

Vesna Jurca Tadel



Iztirjeni vlak

24. november 2009, SNG Drama Ljubljana/SNG Nova Gorica – Sebastijan Horvat, Andreja Kopač, Eva Nina Lampič: Pot v Jajce (ogled ponovitve; premiera v Ljubljani je bila 19. septembra 2009)

Še kar povedno je, da se je o tej predstavi veliko pisalo in govorilo, še preden je bila premiera – pozneje pa, se mi zdi, bolj malo. Razčiščevanja med avtorjem drame *Pasijon po Kocbeku*, ki je bila prvotno uvrščena na repertoar ljubljanske in novogoriške nacionalke, Ivom Svetino ter režiserjem in poznejšim soavtorjem besedila, ki je predloga predstave, ter med predstavniki gledališč, nisem natančno in do konca spremljala, predvsem zato, ker Svetinovega teksta še nisem prebrala in si nisem želela vnaprej ustvarjati sodbe. Iz tega “škandala” mi je ostalo le nekaj – predvidevanje, da gre tako v tekstu kot v predstavi za vznemirljive, provokativne interpretacije zgodovinskih dogodkov, za poskus prikazati vso kompleksnost situacije, ki nam je ponavadi prikazovana in razlagana samo z enega zornega kota.

Potem sem prebrala Svetinovo dramo; in nato besedilo Horvata, Kopačeve in Lampičeve. Razlika je precejšnja. Svetinov tekst ima poleg prologa in epiloga tri dele in jasno strukturo: v prvem delu (*Podzemlje*) vzpostavi trk različnih idej, ko slovenski delegati, ki potujejo na drugo zasedanje Avnoja, med čakanjem v bunkerju razpravljajo o prihodnji vlogi Slovenije v novi državi; v ospredju je Kocbekovo samospraševanje o vlogi krščanskih socialistov po podpisu Dolomitske izjave. Drugi del (*Pot*) prikazuje pot v Jajce, na kateri se soočijo s krutostjo vojne in realnostjo raznovrstnih tkiv, iz katerih naj bi bila stkana nova država. V tretjem delu (*Zasedanje*) je glavni poudarek na grenkem Kocbekovem občutku, da se za častjo, ki mu je pripadla s postavitvijo na mesto ministra za prosveto v Beogradu, v resnici skriva perfidna zarota, s katero želijo njegovo dejavnost

v Sloveniji zvesti na minimum. Svetinov tekst, ki so ga navdihnili Kocbekovi dnevniški zapiski s poti v Jajce, se opira na resnične dogodke in poskuša ohraniti vznesenost Kocbekovega pisanja, s čimer ima celotna igra nekakšen privzdignjen ton, dialogi pa se zdijo precej papirnati – pač spopad ideologij, brez kaj dosti mesa. Svetina vse skupaj sicer zaokroži z utrinki intimne – v prizorih z ženo z metaforo mita o Orfeju in Evridiki.

Horvat s sodelavkama vzame Svetinovo dramo za izhodišče precej bolj radikalnega besedila, pri katerem ohrani osnovno tridelno strukturo. A poleg *Podzemlja*, *Poti* in *Zasedanja* se pojavijo še povedni podnaslovi *Pekel*, *Vice* in *Raj* – pa tudi fokus je popolnoma drugačiji. Če gre pri Svetini prvenstveno za Kocbekovo zgodbo, je pri Horvatu ta le ogrodje za širšo razčlenitev idej, ki so bile v ozadju tega zgodovinskega trenutka. To je najbolj razvidno v prvem delu, ki ga nekako sistematično zaokroža okrog posameznih poglavij, tem, idej (npr. pismo Rožmanu, slovensko narodno vprašanje in denar, partizani itd.) in jih postavlja eno nasproti drugim, kar pripomore k večji dinamiki in bolj plastičnemu oblikovanju likov. Drugi del je bistveno daljši kot pri Svetini, začinjen z dramatičnimi zapleti na poti in hkrati postavljen na distanco: pot delegatov je namreč opisana z novim likom – starca, pripovedovalca zgodb. Tretji del pa se konča s hitrim, shematičnim razčiščevanjem med slovenskimi delegati, namesto dejanskega zasedanja sledi citat iz Nietzschejeve pesnitve *Tako je govoril Zaratuštra*.

