolski) predstavi Vita Tauferja predvsem kot čista (komična, parodistična) igra, kot frenetična in eksplozivna (*Delirij*) teatralizacija ne samo teatra, marveč sveta, potemtakem teatralizacija, ki ni več nujno podrejena samo intencam »tragične farse« ali »tragigroteske«, marveč zabavljivosti, igrivosti, smešnosti, parodičnosti *an sich*; nekakšna čista, prostodušna, teatralična re-prezentacija antidramske odrske mehanike torej. V njeni samoumevni službi je tudi nemara najradikalnejši režiserjev, sicer ne popolnoma neznan poseg: feminizacija maskulinov. Z drugo besedo: gospe Smithovo, Martinovo, služkinjo Mary in Njo igrajo pri Tauferju moški. In igrajo te ženske like po vrsti sijajno: z neizmerno smešno, nekoliko utrujeno ali skušenjsko postarano koketnostjo – prvi med enakimi – Ivo Barišič gospo Smith; z ležerno afektacijo Iztok Mlakar gospo Martin; z na videz »nunasto« ali »nonasto« spokorno uslužnostjo Stane Leban služkinjo Mary; ter z duhovitim mešanjem glamurozne samovšečnosti in sangviničnega nastopaštva Radoš Bolčina Njo. Tudi »možakarski« moški – Janez Starina (gospod Smith in On), Radoš Bolčina (gospod Martin) in Peter Musevski (poveljnik gasilcev v *Pevki* in vojak v *Deliriju*) – s svojimi smešnimi, mestoma do absurdne karikaturizacije prignanimi tipi imenitno pripomorejo, da igriva teatralizacija postane bistvena (nova) sestavina Tauferjeve uprizoritve Ionescovih enodejank. V njej ne smem prezreti še dveh oblikovalskih prvih: domiselno meščansko »poštirkane«, namenoma nespektakularne kostumske (Alan Hranitelj) in scenografske (Aljoša Kolenc) v *Plešasti pevki* in dobesečno bombastično hrupne in eksplozivne v *Deliriju*.

Ko – dolgoletni (kritički) gledalec starejšega datuma – v sicer (pre)krhkem spominu primerjam davno predstavo *Plešaste pevke* na Odru 57 s sedanjo (teatralizirano) Tauferjevo v Primorskem dramskem gledališču, postane očitno: nekoč s(m)o gledalci bili zmedeni, zdaj odmeva v avditoriju predvsem sproščeni smeh. *Tempora mutantur (et nos mutantur in illis)*...

In zdaj k Verčevemu *Samomoru kitov* v tržaškem Slovenskem stalnem gledališču.

Ko sem se pred tremi leti kot član presojevalne komisije natečaja Slovenskega stalnega gledališča v Trstu za izvorno slovensko gledališko delo srečal z igro Sergeja Verča, sem se po kar napetem branju najprej vprašal, ali se je kriminalka (detektivka) do *Samomora kitov* sploh že opazneje naselila v slovensko dramatiko? Odgovoril sem si, da ne. Verč se je s tem žanrom sicer uspešno preskusil že v prozi (roman *Rolandov steber*), v drami pa vsaj javno zdaj prvič in kot eden izmed redkih današnjih slovenskih dramatikov. Potemtakem sodi med svojevrstne pionirje. To seveda ne pomeni, da je treba kritiku pri presoji *Samomora kitov* biti bolj prizanesljiv kot sicer. Je pa pionirstvo že samo ob sebi zmeraj nekaj, kar zasluži nerutinsko pozornost.

