

Vesna Jurca Tadel

Tri skrajnosti

Ali morda bolje tri možnosti ugledališčenja dramskega besedila: takšna, pri kateri gresta besedilo in odrska postavitve vsaksebi; takšna, pri kateri se oboje združi v uspešno sinergijo; takšna, pri kateri je odrska verzija čisti presežek.

30. november 2010, Mestno gledališče ljubljansko – Tennessee Williams: *Mačka na vroči pločevinasti strehi*

Ivica Buljan je gotovo eden najvznemirljivejših pri nas delujočih režiserjev; njegove predstave zaradi specifičnega, a hkrati zelo raznolikega estetskega pristopa in naboja ali pa zaradi idejne podstat gledalca ne morejo pustiti hladnega. Če je z *Ojdipom v Korintu* pred nekaj leti praktično vzpostavil nov način totalnega ugledališčenja, ki je absolutno presegel klasično besedilno interpretacijo, se je v nekaj njegovih poznejših projektih zdelo, da znotraj te smeri včasih zaide v skrajnost, kjer postanejo določeni elementi sami sebi namen (npr. *Ma&Al*, tudi *Macbeth*) ali kjer vzame besedilo le kot neobvezno osnovo, na katero na silo navleče (ali iz nje poskuša na silo izvleči) neko idejo, tezo, sporočilo. Zato je bila njegova režija Sperrovih *Lovskih scen iz Spodnje Bavarske* v kranjskem teatru svež premik v drugo smer – a zdi se, da le začasen.

Williamsova *Mačka na vroči pločevinasti strehi*, kakor jo igrajo v Mestnem gledališču ljubljanskem, je namreč vsekakor zanimiva, še zdaleč ne dolgočasna predstava. Pravzaprav je tudi zabavna, v njej se dogaja marsikaj. Na začetku lahko na primer opazujemo igralce, kako se ogrevajo, vsak na svoj način, hodijo po odru in se razgibavajo, pri čemer lahko vidimo, kako različna je njihova telesna pripravljenost. Na sicer praznem odru so štiri konstrukcije, ki spominjajo na gradbene odre in ki nudijo na

začetku prostor za raztegovanje, pozneje med predstavo pa omogočajo, da se dogajanje odigrava na dveh nivojih hkrati (scenografija je gledališki debi Tobiasa Putriha). Ko se igralci ogrejejo, se pojavi Matej Puc (dodana vloga Skipperja, nesojenega ljubimca oziroma nekdanjega najboljšega prijatelja osrednjega lika Bricka), ki pove del Williamsovega uvoda v dramo, z glavno poanto: "Vsi smo obsojeni na samico znotraj lastne kože."

Potem se pojavi Jana Zupančič (Brickova žena Maggie) in zapoje prvega od mnogih songov, ki jih je po predstavi posejanih kar nekaj (glasba, ki je mešanica raznih žanrov – od rocka prek bluesa in dixieja do punka in countryja – je delo Mitje Vrhovnika Smrekarja, besedila so vzeta iz zakladnice ameriške poezije, songe pa izvajajo na različnih instrumentih igralci, ki so sicer ves čas na odru). In potem se začne dialog med Maggie in Brickom (Jure Henigman). Med njunim zakonskim obračunavanjem, za kar dejansko gre med vrsticami Maggiejine logoreje o neznosni plodnosti Brickovega brata Gooperja (Jaka Lah) in njegove žene Mae (Karin Komljanec), lahko na enem od zgornjih planov nazorno vidimo, kako se Gooper in Mae dejansko plodita, motnje v obliki njunih neznosnih otrok pa predstavljajo kratki, agresivni glasbeni akcenti. Maggie precej neuspešno rine v Bricka, ki je bolj ali manj (kadar se spomni na Skipperja, čigar duh se v predstavi pojavlja z vserazumevajočim in vseodpuščajočim nasmeškom) prijazno distanciran. Tu in tam se pojavi tudi Velika mama (Jožica Avbelj), ki v svoji neznosno obvladaški vsiljivosti in ponarejeni frivolnosti čustveno gazi vse pred sabo.