Pri obeh tekstih se mi je zdelo precej problematično, da je identiteta posameznih likov tako težko razberljiva, a sem bila prepričana, da bo to v uprizoritvi že kako rešeno. In potem sem si ogledala predstavo.

Mučno čakanje delegatov v podzemnem bunkerju, ki se ob stalni grožnji iz sveta zgoraj in zunaj nenehno soočajo in trkajo ob misli in ideje drugih okrog sebe, ki se nenehno soočajo z lastnim premišljevanjem pa tudi drobnimi človeškimi idiosinkrazijami, je Horvat postavil kot najprej napeto in dinamično presečišče idej, nekoliko predvidljivo s pomočjo enega od prepoznavnih elementov svojih predstav, mikrofonom. Čakajoče delegate vzpostavi kot prototipe različnih vidikov revolucionarstva: po eni strani Krištof s svojo idejo čistega komunizma, po drugi Peter z bolj pragmatičnim in mehkim pristopom; potem Andrej, sokolovec, ki je svetlo idejo revolucije povezoval z jeklenjem telesa; nato kulturnik Saša s svojo očitno meščansko provenienco in salonsko različico revolucije; pa Dizma, tisti brez skrupul, ki mu žrtve revolucije ne le ne predstavljajo strašnega nujnega zla, ampak skoraj posebno draž. In sredi vsega tega Pavle, tisti, ki sebi in drugim pravzaprav edini zastavlja vprašanja, kajti drugi si jih očitno ne: njihova pot je jasna in premočrna. Pavle, ki se zaveda odločilnosti in enkratnosti tega zgodovinskega trenutka in ki s

svojimi dvomi nenehno posega globoko na področje etike. Horvat to zasnuje kot dinamično preigravanje in preizpraševanje različnih vidikov, ki jih uprizori žanrsko razplasteno – od klasičnega konflikta, ko se spopadata dva nosilca nasprotnih idej, do političnih nagovorov, v katerih so jasno izkristalizirana teoretična izhodišča tistih, ki so pisali prva poglavja naše nekdanje države. Vse to je, skratka, najprej napeto, iskriivo, zanimivo, na trenutke celo provokativno ... če bi le gledalci vedeli, in ne le slutili, kdo je kdo. Čeprav je ta preplet vprašanj in odgovorov o smislu, poti in cilju revolucije, ki ga ti predstavljavci likov iz slovenske zgodovine preigravajo, zanimivo in dinamično zrežiran, poln tako postmodernih prijemov kot potujitvenih učinkov in celo psihološko realističnih detajlov – kmalu začne manjkati nekaj bistvenega. Manjka namreč védenje, da to niso le abstraktni nosilci idej, ampak konkretni liki: da je Peter (Marko Mandić) v resnici Kidrič, da je Krištof (Aljoša Ternovšek, k. g.) v resnici Kardelj, da je Andrej (Boris Mihalj) v resnici Josip Rus, Saša (Gregor Baković) je Josip Vidmar, partizanski general Hrast (Vojko Belšak) pa Jaka Avšič. Da so to poznejši prvi predsednik slovenske vlade; takratni glavni politični in ideološki vodja slovenskih partizanov, član vrhovnega štaba NOV in POJ ter po vojni s Titom in Rankovićem eden od organizatorjev obračuna s sodelavci okupatorjev, civilistov in političnih nasprotnikov; eden od ustanoviteljev OF ter po vojni predsednik Prezidija skupščine NR Slovenije. Tega gledalec ne izve. In če tega ne izve, potem se v nadaljevanju predstave preprosto izgubi.

Horvatu torej očitno ne gre za umetniško interpretacijo konkretnih zgodovinskih dogodkov, pač pa za širšo, globljo, bolj abstraktno analizo pojava, ozadja in akterjev revolucije. In kaj iz tega nastane?