Samomor kitov – naslov asociira različne pomene od ekoloških do družbeno-metaforiziranih – seznanja gledalca z na videz veselo, sproščeno družbo moških in žensk, ki se bojo na prvi pogled očitno ukvarjali predvsem drug z drugim (tudi erotično in skakaje čez plot). Toda zmotni videz postopoma razkriva, da gre poleg ljubimkanja in prešuštvovanja tudi za umore in kriminalno-detektivske zaplete, ki potisnejo v prvi plan iskanje in odkrivanje krivca/morilca. Čeprav nisem poseben ljubitelj, kaj šele strasten bralec in poznavalec kriminalk, spoštujem znanih Wrightovih dvajset pravil za pisanje detektivskih zgodb. Dodal bi še nekakšno enaidvajseto alineo, ki seveda ni moja izvirna. Pripoveduje pa, da je namreč (tudi ali zlasti) dobra tista kriminalna zgodba, pri kateri bralec ali gledalec tako rekoč od vsega začetka ve ali vsaj utemeljeno sluti, kdo da je krivec (morilec); od pisateljeve, naj tako rečem, procesualne spretnosti, prepričljivosti in sugestivnosti pa sta poleg odvisni vrednost in moč 'krimiča', kakor danes kolokvialno pravimo temu žanru. Pri Verčevi igri od vsega začetka slutimo, da bi utegnil biti krivec/morilec skrivnostni oskrbnik počitniške hišice nekje na jugu Norveške, kamor se že omenjena združbica naseli. Oskrbnik se piše gospod Johansen, v resnici pa je, kakor se izkaže ob koncu, le preoblečena Poljakinja, mati nekaterih obiskovalcev počitniške hišice, ženska, ki mori iz maščevanja spričo svojega neuspešnega življenja. Trojni umor razkriva Verčeva drama sorazmerno sofisticirano, avtor pa očitno stavi bolj na gledalčevo radovednost, na ugankarsko ugibanje vprašanja, kako se bo krivec ujel v past, manj pa na srhljivo dogajalno napetost; bolj na vsakršne dialoške dvoumnosti kot na blodnjak vznemirljivih zapletov. Resda je spričo take »fakture« *Samomor kitov* bolj ekstenziven, kot si more želeti častilec vsestransko vznemirljivega 'krimiča', a najbrž sodi tudi to k davku pionirstva.

Že ko sem Verčevo igro bral, sem videl in upal, da bi predstava lahko omenjeno dogajalno ekstenzivnost odpravila ali vsaj omilila, a to se, žal, ni zgodilo. Zlasti ne v prerazvlečeni ekspoziciji in psihologistično preobloženem, patetiziranim koncu kriminalne zgodbe. Sicer pa je treba povedati, da je režiser in scenograf Mario Uršič pomensko in zlasti likovno dispozicijo prostora in sploh dogajanja v primerno osenčevani, zloslutno modrikasto obarvani, z bliski, grmenjem in dramatično muziko Petra Ugrina primerno zagonetni počitniški hišici zelo slikovito »poskrivnostil« ter z izjemo prerazvlečenega začetka in patetičnega (Johansen/Klinowska) konca udeležence/interprete »trojne moritve« razumno individualiziral. Ostal je na prvem mestu zvest žanru in razen zapletov, podrejenih razkrivanju krivca/morilca, vsaj po moji sodbi v sicer metaforično zgovornem *Samomoru kitov* ni iskal kakih drugih pomenov ali sopomenov.

O igralkah in igralcih – Branetu Završanu (Vito Genovese), čigar (vsaj zame) prvi večji nastop na poklicnem odru je mogoče oceniti za več kot korekten, Mirandi

Caharija (Maria Klinovhaven), Lučki Počkaj (Amalia Genovese por. Foyn), Liviu Bogatju (Jonas Foyn), Daretu Valiču (Olaf Magga), Minu Kjuder (oskrbnik Johansen) – je mogoče reči, da so svoje naloge opravili simpatično, skladno z režijsko zamisljivo in postopki. Bila je, če strnem, pač ena izmed tistih predstav, ki so jo gledalci lepo sprejeli, čeprav bi glede na to, da je šlo za krst slovenske dramske novitete, smeli v tržaškem Kulturnem domu pričakovati številnejše obiskovalce. Nemara bojo bolj polne reprize.