Drugo dejanje se začne s petjem gospela, vsi so veseli (razen Bricka), praznujejo rojstni dan Velikega očka in veselo novico, da nima raka. Župnik je našemljen v Jezusa, Mae s saksofonom zasleduje Velikega očka. Med velikim obračunom med Velikim očkom in Brickom, ko Veliki očka poskuša prodreti skozi in razumeti vzrok za Brickov konstantni alkoholni opoj, vsi ostali zadaj pod župnikovim vodstvom pridno poplesujejo in se, pozibavajoč v ritmu, tudi vsake toliko prizibljejo v ospredje in zmotijo njun prepir. In medtem ko Veliki očka Bricku v mikrofon izkriči, da je tudi sam nesrečen, Velika mama pleše.

Tretje dejanje je precej skrženo, dogaja se skoraj spredaj na rampi, vsi so oblečeni v tipične hillbillyjske kostume (Ana Savić Gecan), gre za neprikrit in neusmiljen boj vseh proti vsem. Ob razkritju, da bo Veliki očka umrl, se pokaže vsa pogoltnost bodočih žalujočih ostalih, ki se na odru dobesedno scufajo med sabo. Maggiejin patetični *deus ex machina* – ko si izmisli, da je noseča, zato da Veliki očka premoženja ne bi zapisal plodnemu in pridnemu starejšemu sinu – izzveni v prazno, saj se Brick tačas topi v srečnem sanjskem Skipperjevem objemu. Na koncu na pobudo Velike

mame vsi udarijo eno tapravo country popevko, igralci se zavrtijo skupaj z zasačenimi – razgaljenimi? sprovociranimi? osmešenimi? – predstavniki slovenskega jet seta, ki so bili na premieri.

Tako preprosto je mogoče obnoviti *Mačko na vroči pločevinasti strehi*, kot jo igrajo v MGL. Kajti tokratni režijski pristop Ivice Buljana zvede tančine Williamsovega teksta na plakatan preprostost. Namesto zgodbe o kopici strahovito nesrečnih ljudi, ki govori o klavstrofobični ujetosti vsakega od njih v družinske odnose in o brutalnem spoznanju vsakega od njih o nemožnosti ljubezenske izpolnitve, skozi ta intimni nivo pa pronica enako klavstrofobična ujetost v družbene odnose, gledamo postdramsko enoznačno interpretacijo Williamsovega teksta, katere glavna poanta je inavguracija Brickove zatajevané homoseksualnosti. Buljan se je odločil (kar podpira tudi tekst Svetlane Slapšak v gledališkem listu), da bo razkril pravo, skrito bistvo Williamsove drame, ki je “vizija konca seksualne represije”. Vsi liki razen Bricka, Skipperja in delno Maggie so karikature, do konca osmešeni in poenostavljeni, intervencije s songi, plesom in posebnimi fizičnimi igralskimi pristopi pa učinki na prvo žogo. Precej paradoksalno, da so edini trenutki, pri katerih spreleti srh, tisti, ko pride do pravega človeškega stika med dvema igralcema, ko zaslutimo vso grozo nesporazumov in nezmožnosti razumevanja sočloveka – kar se zgodi v nekaj dragocenih momentih med Maggie in Brickom ter predvsem med Brickom in Velikim očkom, ki ga pretresljivo odigra Gašper Tič. Domet predstave, ki ne provocira, ampak spoznanje vtepa v glavo; ki se vnaprej postavi na stran enega junaka ter ožigosa druge; ki dramsko besedilo vidi v luči ene same ideje, je povsem vprašljiv.