Drugemu delu, poti v Jajce, posveti še več časa kot čakanju nanjo – uprizori pa jo kot mučen, dolgotrajen sestop v spoznanje krutosti in neizogibnih realnosti revolucije. Delegati Avnoja, ki se na pot odpravijo ob (skoraj kot iz zaključka *Raztrgancev* vzeti) bodrilni partizanski pesmi, so najprej sami ogroženi in izpostavljeni nevarnosti, potem pa z vsakim korakom zagazijo v vedno bolj strašne posledice vojne. Horvat to uprizarja kot svojevrsten pasijon, z neprizadetim pripovedovalcem (Ivo Barišič), ki govori didaskalije, ki opisujejo njihovo pot; nekatere prizore vidimo posnete na zaslonu (beg pred belogardisti), drugi so stilizirani. Tu ima večjo vlogo skupina žensk, ki najbrž predstavljajo nekakšen drugi pol tega sicer izrazito moškega in političnega sveta (prvič se pojavijo v prvem delu, potem ko Pavle izjavi, da noče sankcij za sovražnike); so kot nekakšen opomin, kot prejemnice konkretnih dejanj, ki jih sprožijo moški, ali kaj: ženske veslajo, dojijo, plešejo, naricajo ...

Tretje dejanje, ki predstavlja zasedanje Avnoja (tudi v Horvatovi besedilni predlogi), je v predstavi zradikalizirano do skrajnosti. Zasedanja namreč ni, tudi ni Kocbekove travme, ko ga odrežejo od Slovenije; ni Krištofovega/Kardeljevega izdajstva, ni vzpostavitve nove države. Zato pa je raj videti takole: na odru je podest, obdan z rdečimi žametnimi zavesi, zadaj je projekcija znamenite fotografije iz Jajca, s Titom v prvi vrsti. Zavesa se podrejo, pojavi se Igralec (Radko Polič), ki po mikrofonu sporoča Nietzschejeve besede o odvečnem človeku. Namesto vzpostavitve nove države, katere dediči smo, nam Igralec patetično odrecitira spoznanje, da je "človek tisto, kar je treba preseči". Ali po domače: teorije so dobre, le človek je slab in zato morajo propasti še tako svetle ideje.

V *Poti v Jajce* je Horvatom gledališki jezik prepoznaven, predstava je polna elementov, ki jih vleče iz predstave v predstavo. A kot se prerado zgodi, je vsega tega preprosto preveč, sklepno sporočilo pa je, paradoksalno, preveč preprosto. Škoda. Oba teksta nudita zanimive zametke, ki pa bi jih bilo treba (pri Svetini) zaostri oziroma (pri treh avtorjih predloge za predstavo) zaokrožiti. Tako pa se je spet zgodilo to, kar se je v Horvatom predstavi že nekajkrat: da se zdi, da gledalca po eni strani tako podcenjuje, da mu poanto izkriči po mikrofonu, po drugi – tam, kjer naj bi ga dejansko zapletel v premišljevanje – pa sledi le svoji logiki in ne pomisli, da na oder postavlja izdelek, ki naj bi bil razumljiv za vse. Kako neprimerno bolj vznemirljivo bi bilo ugotavljati, kam so nas v novi državi pripeljale visokoteče ideje protagonistov, namesto da smo (znova) postavljeni v situacijo, ko smo povsem pasivni prejemniki instant – čeprav na prvi pogled seveda zelo intrigantne, saj je Nietzschejeva bombastična patetika idealna snov za manipulacijo in je univerzalna, pove pa dejansko nič – poante. Namesto mentalne provokacije je gledalec soočen s samozadostnim, hermetičnim avtorskim credom.

Čeprav je diskurz bistveno drugačen kot v *Raztrgancih*, Horvatova pozicija tu ni manj enoumna, le da je bolj zakamuflirana. Fascinacija z revolucijo kot priložnostjo za spremembe je požrla samo sebe – in namesto da bi se gledalci spraševali, kako lahko kaj spremenijo, se sprašujejo, kaj so pravzaprav gledali.