6. MAJ

Ko sem si še pred sinočno premiero Molièrove komedije *Don Juan ali kamnita gostija*, kakor je novi prevajalec Aleš Berger naslovil izvirnik *Don Juan ou le festin de pierre* (prej: Josip Vidmar – *Don Juan ali kamniti gost*), skušal odgovoriti na vprašanje, kako da je to znano delo francoske klasike prišlo na slovenske odre šele leta 1960 (takrat in zdaj v ljubljanski Drami, vmes pa še leta 1981 v Primorskem dramskem gledališču in leta 1992 v mariborski Drami – če v tej zvezi samo omenim tudi dvoje nepozabnih gostovanj v Ljubljani: pariškega *Théâtre national populaire* z Jeanom Vilarjem in Danielom Soranojem leta 1955 in Efrosovega gledališča *Na maloj bronoj* iz Moskve z Volkovom in Durovom leta 1974 – nisem našel pravega ali vsaj zadovoljivega pojasnila. Nekako še utegnem razumeti, da variacija znamenitega, nešteto krat varirane mitologema o čezmerno lakomnem osvajalcu ženskih teles in src ni našla milosti pri naših uprizoriteljih med vojnama, ko se je brezbožna razvrtnost don Juana kljub sorazmerno libertinarski programski usmeritvi našega osrednjega dramskega gledališča zdela nemara vendarle preveč bogoskrunska in za slovensko moralistično občinstvo neprimerna. A resnici na ljubo je povedati, da je to delo med Molièrovimi pravzaprav ostajalo vsepovsod, tudi v Franciji, v kar globoki senci tako rekoč vse od sedemnajstega do našega stoletja. Bržkone je tudi tu bil poglavitni razlog za odlašanje posebna kristalizacija zla, o čemer v svojem eseju o Molièru (1974) zanimivo razmišlja Jože Javoršek. Med drugim tudi tako: »Ta kult zla, kakor ga poznamo pri *Don Juanu*, se je v svetovni literaturi razvil šele pri Choderlosu de Laclosu (*Nevarna razmerja*, op. V.P.), pri markiju de Sadu, pri Charlesu Baudelairu, pri Flaubertu, v XX. stoletju pa pri celi vrsti piscev (npr. Jeanu Genetu ali pri nas Vitomilu Zupanu op. V.P.), ki jim je *zlo samo druga oblika svetosti*« (podčrtal V.P.).

Dasiravno me mika, da bi od omenjenih domačih in tujih uprizoritev *Don Juana* vsaj o prvi (Korunovi), predvsem zaradi »prvosti«, povedal kaj več, se bom temu izognil. Priznati moram, da zato, ker mi je spomin nanjo že nekoliko zbledel, najbrž pa tudi zato, ker sta se vanj neprimerno močneje naselili obe gostujoči predstavi: Vilarjeva zlasti zaradi enovito izostrene problemske jasnosti, *igralske* bravuroznosti, visoko estetizirane ter hkrati reducirane kostumske in scenografske čistosti, Efrosova pa predvsem zaradi nadvse (tudi igralsko) silovitega (in ikonografsko revnega) *ljudomrzništva* (o tem sem takrat, če prav pomnim, pisal s posebnim poudarkom). Morebitni pazljivejši bralec je nemara opazil, da sem ravnokar podčrtal tele pojme: *zlo kot druga oblika svetosti*, *igralska bravuroznost* in *ljudomrzništvo*. Tako sem storil zato, ker sodim, da je znotraj teh pojmov mogoče iskati tudi vsaj nekatere pomenske intence najnovejše predstave v ljubljanski Drami.