2. december 2010, Slovensko narodno gledališče Nova Gorica – Henrik Ibsen: *Sovražnik ljudstva*

V mestu so zgradili novo kopališče, ki naj bi predstavljalo “glavni vir preživetja”, možnost za razcvet in odlično priložnost za zaslužek. Cena zgradb in zemljišč narašča, brezposelnost se zmanjšuje. Toda nato nekega dne kopališki zdravnik Stockmann ugotovi, da je voda v kopališču zastrupljena, zdravju nevarna, saj se vanjo stekajo onesnaženi izviri, s čimer so pojasnjeni izbruhi raznih obolenj pri obiskovalcih prejšnje leto. Tega odkritja je vesel, saj je prepričan, da mu bodo vsi meščani hvaležni, ker bodo lahko zadevo razčistili, kot je treba, in zgradili nov vodovod. Navdušena sta tudi urednik lokalnega liberalnega časopisa *Ljudski poročevalec* Hovstad in novinar Billing, ki vidita v razkritju te zgodbe

priložnost za globljo čistko, saj nameravata z objavo Stockmannovih izsledkov razkrinkati prave krivce: tiste, ki so dovolili, da se vodovod zgradi narobe, "vsi bogati, njihova imena so že dolgo znana v mestu, vladajo in ukazujejo nam vsem". Zmerno navdušen je tudi tiskar Aslaksen, predstavnik malih obrtnikov in trgovcev, ki bo Stockmannu s svojim zaledjem trdne, kompaktne večine rade volje nudil podporo, če le s tem ne bi preveč razdražil "oblasti in tistih, ki imajo moč". Veliko manj je navdušen župan mesta, Stockmannov brat in predsednik uprave zdravilišča. In ko pride razložiti v redakcijo časopisa, da sanacije niso pripravljeni financirati bogati delničarji, plačati bi jo morali iz občinske blagajne, se začnejo zadeve zelo hitro obračati v povsem drugo smer. Na zborovanju, na katerem želi Stockmann someščanom vse pojasniti, ga ožigosajo kot sovražnika ljudstva, njega in hčerko vržejo iz službe, na koncu pa postane še žrtev insinuacije, da si je zgodbo o zastrupljeni vodi izmislil, ker je hotel s tem doseči znižanje cene delnic, ki jih je (sicer iz povsem drugih nagibov in na lastno pest) pokupil njegov tast Morten Kiil.

Zveni znano, kajne? Res ni potrebne prav veliko fantazije ali truda, da iz *Sovražnika ljudstva* zaštrlijo prav vsi družbeni mehanizmi, ki so še danes, skoraj sto trideset let po nastanku Ibsenove drame, enako pereči in moteči. Korupcija; zatiskanje oči pred resnico v prid materialni koristi; podpora kratkoročni koristi na račun dolgoročne vizije; idejna podkupljivost in obračanje po vetru medijev; hlapčevska logika ljudstva; podleganje vsečni logiki "kruha in iger". Res zveni znano.

Tudi režiser Dušan Mlakar je verjel v moč Ibsenovih besed, zato je v novogoriški postavitvi poskrbel za to, da pridejo čim bolj do izraza. Nastala je idejno in vizualno čista, pregledna, eksaktna, inteligentna predstava, ki kljub svoji formalni nepretencioznosti gledalca v polni meri angažira. Mlakar se namreč ni prav nič opredeljeval, s tem pa je omogočil, da so vse osebe zaživele v svoji polnosti. Kot nam je torej Stockmann blizu, kadar je simpatičen, prepričljiv in neubranljiv v svojem zasledovanju resnice in veri vanjo (Branko Šturbej zgradi ta lik prav na žaru in privlačnosti njegove neomajne vere), pa se ob njegovi trmi, ki postavlja dobro družbe pred dobro družine, za hip vprašamo, kako bi v takšnih okoliščinah ravnali sami. Kot smo razočarani nad Hovstadom in Billingom (Gorazd Jakomini in Miha Nemec njuno moralno omahljivost naslikata suho in plastično), ko zdravniku obrneta hrbet, se spet za hip vprašamo, kako bi ravnali sami, če bi župan zahteval, da se odločimo med gotovo kratkoročno koristjo (pa čeprav stoji na še tako gnilih nogah) in negotovo dolgoročno investicijo. Kot smo zgroženi nad izdajstvom tiskarja Aslaksna (poudarjeno medli Milan Vodopivec), se nam zazdi, da smo prav o njem brali danes zjutraj v

