



Foto: DAMJAN ŠVARC

DARJA REICHMAN, PAVEL RAKOVEC, VESNA JEVIKAR, TINA OMAN k.g. in TINE OMAN

PRIMOŽ JESENKO

Podložnost tihim imperativom

(zapis po ogledu ponovitve 5. 2. 2001)

Vlak čez jezero je predstava, utemeljena na imperativih – tihih, komaj slišnih, čeprav ne neslišnih. Denimo na notranjem imperativu kranjskega Prešernovega gledališča, da uprizori dramsko delo, ki je bilo pred dvema letoma v njegovi hiši nagrajeno z Grumovo nagrado. Na imperativu, da je potrebno na vsak način uprizoriti dramo, ki obuja (rahlo simptomatičen) dogodek iz zgodovine slovenske likovne umetnosti. Ali na notranjem imperativu Mileta Koruna, da se pozabava s tem tekstom.

Predstava se začne s prebujanjem aluzij na *Idiota*, Korunovo ugledališčenje Dostojevskega. Princip vključevanja v odvijanje *Vlaka* je podoben, osebe so

večinoma navzoče, tudi če niso del aktualnega dejanja; nekatere sedijo obrnjene proti gledalcem s hrbtom, vstanejo in se vključijo, ko znotraj dramske strukture napoči njihov čas. Korun obravnava odrske figure kot smrtnike, ne kot ikone, izbrane posameznike, za katerimi bi capljaj ves njihov življenjski historiat. Zato je »osebje« Kodričeve freske nekega prijateljskega razmerja in razdora »abstrahirano« v tem smislu, da vsakogar označuje le lastno ime z inicialko priimka. Na ta način nekakšno »pacinovsko« približanje igralcev realni podobi eventualno upodobljenega znamenitega lika ni potrebno. V tem smislu nosi Ivo Ban kot Rihard J., »dvojnik« resigniranega Riharda Jakopiča, prepoznavno brado in je oblečen v svojo značilno slikarsko haljo, Gregor Čušin pa je kot Lajoš V. čokatež z nenehno bolečino v ušesu in brez zašiljenih obraznih potez realnega Ljudevita Vrečiča. Namen predstave namreč ni povedati neko zaključeno fabulo dveh umetnikov, ki sta se igrala v peskovniku, nakar je eden podrl gradove iz mivke drugega in se je med njiju zažrlo nepremostljivo nazorsko razhajanje. Avtor se s prepletanjem realne biografske zgodbe s svojo »legendo« umakne v večjo splošnost/univerzalnost in se tako izmuzne rigoroznim zahtevam dokumentarističnosti. Čutiti je, da mu minule peripetije služijo predvsem kot izhodišče za razmislek o vlogi umetnosti in individualnega umetništva. Hierarhija odnosov med spoloma je v tem »slikarskem« svetu sicer jasna in brezprizivna: ženske so podrejene moškemu, so le epizodistke »zaradi štimunge«, trpni dekorativni objekti, ki jim rok trajanja hitro poteče, in takrat jim je pisana vloga odpadnih »žrtev«. Drugače je le z Adil (prepričljivo jo igra Vesna Slapar), s katere nasmehom brezpogojne in docela otroške vdanosti je Lajoš že dosegel območje trajne simbioze dveh ljudi. Potrebuje njo, ki ga utirja, ne potrebuje dekadentne Zale (Darja Reichman), ki pristaja na plovbo s časi neustaljenosti in jezdi na moških zdrsih v minljivo telesno poželenje.