Nič ne dvomim, da se je Boris Cavazza, režiser-debutant na velikem odru, med študijem uprizoritve in v nji naslovne vloge te bolj tragikomedije kot komedije srečal s številnimi kvalifikativi, ki so jih analitiki lepili na osebnost Don Juana: ženskar,

polaščevalec njihovih teles in src, uživač in največji hudodelec, kakor ga označi njegov oproda Sganarel, blaznež, volkodlak, svetohlinec, brezbožnik, demon zla in hkrati nadvse simpatičen, eleganten, očarljiv, bistroumen, vsakršnih naklonjenosti vreden mož. Seveda taka protislovna kompozicija temno-svetle Juanove človeške postave ni naključna, če jo opazujemo kot Molièrovo reakcijo na številne napade, ki jih je bil doživljal bodisi kot avtor *Don Juana* ali *Tartuffa* in seveda tudi *Ljudomrz-nika*, torej treh nemara najbolj znamenitih, pravzaprav paradigmatičnih del, ki bistveno prestopajo meje komičnega in segajo vsaj v območje tragikomedije, če ne že kar tragedije. Seveda samo takrat in tedaj, ko te like kolikor je mogoče značajsko dosledno in zelo kavzalno tematiziramo.

Cavazza in z njim interpret naslovne vloge Igor Samobor sta znotraj tako paradoksalne prostornine don Juana skušala najti vsaj izhodiščne pomenske in karakterografske opornice ali določilnice, vendar sta šla v iskanju radikalnejših konotacij še naprej: don Juan je kot *spiritus agens* in pravzaprav edina in osrednja pomenska konsekvence »kamnite gostije« postal še poudarjeni egocentrik, individualist, cinik in še več – sarkastični volutarist in svojevrsten sveti nihilist, ki si pri pollaščanju ne samo žensk, marveč vsega obdajajočega ga sveta sme privoščiti vse: celo antiužitek in brezkompromisen spor z najbližjimi ljudmi, ljubicami, prijatelji, oprodami, konkurenti in nasprotniki, očetom, predvsem pa z neskončnim, temnim in nedoumljivim nebom nad sabo, torej z nadnaravo, metafiziko, absolutom. Ta spopad ga sicer ugonobi, a ga, svetega demona brezbožnega zla, ne spreobrne ne za ta ne za oni svet. Tak in po moji misli s temi aktanti označen Cavazzov in seveda zlasti natančno in sugestivno izdelan, po svoje inovativen Samoborov don Juan je sebe in s sabo vred vso ta ambivalentno komedijo in tragikomedijo spreminil v hudo, nevarno, pravzaprav okrutno igro, ki se instruktivno in ne glede na kronotopsko in posebej kostumsko neopredeljenost živo umešča v današnji ne-varni čas. In ta konsekvence je tisto, kar je v sedanji postavitvi tega Molièrovega dela v ljubljanski Drami najmarkantnejše in tudi najvrednejše. Od tu naprej pa se začno problemi nove odrske podobe *Don Juana*.

Če naj najprej pričujočo kratko označitev uprizoritve nadaljujem z igralskimi prispevki, ker so po moji misli pač najzanimivejši del predstave – kar je za režiserja Cavazzo, ki je seveda predvsem magistralen igralec, logično in samoumevno – bi o Sganarellu Gregorja Bakoviča dejal, da je predvsem, naj tako rečem, čutnonazorno »zaobljeno«, zdaj komično zdaj trpko izrisaval dvoumnost ali antinomičnost in kompromisnost Juanovega služabnika, vendar s tako poudarjeno ilustrativnostjo ni bilo mogoče polno zajeti vse pomenske prostornine nenehne ne zgolj čutne, marveč tudi spoznavne sence in (moralističnega) korektiva sveto brezbožnega cinika in nihilista. Skoraj težko razumem, kako da je režiser prepustil – brez vidnejših intervencij ali korektur – interpretacijo donje Elvire mladi, za tako zahtevno nalogo še ne dovolj izkušeni igralki Poloni Juh, ali drugače povedano: če je Elvira v prvem delu svoje vloge potencialno vendarle vsebovala nekaj bolj nakazovanih kot živo udejanjenih lastnosti lepe, bogaboječe in zaradi Juanovega izdajstva globoko ranjene dame, je v drugem, »spokorniškem« in samozavedajočem se, vdanostnem in moralističnem delu vloge ostala bleda, zagotovo bistveno premalo tematizirana. Samosvoj interpretacijski sklop, zavezan komični artikulaciji, so sicer temperamentno in z bri-znim čarom upodobili Maja Sever in Nina Valič kot živopisni, naivni kmetici Maturinca in Karolinca ter seveda razigrani Bojan Emeršič kot Petriček, vendar je kot »sklop« ali skorajda nekakšna izločena sekvenca učinkoval nepovezano, bolj sam zase, zunaj konteksta donjuanske blasfemične zgodbe. Pravzaprav velja to tudi za druge (podobne) uprizoritvene »sklope«: don Juanove uslužne, elegantno čutne