časopisu. In čeprav ne razumemo povsem, zakaj postavi Kiil (neizprosni Ivo Barišič) svojega zeta z odkupom delnic pred tako mučno dilemo, je njegova logika vseeno dovolj prepričljiva. Zato pa povsem razumemo, a se (upajmo) morda manj strinjamo z županovo logiko, ki s svojo demagogijo najprej skrbi za lastno korist (v nekoliko pretirano grozeči in enoplastni interpretaciji Radoša Bolčine).

In tako tisti, ki stojijo Stockmannu in njegovim idealom nasproti, niso karikature, ampak naši someščani – in mi sami. Mlakar da to najbolj očitno vedeti s preprosto, a nadvse učinkovito rešitvijo: zborovanje prestavi v dvorano. Gledalci se tako znajdejo v vlogi zborovalcev in so posredno sokrivi za Stockmannov propad.

In čeprav na Stockmannovi strani do konca vztrajajo njegova žena (razumevajoča Helena Peršuh), goreče vdana hčerka (preprosto naravna Nina Rakovec) in kapitan Horster (Jože Horvat), ki se je od politike že zdavnaj distanciral, je Ibsenovo sporočilo v svoji neizprosni logiki in doslednosti precej radikalno. Stockmann namreč ugotovi: "Stvar je v tem, vidite, da je najmočnejši mož na svetu tisti, ki je najbolj sam." Kako srhljivo spoznanje za naš čas.

18. december 2010, Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana – August Strindberg: *V Damask*

Čeprav je *V Damask* ena najbolj znanih in razvpitih Strindbergovih dram, je hkrati tudi ena najmanj uprizarjanih, kar je seveda dokaj razumljivo. Če nič drugega, predstavlja svojevrsten izziv že njena dolžina (drama je več kot dvakrat daljša od povprečnega gledališkega besedila), da o scenskih zahtevah ne govorimo: Strindberg namreč svojega junaka, Neznanca, prestavlja z uličnega vogala sredi mesta v hotelsko sobo, na morsko obalo, v sotesko, v kmečko kuhinjo, rožnato sobo, samostan in spet nazaj, če naštejemo samo nekaj predvidenih prizorišč v prvem delu. A to so le formalne zadrege; neprimerno pomembnejše so seveda vsebinske, saj je bistvena naloga, s katero se ustvarjalci predstave (vsaj v repertoarnem tipu gledališča) morajo srečati, ta, kako se lotiti selekcije tega monumentalnega, zapletenega in v mnogih pogledih tudi redundantnega dramskega tkiva, ki bi v celoti uprizorjeno trajalo vsaj kakih sedem ur.

Kot opozarjajo poznavalci Strindbergovega življenja in opusa, je *V Damask* svojevrstna umetniška predelava njegove osebne bivanjske stiske skozi lik Neznanca, ki je negotov kot moški, kot umetnik in kot človek; predvsem pa predstavlja natančen (in v mnogih detajlih povsem prepozna-

ven) opis njegovih prvih dveh (od treh) spodletelih zakonov; prvi in drugi del je napisal leta 1898, zadnjega pa je dodal tri leta pozneje, na začetku svojega tretjega zakona.