Cilj Vrečičeve odprave v Ljubljano, kjer naj bi s samostojno razstavo predvidoma rešil usodo Jakopičevega paviljona v Tivoliju, je prestop na piedestal uveljavljenosti. Vendar Ljubljana prekmurskega slikarskega anonimusa Vrečiča v »stoletju razkošja« ne »spozna«, v njem opazi le »vzhodnjaški temperament«. Preveč drugačen je od Jakopiča, nastrojenega proti »izrabljenemu« realizmu, tudi proti Vrečičevemu slogu, katerega »originalnosti« poskuša vsiliti svoj umetniški kredo; da Jakopič pravilno vođa inertne potrebe ljubljanske kulturne javnosti, pa dokaže Vrečičev popoln razstavni fiasko. Na to vezano prespraševanje vloge umetnosti v Vrečičevem času je tudi edina plodna poanta *Vlaka čez jezero*. Koliko umetnost sploh pomeni Slovincu in koliko njegovemu »osamosvojenemu« Danes, ki mu roji po glavi v prvi vrsti polnjenje mošnjčka s sredstvi za čim udobnejše (a duhovno prazno) življenje? Je prostor za umetnost dovolj širok, če se v njeno moč in vlogo ne verjame? Že v času *Vlaka* je veljalo to, nad čimer jadikuje Pevka (v predstavi značilna korunovska »klovnesa« Vesna Jevnikar): za njeno umetnost se zmeni redko kdo, njeni nastopi potekajo po principu »pet koncertov, šest ljudi«. Kajpak, gledano brutalno pragmatično, je umetnost neuporabna, nikogar ne pozdravi ali popravi, je

skratka margina, umetniki pa marginalci. Umetnikov v žepni slovenski družbi se resda ne drži več etiketa *geniusa loci*, zdaj smo vsi del postpostmoderne mineštre v znamenju kozmične tolerance oziroma kozmične ignorance (kakor pač temu hočete reči). Kultura in kulturniki pa še naprej živijo (kot Jakopič) od dobre volje vseмогоčnega Kapitala, ki prek svojih zastopnikov (kakršen je Kodričev Doktor V.) de facto »rešuje življenja«. Tega se dobro zaveda sleherno gledališko podjetje, ki mu je do preživetja brez državnih subvencij, zato se ravna po naukih tržne logike. Hja: *čim manjši je narod, tem manj pozna in zna ceniti delo svojih ljudi* – in zakaj bi bili Slovenci v tem kaj drugačni? Najbrž je najbistvenější imperativ Korunove predstave prav potarnati, da stanje ne bi bilo čedalje bolj takšno. Ali ni prav gledališče, ob katerem slovenski smrtnik pokaže še največ vzhičenosti, najustreznejši prostor za podajanje tega (utopičnega) stališča?

Nemogoče je spregledati, da Kodričev *Vlak čez jezero* že v naslovu variira nosilni motiv igre *Der Ritt über den Bodensee* (1971) Petra Handkeja. Kot tam se tudi v *Vlaku čez jezero* odnosi sfižijo, ko človek stvari preveč racionalizira in a priori anticipira. V tem leži navezava na balado Gustava Schwaba o jezdecu, ki galopira čez zamrznjeno Bodensko jezero, ko pa pozneje izve, kakšni nevarnosti se je za las izognil, od strahu umre. Takšni naj bi bili po Handkeju tudi vsakodnevni človeški rituali: takoj ko naše reagiranje preneha slediti nezavednim, spontanim avtomatizmom, se človek znajde v breztalju. Zato se Vrečičeva zgodba, ki je že v izhodišču usmerjena v cilj, ne more zaključiti srečno. Le da je konj v njenem primeru zamenjan z vlakom: Vrečiča na vlaku v Ljubljano Rus najprej oropa ure, med poznejšo vožnjo na Jakopičev pogreb pa ga isti človek še ustrelji. Iz tega vlaka bi bil moral Vrečič izstopiti, ker je smer vožnje za njegovo življenjsko usodo napačna.

Pa vendar: *Vlak čez jezero* je »nezadostna« predstava. Pot do njenega konca, do »razjasnitve«, je trnova, le za silo dramatična, polna težke atmosfere in krčevitega iskanja smiselnosti odrske akcije. Ugotoviti, kakšno poanto skuša Kodrič podati, je na osnovi njegovega (nekam postdramskega) slikanja situacij komaj mogoče. Drži, dramska naracija do neke mere uvaja kategorijo zgodbe skozi zanikanje nje same, skozi njeno (samo)zasmehovanje, razblinjenost – podobno, kot o tem govori Handke v programskem eseju *Sem prebivalec slonokošččenega stolpa* leta 1967, takrat še v svojem ustvarjalno bistveno tehtnejšem obdobju. Toda misel dramatisiranega potomca Kodričeve proze *Barva dežja* se preprosto zatika in odzvanja v prazno. Tako je to teater, ki zadovolji predvsem samega sebe. In jasno pokaže, kako tvegan zna biti »projekt« avtohtonega slovenskega gledališkega ustvarjanja, ki se »poda čez jezero«.