»odaliske«, Elvirina brata, tolovaje, zlasti za sklepni prizor z menihi – in celo za scenografijo oziroma ikonografijo: težko, »strah zbujajoče« grajsko obzidje, »žanrsko podobo« s čolnom in akvarelno poslikavo horizonta, monumentalno komturjevo »pinakoteko«. Ti »sklopi« ali »osamosvojene« sekvence niso učinkovali samo inkonsistentno, malodane »potujevalno«, marveč so s svojo razsekano »izločenostjo« brisali in dekomponirali tudi pomensko in zvrstno (komedija, tragikomedija) strukturo predstave. Seveda se zavedam, da je nekaj »krivde« za inkonsistentnost že v strukturi Molièrovega besedila, vendar ne v tolikšni meri, kot to razodeva predstava. (Navsezadnje si lahko za tako sodbo pokličem na pomoč obe poprej omenjeni, pred davnimi leti gostujoči predstavi v Ljubljani, ki sta, vsaka zase, seveda z drugačnimi pomenskimi poudarki in izpeljavami, *Don Juana* uprizorili prav kot celovito, vzročno utemeljeno in povezano pomensko, dogajalno in likovno enovitejšo gledališko strukturo.)

Ali povedano s povzemajočim stavkom: kakor so vsaj nekatera moja pričakovanja izpolnile v prvi vrsti monolitnost in doslednost naslovne vloge ter pomenske konsekvence, ki iz tega izvirajo (ob še nekaterih drugih igralskih prispevkih, poleg že omenjenih tudi Danilo Benedičič v vlogi dona Luisa, Zvone Hribar in Vojko Zidar kot Elvirina brata, Marko Okorn kot trgovec Dimanche) – tako je, na drugi strani, režija »sklopov« zgodbo o brezbožniku in »svetem nihilistu« bistveno razvezala, celo pomensko dekomponirala. To je pomota (ali šibko utemeljena drugačnost) v interpretaciji, ne pa tudi ali vsaj ne toliko v ambiciozni estetski vrednosti nove uprizoritve Molièrovega *Don Juana* v ljubljanski Drami. Seveda jo, to kljub vsemu vznemirljivo uprizoritev, vidim tako in takšno, predvsem jaz sam, kritik(i) predan(i) spremljevalec naših aktualnih gledaliških dogajanj...

17. MAJ

Takole moram povedati: pisanja dnevnika bi se bil lotil že kak dan prej, a kar nekako se nisem in nisem mogel primerno zbrati: na tujem in doma, povsod tam, kjer živi spomin na konec najhujše svetovne morije v zgodovini, so se vrstile vsakršne slovesnosti ob petdeseti obletnici zmage nad nacifašizmom. Vsakršne pravim zato, ker si je Slovenija, spričo svojega povsod po svetu spoštovanega narodnoosvobodilnega boja zaslužna in ugledna članica zmagovite zavezniške koalicije, (že spet) omislila črno groteskno posebnost: v Kranju so namreč slavili tudi poraženci, domobranci in še nekateri podobno misleči. Seveda je to stvar njihovega ingeniuma in (ne)okusa, če o drugih pomislekih molčim. Vsaj jaz te dni nisem bral ali s televizijskih zaslonov nikjer v Evropi videl, da bi ob veteranih zmagovitih armad in odporniških gibanj praznovali in slavili tudi poraženi kolaborantje vseh baž, npr. ustaši ali protimakijevcji ali pristaši Quislinga ali Vlasova ali Nedića itn. – kakor so to pri nas storili Rupnikovi domobranci in nekateri njihovi kameradje. Tudi je zares škoda besed za prestižni bojkot proslav, ki so si ga (ob tihi podpori slovenske katoliške Cerkve) omislile nekatere desno usmerjene stranke (Janševa SDSS, Peterletova SKD, Lapova SND) in prav tako je škoda tratiti besede in mirno, logično, razumno in pravzaprav samoumevno dokazovati tistim, ki bojkotirajo in sploh nočejo niti poslušati argumentov, da je mešanje različnih datumov in dogodkov – zmage, konca vojne, osvoboditve, pobojev, revolucije, diktature proletariata, političnih procesov, poprave krivic, desetdnevne vojne, osamosvojitve itn. itn. – čista, zavestna, razumnega ravnanja ne vredna politična manipulacija, mešanje neprimerljivih in nezdružljivih komponent, tako rekoč hrušk in jabolk, če o protidr-