* * *

3. december 2009, Mestno gledališče ljubljansko – Steven Sater, Duncan Sheik: Pomladno prebujenje

Pri *Pomladnem prebujenju* se takoj postavi vprašanje, kako naj bi ta tekst danes uprizorili, da ne bi učinkoval smešno zastarelo. Pozicija mladih

danes in njihov odnos do spolnosti, za kar v tem tekstu prvenstveno gre, sta tako rekoč diametralno nasprotna kot v času nastanka Wedekindove drame. Z informacijami o spolnosti, z nenehnimi zahtevami po čimprejšnji konzumaciji čim več užitka, ki ga spolnost nudi, so z vseh strani tako zasipani, da je usoda junakov *Pomladnega prebujenja*, kot jo zapisal Wedekind, milo rečeno neverjetna. Melchior, Wendla in Moritz, trije spolno prebujajoči se najstniki, ki zaradi totalne represivnosti in nerazumevanja ožje (družine) in širše (šola) družbe ter posledične lastne nevednosti ob izkušnjah prve ljubezni doživijo strahotno usodo, niso liki, ki bi jih prepoznali iz naše okolice. Ne Moritz, ta negotovi mladenič, ki ga prodiranje v svet spolnosti, o katerem ga prostodušno poskuša poučiti bolj svobodomiselni prijatelj Melchior, tako pretrese, da v šoli še bolj popusti in, ko ga iz nje izpišejo, vidi edino rešitev v samomoru; ne Wendla, ki se zaman poskuša pri materi poučiti o spolnosti in potem zanosi z Melchiorjem, ne da bi se tega zavedala, potem pa pri nezakonitem splavu umre; ne Melchior, ki poskuša svobodno izživeti svoje nagone in je potem zaradi svojega – pa čeprav bolj nagonskega kot hotenega – zoperstavljanja družbenim normam za vedno stigmatiziran.

Zato se je treba kar potruditi, da bi našli primeren ključ za aktualiziranje tega teksta; in tako so v Ameriki pred tremi leti ta polpretekli Wedekindov odvod *Romea in Julije* zapakirali v všečno preobleko mjuzikla, pri čemer so izhajali prav iz kontrastiranja obeh časov. Po eni strani je v osnovnih obrisih fabule in odnosov med osebami večinoma ohranjen Wedekindov tekst, ki naj bi se, kot velevalo didaskalije predelave, tudi dejansko odigral leta 1891, po drugi so songi, ki like v trenutku vržejo v sedanjost, z vsemi zunanjimi elementi – od izrazito sodobnega jezika do glasbenega stila in kostumov. S tovrstnim pristopom naj bi se predvidoma – in ob branju besedila se – vzpostavila vznemirljiva in konsekventna dvojnost, ki v končni fazi lahko problematizira prav to drugo skrajnost, namreč prenasičenost s seksualnostjo, s katero se soočajo današnji vrstniki likov iz Wedekindove igre.

Horvat se je odločil drugače: dogajanje je v celoti prestavil v nedoločno sedanjost, mladi so očitno gojenci nekakšnega prestižnega internata (nosijo uniforme), punce so s svojim nastopom in koreografijo že takoj v prvem songu koketne in prav nič zavrte. V katero smer se bo torej razvijala interpretacija? Z vsakim songom in vsakim dialogom postaja vedno manj jasno, kaj je tisto, kar predstava razkriva. Najbolj konsekventen je Horvat pri vzpostavljanju sveta odraslih, ki ga da igrati samo dvema igralcema (Judita Zidar igra vse mame in učiteljice, Boris Ostan pa vse očete in učitelje) – in ta svet je do konca hladen, krut in nerazumevajoč, tudi

zlorablja joč. Sicer pa se predstava kmalu zapleza in vedno manj verjetno se zdi, da imajo fantje in punce, ki se svoje spolnosti očitno zavedajo, z njo take probleme.