Prvi del opisuje Neznančevo ljubezensko zgodbo z Damo, ki jo krožno popelje po štirinajstih postajah/prizorih, od začetne sreče do neizbežne krize ter po istih postajah nazaj do začetka njune zgodbe. Njun odnos je od vsega začetka na preizkušnji zaradi občutka krivde do njunih prejšnjih partnerjev, zlasti njenega moža (Zdravnika ali Volkodlaka, kot ga imenuje ona), in se dokončno skrha, potem ko ona prelomi obljubo ter prebere Neznančevo zadnjo knjigo, zaradi katere ga zasovraži. V drugem delu se prizma nerazčiščenih odnosov med zakoncema sčasoma preusmeri na njunega otroka, Neznanec pa svojo ustvarjalno energijo preusmeri na novo področje, saj poskuša slavo zamen doseči s pomočjo alkimije in z iskanjem zlata. Tretji del temelji na njegovi dokončni odločitvi, da se umakne v samostan, kar za nekaj časa sicer zamaje kratek preblisk vnovičnega poskusa srečnega ljubezenskega življenja (pod vplivom začetka Strindbergovega tretjega zakona). Na tej zadnji poti, po kateri ga vodi Spovednik, se mora upreti raznim skušnjavam in se med drugim odreči tudi slavi (bolj malo je znano, da se je Strindberg bolj kot pisatelj želel uveljaviti kot znanstvenik in se je zelo resno ukvarjal z alkimijo). Na koncu v samostanu ob portretih znanih svobodomislecev, ki so na koncu spoznali Boga (od Boccaccia prek Goetheja, Napoleona in Hegla), tudi sam spozna, da človeku ne preostane drugega kot "humanost in resignacija" (čeprav ga, tik pred posvetitvijo, še zmoti pogled na dva mladoporočenca). Strindbergova pot v Damask se zaključi tako, da ga zavijejo v mrtvaški prt.

Najjasnejša in dramsko najčistejša je struktura prvega dela, v katerem Strindberg sistematično prikaže bistvo njegovega odnosa do ženske: od tega, da jo na začetku idealizira in se vidi v vlogi romantičnega junaka, ki jo bo reševal kot kak vitez svojo damo ("Boriti se s škrti, reševati princeze, ubijati volkodlake, to je življenje!"), do postopnega plahnenja navdušenja spričo povsem banalnih, vsakdanjih življenjskih situacij, zadreg in težav – ko se znajdeta brez denarja ali ko se jima nenehno vsiljuje občutek krivde ter nepričakovano močno in neobvladljivo ljubosumje ob nadaljnji usodi nekdanjih partnerjev obeh. Druga dva dela sta strukturno povsem razpuščena, realno dogajanje se ves čas prepleta s prividi in sanjami, tako da sta spletena izključno po notranji logiki glavnega junaka, ki ga njegov ranjeni, nemirni, negotovi, a ob vsem tem hkrati neverjetno samozavestni in nečimrni ego vodi prek vseh zemeljskih skušnjav do končne odpovedi zunanjemu svetu. A ta se zdi bolj formalna rešitev kot pa notranja odrešitev, saj, tudi če s tem doseže navidezno

spravo s svetom, ne prodre do končne skrivnosti odnosa med moškim in žensko. Na tej svoji, neskončne blaženosti in neizmerne trpljenja polni poti, se srečuje s prikaznimi iz preteklosti (Prva žena, hčerka Silvija), z odsevi lastnega jaza (Berač, norec Cezar) ali personificiranimi idejami (Skušnjavec, Spovednik).

Čeprav velja, da je Strindberg s trilogijo *V Damask* začetnik tako imenovane ego drame, v kateri na mesto enotnosti kraja, časa in dejanja stopi enotnost junaka, je vseeno treba omeniti vzporednico z Ibsenovim *Peerom Gyntom*, drugim monumentalnim besedilom skandinavske dramatike 19. stoletja, ki se tako ob branju teksta kot ob gledanju predstave vsiljuje sama po sebi. Le resnejša primerjava (ki ji tu ni mesta) bi lahko pokazala, kakšne so med njima razlike in podobnosti; takole na hitro se zdi, da se Gynt sooči s prav vsemi temeljnimi vprašanji, ki čakajo slehernika na življenjski poti, medtem ko je Strindbergov Neznanec ujet v začarani krog le dveh: vprašanje odnosa do ženske in vprašanje odnosa do boga, ki se mu v raznih variacijah vedno znova zastavljata. A primerjava med obema tekstoma je še zlasti smiselna in plodna z vidika režiserja – zadnja režija Aleksandra Popovskega, ki smo jo imeli priložnost videti na odru ljubljanske Drame, je bilo namreč prav gostovanje fenomenalne uprizoritve *Peera Gynta* zagrebškega gledališča Gavella pred nekaj meseci.