zavotvornosti in kaosu, ki ga tako mešanje povzroča smotrnemu urejanju državnih poslov in zgodovinski akribiji, ne črhnem nobene. Vem pa – in to bodi sklepno spoznanje na rob tej mučni, slovensko provincialni, protispravni diferenciaciji – dvoje: globoko sem prepričan, da je vse dobro misleče Slovence, ti pa sestavljajo, tako ne samo upam, marveč (sodeč po udeležbi na številnih proslavah) tudi sodim, večino – v trenutkih obujenega spomina na konec nacifašistične apokalipse, vno- vično rojstvo miru in osvoboditev spod okupatorskega jarma prevzel s ponosom pogled na preživele, sivolase, utrujene, z odlikovanji za odporniški pogum ovenčane partizanske bojovnike, zapornike, taboriščnike, ujetnike, izgnance, aktiviste Osvo- bodilne fronte, ukradene otroke in druge protinacifašiste, ko so kot živi spomin in opomin stali častno razvrščeni pred kolonado slavnih narodnoosvobodilnih prapo- rov. In tudi ponos ob pogledu na znamenite tuje veterane, člane zavezniških misij, ki so pred petimi desetletji požrtvovalno in pogumno delili trdo in tvegano usodo partizanskih tovarišev v slovenskih gozdovih; ali ponos ob pogledu na strumno postrojene ešalone današnje slovenske vojske, ki so, skupaj z bojovniki, najbolj zaslužnimi za zmago v desetdnevni vojni, napolnili pretežni del Trga republike na sklepnih proslavi v Ljubljani. In drugič, tudi v minulih dneh smo znova, kdo ve, kolikerič že, tematizirali razprave o nesrečni spravi. Nesrečni pravim zato, ker se zmeraj znova vrti v mučno zavozlanem in začaranem krogu. Vsi si jo sicer želijo, a vsi tudi spoznavajo ali spoznavamo, da je o njej mogoče govoriti ob samo enem težko presegljivem zadržku: simbolno je bila opravljena že pred leti na Rogu, a simbolno v tej zvezi po vsem videzu pomeni le toliko kot zgolj dobro voljo brez vsakršne, naj tako rečem, praktične aplikacije. Očitno pa je učinkovita samo kot aplikacija. Sam si to aplikacijo predstavljam tako: kakor nista združljiva, čeprav za življenje neizogibno nujna, ogenj in voda, nista združljivi tudi partizanska odporni- ška in domobranska kolaborantska drža. Vsak naj potrpežljivo in strpno ostane pri svojem pogledu, vsi naj, če povem s podobo, zakopljejo nepremišljeno in vnovič odkopane sekire, vsi naj se za prizadejane moritve in žrtve drug drugemu globoko opravičijo. Formalno so to sicer že kar nekajkrat storili, vendar tega kakor da nihče, zlasti ne najbolj nestrpni preštevalci zvečine samo enih kosti, kakor slove nelepa, predvsem tehnična in nemalokrat tudi zlorabljen sintagma – noče niti pazljivo poslušati, kaj šele dejavno upoštevati. Na srečo se kljub neverjetni počasnosti in latentni krizi konceptualnih predlogov parlamentarne komisije o popravi krivic nekaj vendarle premika: naposled bo zdaj mogoče častno pokopati (pred desetletji brez pietetnega slovesa zakopane) mrtve, oznamenovati njihove gomile in živim naslednikom vseh medvojnih in povojnih žrtev izreči tudi uradno sožalje (in se jim vsaj deloma tudi gmotno oddolžiti). To pa bi moral biti ali naj naposled bo dokon- čen akt pomiritve. *The rest is history*...