Predstava je zato najbolj močna takrat, ko kot gledalci pozabimo na celoto, kontekst in problematiko, o kateri naj bi govorila, ter se prepustimo hipnim učinkom: se zabavamo ob prizorih klišejskega vtepanja suhe učenosti v glave razgretih fantov, ki jim gre po glavi vse kaj drugega; smo zgroženi ob kroničnem nerazumevanju in gluhosti staršev in učiteljev za probleme otrok; še bolj zgroženi ob spoznanju, da se za navidez brezskrbno in kul fasado seksi punc skrivajo travme pedofilske zlorabe; spustimo neizogibno solzo, ko se po odru sprehodi duh umrlega Moritza in se od vseh ritualno poslavlja oziroma za nazaj razčiščuje odnose; se navdušujemo nad nekaterimi Horvatovimi domislicami, ki vnašajo element irealnosti, usodnosti, npr. zajec, ki prinaša in odnaša rekvizite, nekakšna odštekana usodna figura, ali označevanje grobov na rampi; nas zmotijo nekatere nelogične rešitve, npr. prepoceni interpretacija lika učiteljice, ki se hkrati zgraža in direktno ponuja ravnatelju; ali podvajanje znakov, npr. projekcija pornografskega filma ob razkritju bedne usode ene od punc. In seveda uživamo ob dobri koreografiji, privlačnih glasbenih aranžmajih in brezhibni izvedbi ter energiji in angažmaju odličnega mlajšega dela ansambla MGL, okrepljenega z nekaj gosti: Jurija Drevenšek, Matej Puc, Gregor Gruden, Domen Valič, Jaka Lah in, igralsko in pevsko najbolj izrazit, Klemen Slakonja, k. g., pa Iva Kranjc, Viktorija Bencik, k. g., Ana Dolinar, Nika Rozman in Laura Zafred, k. g..

Končni učinek mjuzikla *Pomladno prebujenje* pa je vendarle užitek – kar pa naj najbrž ne bi bil namen. Če se govori o tako krvavih stvareh, potem se o tem ne more govoriti/peti/plesati na tako perfekcionističen in zloščen način. V tej predstavi namreč čisto vse “štima”: pretresljiva zgodba, dobri igralci, prijetna glasba, privlačna koreografija – a komu je to pravzaprav namenjeno? Mladim, ki se bodo zgodbi lahko samo čudili, ob songih pa se bodo enako brezinteresno zabavali, kot če bi gledali YouTube? Staršem, ki bodo samo zadovoljno ugotavljali, da absolutno niso tako nepojmljivo nerazumevali in slepi za probleme svojih otrok kot ti pretirani predstavniki odrasle generacije na odru? Tako eni kot drugi se bodo bolj ali manj zabavali – kar naj bi bil, če prav razbiram iz intervjuja v gledališkem listu, tudi legitimni cilj te ameriške verzije, ki se pač mora ravnati po tržnih zapovedih mjuzikla. A vseeno ni nujno, da bi ta uprizoritev ostala na tej ravni. Imela je dve možnosti: ali bi sledila napotkom avtorjev in s kontrastiranjem dveh obdobj opozarjala na drugačnost tovrstne problematike v današnjem času ali pa bi se znebila omejujočih estetskih

pravil brodvejskega mjuzikla, v katerem je vse naravnano na natančno premišljen učinek, in bi se zgodbe lotila krvavo zares ter prestopila v drug žanr (in mogoče v drugo gledališko hišo – npr. Mladinsko?). Tako pa se z všečno in bleščečo polituro te strašne zgodbe nevarno približuje območju kiča.

* * *

16. december 2009, SNG Drama Ljubljana (koprodukcija s Cie Philippe Calvario) – Bernard-Marie Koltès: Roberto Zucco (ogled ponovitve; premiera je bila 12. decembra)

Koltès je dobil idejo za igro, ko je po naključju videl tiralico za razvpitim morilcem z ledenimi očmi: Roberto Zucco je v resnici Roberto Succo, "pošast iz Mester", ki je po Italiji, Franciji in Švici v letih med 1981 in 1988 ubil šest ljudi, najprej svoja starša, ker mu nista hotela posoditi avta; od tega začetnega zločina do samomora v zaporu pa je bil obdolžen še posilstva, rop, ugrabitve in nekaj ubojev.

Pri Koltèsu v prvem prizoru Roberto Zucco, ki je zaprt zaradi uboja očeta, pobegne iz zapora. V naslednjem pride domov iskat svoje stvari in pri tem ubije mamo. Potem ubije policijskega inšpektorja, vmes se zaplete v zgodbo s Punco, ki ji izguba nedolžnosti preseka prej predvidljivo življenjsko pot in jo pošlje v popolnoma drugo smer. Potem na postaji podzemne železnice sreča starejšega moškega, čisto izgubljenega, ker je tam nepričakovano prisiljen preživeti noč, in se z njim prijazno pogovarja; potem skoraj umre v spopadu s poklicnim gorilo; potem se v parku zaplete z elegantno gospo, a namesto seksualne afere, kamor kaže, da bo njun odnos peljal, od nje zahteva avtomobilske ključe, jo vzame za talko, njej in sinu grozi s pištolo, pride tudi policija, a ne ukrepa, mimoidoči so zraven, na koncu dobi ključe, ubije otroka, žensko vzame s seboj ... Ta čas Punca prehodi svoj kos poti – odide od doma, Zucca prijavi policiji, ko vidi njegov obraz na plakatu, se bratu pusti prodati v lokal, kjer misli, da bo srečala Zucca; res se spet srečata, a šele v trenutku, ko Zucca znova aretirajo. V zadnjem prizoru Zucco spet zbeži z zapora in se pred množico, ki komentira njegov pobeg in njegovo življenje, vrže z obzidja.