In tako kot je Popovski pri *Gyntu* odkril tisto pravo, čarobno formulo za živo, neznansko duhovito in intrigantno predstavo, mu je tudi tokrat uspelo, da je iz kompleksnega Strindbergovega dela izluščil jedro in ga postavil na oder z izjemnim občutkom za zapleteno razbolenost glavnega junaka in njegovo strahovito hrepenenje po sreči; z občutkom, ki mu na eni strani ne manjka prave mere nenehno prisotnega humorja in blage ironije (pogojene z več kot stoletno distanco, iz katere opazujemo Neznančeve muke), in na drugi toplega razumevanja, iskrene empatije do njegovega trpljenja. Rezultat je unikaten gledališki dogodek, odrska magija, ki je strukturirana v pregledno, logično razvrščeno, z neizmerno fantazijo in gledališko inventivnostjo prežeto triinpolurno predstavo.

Popovski je (skupaj z dramaturginjo Darjo Dominkuš in dramaturško sodelavko Jeleno Mijović) besedilo očistil vseh premnogih partikularnosti, ki bi preveč drobile gledalčevo pozornost in ki so preveč specifično vezane na avtobiografske podrobnosti ali na Strindbergovo dobo. S tem je avtorjeve osebne boje in dvome povzdignil na nivo slehernika, njegove muke ob iskanju sprave s svetom pa naredil povsem razumljive, privlačne in relevantne tudi za naš čas. Pregnetel ga je v niz prizorov, ki jih povezuje svojevrstno trdna logika Neznančevega nihanja med blodnjami in resničnostjo: pri tem spaja osebe (Berača in Spovednika, Zdravnika in

Skušnjavca), črta cele prizore, premetava in ponavlja replike, a vse z jasno mislijo in ciljem, približati Neznanchevo iskanje odrešitve današnjemu gledalcu. Precej je zreduciral izrazito krščanski vidik Neznanchevih muk in se izognil nevarnosti, da bi iz besedila preveč zaštrlela Strindbergova radikalna mizogina podstat.

Strindbergovo mešanico večnih kontrastov (ljubezen-sovrášstvo, sublimna poetičnost-banalnost vsakdana; sreča-trpljenje, skušnjava-odrekanje, spoznanje-pogubljenje) Popovski postavi v abstrakten prostor z visokimi črnimi telesi nepravilnih oblik in praznim horizontom, ki s premikanjem omogočajo učinkovito menjavanje prizorišča in atmosfere (preprosta, a nadvse učinkovita rešitev Svena Jonkeja). In ta prostor naseli s konkretnimi prizori in dialogi, ki spretno vijugajo med realnim in umišljenim, vse skupaj pa podloži z izrazito čustveno nabito glasbo dua Silence. Popovski v vsakem prizoru poišče njegov skriti pomen, ga postavi pred gledalca z raznolikimi gledališkimi znaki (včasih nalašč dobesednimi: na grešno dvomečega junaka od zgoraj kar nekajkrat udari jezna strela, Zdravnik si na glavo povezne volkodlakovo masko, Mati ga v prizoru ponižanja zajaha kot čarovnica, ko pa ga tolaži, ga pita kot otročka ...), poleg tega poskrbi za vizualno in pomensko močne, učinkovite in marsikdaj duhovite povezave med posameznimi prizori (Dama na začetku priplava iz zraka, Prvo ženo Spovednik ujame na trnek in jo privleče na oder ...). Pogosto pride tudi do nenadnih preskokov optike: prvo soočenje Neznanca in Dame z Zdravnikom (njenim možem volkodlakom) se, kot ga zaznava živčni in ranljivi Neznanec, spremeni v prave moraste sanje. Predstava z nenehnim menjavanjem nivojev percepcije, rušenjem običajne logike ter kukanjem onkraj gledalca vizualno in atmosfersko nekajkrat približa tisti vrtoglavic, ki jo občutimo, kadar se soočimo s katero od slik velikih mojstrov simbolizma (katerih reprodukcije so posejane po gledališkem listu).