Potem ko še to opravimo, zapišimo piko, uprimo pogled in dejanja v zdajšnjost in prihodnost. Seveda pa vsega tega ne bo, če bojo med nami še kar naprej rovarili vsakršni dušebrižniški arheologi, stremuški maščevalci in revanšisti, lepodušni retorji, ki bodisi izza parlamentarnih govornic ali cerkvenih prižnic nonšalantno ali militantno trosijo v obremenjen in od nenehne verbalistike utrujen slovenski svet vsakršne demagoške puhlice, pa naj jih izrekajo svetni pastirji ali posvetni veljaki in prvaki, vsakršni svetohlinci ali razumniški mračnjaki v poslanicah in sklepih, osebnih premislekih ali črednih izjavah, javno ali zasebno, v proslulih pismih bralcev ali učenih razumniških in akademskih opredelitvah. (Nekoč – oprosti mi, o, ljuba ironija – ni še tako davno, smo v bivši sestavljeni državi imeli vsevednega Šuvarja in premnoge podrepne šuvarčke, zdaj imamo namesto njih, denimo, *mag*-ične ali njim

podobne čar-ovniške ščubarje in ščubarke. Medijske in razumniške, pisunske in akademske, vsakršne baže pač. Bog z njimi!)

Ko se mi je, kakor je iz pravkar povedanega kazno, spet zapisal »vrivek«, naj mu, v zvezi z lamentacijami o spravi, dodam še naslednji premislek. Z veliko pravzaprav nerazumljivo zamudo sem šele pred dnevi prebral knjigo Andreja Rota *V obljubljeni deželi*, ki je sicer izšla že leta 1992. Avtorja sem imel priložnost in čast osebno in tako rekoč samo za hip spoznati lani po neki seji v Mariboru in spoznal sem ga kot skrajnje prijaznega in olikanega mladega moža. Sicer pa sem o njem kar nekaj vedel, bral in slišal, vse seveda predvsem v zvezi z njegovo repatriacijo iz Argentine, ko se je s številno družino po lastnem preudarku in volji vrnil v Slovenijo. Potem sem tudi iz pogovorov zvedel, kako so ga Demosovi prvaki najprej ustoličili za glavnega urednika časnika *Slovenec*, ga nato čez čas nekorektno odslovili, naposled pa se je, na srečo, smel pomiriti in ustaliti kot eden od razumnih programskih vodij v Radiu Slovenija. Sicer pa je večji del te razburljive zgodbe popisana v *Obljubljeni deželi*; in to izjemno častno, inteligentno, možato, ponosno in brez kakršnegakoli patosa ali sentimenta vznemirljivo: bliskoviti vzpon in nato enako bliskovita odslovlitev glavnega urednika, razgledanega in občutljivega razumnika, rojenega v slovenski argentinski enklavi, avtorja nenavadno poučne televizijske dokumentarne serije o argentinskih Slovencih in njihovi maloda neverjetni narodnostni trdoživosti, človeka, ki svetovnonazorsko sicer ne sodi v moj spoznavni in vedenjski krog, a hkrati moža izjemne olike in omike ter predvsem globoko človeške strpnosti, Slovenca, ki je s svojimi pretehtanimi pojmovanji in javnimi nastopi – med drugim tudi s knjigo *V obljubljeni deželi* – izpričal, kako je mogoče brez lepozvočnih puhlic udejanjati spravo in mir, biti ustvarjalno zazrt v prihodnost, znati poslušati in dejavno upoštevati drugače misleče, tiho in nadvse rodovitno, zlagoma in konstruktivno zidati multikulturalno stavbo slovenstva. Na poti k tem spoznanjem in dejanjem je Andreju Rotu prenekateri znameniti slovenski politični osebek metal treskava polena pod noge in kakor ga je bil s tako raboto prizadel in ranil, mu celo vsadil misel, da bi se z družino vred vrnil v rojstno Argentino – njegove visoke zavezanosti slovenstvu očitno ni mogel poteptati, kaj šele ugonobiti. O tem pripoveduje z mirno mislijo modrijana knjiga *V obljubljeni deželi*. Prebrati in se po zgledu njenega olikanega in omikanega avtorja ravnati bi morali vsi Slovenci. »ki v srcu dobro mislijo«. In že spet: a kaj, ko skoraj nihče pri nas več ne bere. Vsaj ne knjig ali vsaj ne takih, kakršna je Rotova.