Tekst sem prvič prebrala en dan pred ogledom predstave in takoj, ob uvodnem prizoru, ki je nenavadna parafraza začetka *Hamleta*, me je prevzel poseben Koltèsov jezik, njegova značilna mešanica poetičnih pasaž in banalnosti, oster dialog, odkloni v irealnost, menjavanje žanrov.

Značilno za Koltèsovo obdelavo zgodbe o razvpitem serijskem morilcu je, da do nje ne zavzame prav nobenega stališča – je niti ne obsoja, niti ne

glorificira (kot so mu nekateri očitali), moralno se do nje nikakor ne opredeli; to bi bilo seveda ali odveč ali sporno. "Fascinira" s tem, da poskuša čim bolj realno prikazati Zuccovo pot, ne da bi se spraševal, zakaj je počel, kar je počel, in ne da bi dal vedeti, kaj si o njem misli. Kolikor je ta pristop najprej moteč, saj se gledalec težko sprijazni z golim nizanjem zaporednih zločinov, se počasi izkaže, da so pri Koltèsu bolj kot Zuccova dejanja pomembne posledice njegovega ravnanja za njegovo okolico, za ljudi, ki ga obdajajo. Da je bolj kot to, kaj ga je prignalo do teh dejanj, pomembno opazovati, kako se razpoka, ki jo zareže ta vlak, ki je iztiril (kot je Zucca označil Koltès), širi, in kako v vsakdanjem svetu, v običajnih stvareh našega vsakdana, razgalja nove, drugačne plasti, ki jih sicer ne bi opazili. Enako pomembna kot Zuccova je namreč vzporedna zgodba Punce, ki s svojim uporom postavi na glavo vse načrte svoje družine, razbije krhko fasado in svoje bližnje prižene v skrajnosti: brat se iz skrbnega čuvaja njenega devištva nenadoma prelevi v njenega zvodnika, sestra se iz nežnega razumevanja nevarno približa robu obsedenosti, skoraj norosti, mami in očetu pa da izgovor, da za vedno zabredeta v sama sebe in drug drugega uničujoči vedenjski vzorec.

Dramo sem pogoltnila v hipu, a je do ogleda predstave nisem imela časa prebaviti; pravzaprav tudi nisem hotela o njej kaj dosti premišljevati, ker sem pričakovala, da bom na vsa vprašanja – predvsem pa na glavnega: "Kaj je Roberto Zucco?" oziroma: "Zakaj Roberto Zucco?" – dobila odgovor ob ogledu.

Predstava me je takoj potegnila vase, z zanimanjem sem sledila logiki in členitvi francoskega režiserja Philippa Calvaria, videti je bilo, da je našel pravo kodo za razkrivanje Koltèsa – precej drugače, kot pri režiji Lagarceove igre *Samo konec sveta* lani v Mali Drami, kjer se mi je zdel po eni strani premalo inventiven (ker je prestrogo sledil besedilu), po drugi pa sem mu očitala nepotrebne zastranitve in zunanje efekte. Ob *Robertu Zuccu* teh pomislekov nisem imela. Calvariev gledališki jezik je čist, dosleden, inventiven, sodoben, vznemirljiv, vsak prizor ima jasno misel in strukturo, vse skupaj pa povezuje nekakšna čudna praznina, ki jo seva Roberto Zucco v upodobitvi Marka Mandića in ki predstavi daje poseben naboj vsenavzočega latentnega nasilja. S tem Calvario osmisli tudi razbitje odrske iluzije, saj v nekaj prizorih dogajanje razseje po celotni dvorani (zlasti učinkovito v mučnem prizoru v parku, ki se konča z ubojem otroka).