K vrhunskemu rezultatu kajpak pripomore tudi celotna igralska ekipa, neverjetno ustvarjalna v izumljanju raznih načinov, kako se gibati na meji med realnim in umišljenim. Najvidnejša je kreacija Igorja Samoborja, ki skozi vso predstavo in v vsakem prizoru posebej na novo iznajde Neznanchevo razklanost med pretirano samozavestjo, skoraj samopašnostjo, pa otroško lahkovernostjo, radostjo, tudi jezico na eni strani ter skrajnim obupom, dvomom – o sebi, bogu in ženski. V že omenjenem prizoru srečanja pri Zdravniku se na primer iz velikopoteznega viteza na belem konju, ki bo odrešil svojo damo nevarnosti, bliskovito sesuje v živčno razvalino; ob srečanju s hčerko Silvijo se začetno navdušenje in brezmejna sreča kaj hitro razdrobita v sitno očitiranje, ki se zaključí z grozljivim hladom. Samoborjev vložek je fenomenalen; tako v trenutkih

megalomanske eksaltiranosti (ljubezenski song v prvem delu), kot takrat, ko samo negibno ždi na skali, mi pa skupaj z njim opazujemo uprizoritev/ uresničitev njegovih sanj in/ali bolešno bujne fantazije, ali takrat, ko se ves presvetljen preda vodstvu Spovednika, ali čisto na koncu, ko se spet z vsem svojim bitjem preda iluziji ljubezenske sreče.

Dama Barbare Cerar začara s svojim suhim, do skrajnosti stvarnim podajanjem lika ženske, ki za Strindberga uteleša prav vse – od posode največje blaženosti prek čistosti materinske ljubezni do izvora vsega zla. Janez Škof kot Volkodlak in pozneje Skušnjavec, Marko Mandić kot Berač in pozneje Spovednik, Valter Dragan kot Cezar; Silva Čušin kot Mati in Prva žena; Zvone Hribar kot Starec; Tina Vrbnjak kot Opatinja in Silvija pa svojim likom v vsakem prizoru posebej dodajo plast enigmatične vsevednosti.

Popovski celotno predstavo postavi v okvir Neznancevih sanj; z vzklikom: “Kakšna šala, če življenje vzameš resno – in hkrati, kakšna resnost, če se šališ!” se predstava začne, ko se Neznanec iz groznih sanj zbudi, in se konča, ko vanje spet utone. Kar se zgodi vmes, občuteno povzame Jelena Mijović v gledališkem listu: “V *Damask* je drama, ki jo je težko racionalno dojeti in razložiti. Lahko jo zaznamo čutno, čustveno, lahko prebudi pozabljene instinkte prek dotika z našo gensko že otrdelo kožo. Lahko jo prepoznamo kot svojo, boleče eksistencialno, kljub temu da smo že od zdavnaj zdresirani, da manj kot bomo zastavljali vprašanj, bolj udobno bo naše življenje. Toda ta drama se začneja tudi v trenutku, ko življenje na neki način pozabi na nas in ko ga skušamo spomniti, da smo tukaj, da obstajamo, ko iščemo ljubezen, svetlobo, nekakšen znak, da ne bomo ostali pozabljeni za zmeraj in prepuščeni drhtenju, strahu in tesnobi.”

Uprizoritev Strindbergove trilogije *V Damask* je velika, pomembna predstava, ki s svojimi mnogimi skritimi plastmi gledalca še dolgo zasleduje, se zariva v njegovo podzavest in odzvanja v njegovih mislih in čustvih. Na trenutke je nenavadno lahkotna in očarljiva, nalašč skoraj naivna, v resnici pa prežeta z zavestjo o neznanski ranljivosti človeka v iskanju poti iz osamljenosti. V vseh pogledih dosednji vrhunec gledališke sezone.