Sicer pa sem pri začetku današnjega dnevnika zamolčal, da nekaj dni ni bilo nobenih novih premier in sem tudi zato pisal in sploh počel druge stvari. Sinoči pa je bila v Mestnem gledališču (pred)premiera, če se ne motim, zadnja v tekoči sezoni sploh: Tone Partljič, *Štajerc v Ljubljani*. Resda se ne spodobi presojeti predpremiere, čeprav je bila javna in celo abonmajska. A pri Partljičevi komediji ni treba čakati na formalni odrski krst: zgodila se je pač *uspešnica*, primerljiva z avtorjevimi najboljšimi. O *bestsellerju*, ki bo polnil blagajno in, o tem absolutno nič ne dvomim, kratkočasil, nasmejal in sproščal polne dvorane občinstva – najbrž ne kaže premišljevat drugače kot o besedilu in uprizoritvi, ki se razgorita kot zabaven in zabavljiv kres za dve uri, nato pa enako urno ugasneta tako rekoč v prijeten, a zmuzljiv spomin in pozabo. Ostane samo še vzklík: *Imeli smo se fajn!* Zlasti Štajerci, pripominjam sam, rojak iz tistih krajev, celo iz Slovenskih goric, mikrolokacije, ki ji Partljič kar naprej postavlja mlaje in spomenike. Tudi s *Štajercem v Ljubljani* je storil takisto in po receptu: malo avtobiografije, več pikrih na račun časa, ki smo ga učenjakarsko poimenovali tranzicija, polno različnih aktual(istič)nih asociacij in bodic, malo stilemov iz Cankarja, veliko humorja in smeha, kratkočasja in zabavlja-

nja, avtorjev znameniti in priljubljeni učiteljski milje, nekaj erotike, nemalo nezlohotnih političnih rokavic, vrženih na levo in predvsem na desno – pa jo imamo, kajpada tudi po zaslugi gladke uprizoritve, gledališko uspešnico. Vse je videti preprosto, a bogovi in komediografi vejo, da je zgodba o preprostosti pisanja komedij tudi v tem primeru vse prej kot resnična in verodostojna. Kako že pravi tisočkrat citirani Juvenal: *Difficile est satiram non scribere*.

Tako in zdaj zapisujem posebno piko k tokratnemu in sploh dosedanjemu triletnemu gledališkemu dnevniku: posebno zato, ker bo nekoliko dopolnjena in popravljena verzija teh premišljevanj zdaj »odpotovala« k založniku in nato, če se ne bo kaj zapletlo, v tiskarno in med knjižne platnice. Kajti z mislijo na knjigo so ti zapisi že od vsega začetka tudi nastajali. Ali je ta misel bila prava in primerna, o tem bojo pač presojali drugi. Seveda pa nameravam gledališki dnevnik (z različnimi reminiscencami in »vrivki« vred) pisati še naprej. Če mi bojo sojenice naklonjene, kajpada...