Mandić se je Zucca lotil s tisto fascinantno energijo, ki smo je pri njem vajeni, in uspel iznajti nekaj različnih, kontradiktornih, pa povsem neulovljivih in neopredeljivih Zuccovih obrazov, ki se spreminjajo iz prizora v prizor: zdaj je besni, divji sin, zdaj nenavadno razumevajoč sočlovek. Uspelo mu je, da je natančno takšen, kakršnega opisujejo drugi – lep, a skoraj neopazen

oziroma, kot rečeta policaja, tik preden ga ulovita, neznačilen, na trenutke skoraj neviden: "Morilec ni nikdar tak kot morilec. Morilec se mirno sprehaja med ljudmi kot ti in jaz." V tem smislu je slehernik, ki je iztiril in na tej poti uniči vse: "Drugih živali ne zmečkam iz hudobije; ne vidim jih, zato jih pohodim." Mandiću uspe odigrati junaka, ki ni junak, ki ni nosilec ideje, katerega glavna značilnost je dejansko ta, da ne nosi v sebi nič, in to izraža s svojo celotno psihofizično navzočnostjo. In za to je najbolj emblematičen, prav fascinanten prizor pred aretacijo, ko se Mandić/Zucco dobesedno prismuka med oba policaja, ki ga zaradi njegove popolne nevidnosti in neopaznosti spregledata. Je kot razpoka, ki je sicer ne vidimo; skoraj kot črna luknja, hkrati neviden, a nabit z neznansko energijo, ki vse posrka vase.

Pa vendar sta se mi po nekaj dneh le izkristalizirala dva pomisleka: za prvega je kriva režija, za drugega besedilo. Za nazaj se mi zdi, da so bili v predstavi premalo poudarjeni ali izkoriščeni značilni poetični pasusi, ki so pri branju tako zelo dragoceni; tako režijsko kot igralsko so izkoriščeni in do kraja realizirani, npr. v liku Puncine sestre (srhljivo natančno jo upodobila Veronika Drolc); premalo pa ostane v spominu razmišljanje Inšpektorja (Marko Okorn) o vzrokih slabe volje; ali pretresenost Starega gospoda (Dare Valič) ob zamajanju realnosti, ki jo je izkusil ob izpadu vsakodnevne rutine; ali Zuccov osrednji (in emblematični) solilokvij, v katerem je izraženo bistvo njegove neoprijemljive in s smrtjo zaznamovane osebnosti; mimo gredo tudi končne, pomembne replike ob Zuccovem vzponu v sonce oziroma sestopu v smrt. Vsem tem dragocenim trenutkom kot da manjka režijski klicaj, trenutek premolka, potrebni poudarek. Drugi, pomembnejši in nevarnejši pomislek pa je spoznanje, da Roberto Zucco sicer res učinkovito funkcionira kot vzvod za rahljanje tečajev sveta, ki na različnih točkah zamaje tečaje gledalcev; da je svet, ki je v tem tekstu iz tira, res prepoznaven, je naš svet urbanih zakonitosti in družbenih kalupov, ki jih okrog sebe vidimo vsak dan. Pa vendar, če povrtamo malo globlje v razpoko, ki jo ta iztirjeni vlak naredi, se nam razkrije, da je ta svet tudi svet nekaterih klišejev, ki pa v njem niso problematizirani, še več, so podstat Koltèsovega pisanja: gre namreč za skrajno klišejsko in v osnovi (paradoksalno) mačistično pojmovanje sveta žensk in sveta moških.

A Calvario se do tega ne opredeljuje. Enako kot Koltès nikakor noče pokazati, niti kaj si o Zuccu misli niti kaj naj bi si o njem mislili gledalci. Misli naj vsak gledalec sam; pa najbrž ne toliko o Zuccu kot o tisti tanki liniji, tistem trenutku nepazljivosti, tisti nepredvidljivi podrobnosti, ki lahko vsak hip zamaje varni in ustaljeni svet, ki smo ga vajeni, in razkrije njegove temne, neznane plasti, neopredeljive plati. In zato je to, kljub pomislekom, prva vznemirljiva predstava v tej sezoni.