

Igre in resnice

(zapisi z Bitefa)

IGRALCI



Aleš
Berger

V Elsinor so se pritepli igralci: trop poskočnih, radoživih, med grotesko in poezijo ujetih postav v čudnih oblačilih, z raznovrstnimi glasbili v rokah in po hrbtih. Na oder, v predstavo *Hamleta*, prinašajo harmoničen nered, razigrano drugačnost, mik pregrešnih slepil in melanholijo kratkotrajnih utvar. Najbolj slikovit je njihov vodja, njihov režiser: skoraj dva metra visok, bujno črnolas pod črnim cilindrom,

močno črnobrad; preglasno čebljanje svojih igralcev zanesljivo umirja z odsekanim, v grmeči bas intoniranim »Silence«. To so zdaj pravi igralci! — Hamlet, Polonij in druge »resnične« osebe iz igre so ob njih navadni ljudje, čisto nič odrski in čisto nič zaigrani, bega jih svet igralskih zmišljav, sprenevedanj in čarovnij in vrata vanj se jim odškrnejo le navidez: Hamlet, na primer, posreduje znamenita navodila o igralski umetnosti gluhonememu dečku s flavto . . . Prvi igralec začanja svojo pripoved o Pirusu in Priamu izrazito pretirano, votlo retorično, napol klovnovsko, a potlej, ko govori o Hekubi in ko kaže, da ga besede zmerom bolj sesajo vase, ko se luč žarometna osredotoči na njegov obraz in je okrog trda tema in jame govoriti kar v angleščini, se zazdi, da so njegove solze prave, da ni samo zgrožen nad stavki, ki jih pripoveduje, ampak da so ti stavki ta hip edina resnica njegovega sveta. Pa so res? A ni premišljeno stopnjevano vživetje njegova poklicna teatarska veščina, pocukrana goljufija, lectova laž? A je mogoče govoriti tuje besede s svojo žalostjo in norostjo? Jih slišati kot svoj nemir in doživeti kot svojo blaznost in upor? Ali pa se vsi skupaj, črnobradi velikan, danski kraljevič in kar nas je v dvorani, zapletamo v nenevarno prevaro zvokov, gibov in luči, usod, ki jih zrcalijo bolj ali manj čudaška ogledala, zapletamo s prostodušno odprtostjo in s kratkotrajnim sočutjem ali z nergaško odmaknjenostjo in s kritičnim sladokustvom? . . . Potujoči komedijanti so edini preživeli pomor v Elsinoru.

GODOT

Beckettov *Godot* — v avtorjevi režiji — je zmagoslavje suhega perfekcionizma v teatru: metronomsko natančna predstava (zmerjeni koraki, odmerjeni premori, do kraja premišljena in nepremakljivo učvrščena artikulacija posameznih smiselnih sklopov, stavkov, besed) se odvrti v dvakrat začaranem in dvakrat zaklenjenem krogu. Igra *Čakajoč na Godota* živi iz tega, da je prelepa metafora, pretresljiva zato, ker je metafora brez ključa, a zdi se, da besedilo ta trenutek ne dopušča nobene možnosti globalnejše teatralizacije: omogoča le neznatne, za celoto nepomembne variacije, ki se gibljejo od izrazitega počlovečevanja Beckettovih postav do popolne samo-

gibnosti njihovega ravnanja in delujejo le kot pomožna zanimivost, kot zalogaji za prežeče »poznavalce« — v pariškem gledališču *Plaisance*, na primer, je pred tremi leti Vladimir s prav nestrpno ihto, z gnusa polno jezo s sukničjem ognil Estragona, tu, v Beogradu, je v gib položil sila nežnosti, sočutja, mehko trpke presunjenosti nad svojo in sodrugovo usodo. A predstave ne živijo iz razmerja do prejšnjih uprizoritev, ampak iz resnice svojega trenutka. Ta pa v tem primeru pripoveduje, da se gledališče — nje *Godota* dogaja v zamejenem, drugotno pomembnem prostoru nadrobnosti, nebitvenih preakcentuacij besedila — kot bi Samuel Beckett tedaj, ko je prikoval svoji postavi v veliko pustinja in pod hladno nebo, že tudi enkrat za zmerom »zrežiral« vse temeljne obrise *Godota*, uprizoritvam pa prepustil skrb za rahlo senčenje, za nezatno premikanje zornega kota. Kaže, da je vsestranska spopolnjenost predstave za zdaj res najboljši odrski prevod tako v temeljnih fiksanega besedila: najbrž prav zato pa je tolikanj hladna in brez moči, da bi prebila rampo in od občinstva, ki mu je Beckettova metafora domača, dobila še kaj drugega kot odobravajoč, a neprizadeto strokovnjakarski pogled in misel o tem, kako akademsko neprizivno utegne učinkovati nekdanja avantgarda.

ŠE DVAKRAT RUSI

Po *Hamletu* še dve uprizoritvi moskovskega gledališča: dramatisirana povest *A svitanja so tukaj tiha* in menda najstarejša predstava v zgodovini tega dvanajstletnega teatra, *Deset dni, ki so pretresli svet*, svobodno uporabljene motivi iz znamenite knjige ameriškega reporterja Johna Reeda o dneih oktobrske revolucije. V obeh primerih gre za dovolj enopomenski besedili, v katerih je svet razvidno razpolovljen na svetlo in temno poloblo in se jasno ve, kje domujeta resnica in pravica in kje laž in zlo; docela realistično obnavljanje teh besedil bi predstavi zanesljivo privedlo v preprosti agitki plakatarskega kova. Režiser se temu ogne — vsaj delno — z dvojnimi manevrom: v prvi predstavi, ki uprizarja spopad med ruskimi domoljubnimi dekleti in nemškimi zavojevalci v drugi svetovni vojni v dobršni meri počloveči junaštvo svojih, s pravično mislijo presvetljenih oseb, ga izmakne iz povsem enoplastnega kroga »junakov na oltarju domovine« in ga — v razmerju do tega kroga — delno tudi problematizira. Ne, daleč od tega, da bi spomin ohranjal poveljnika ženske četice, starešino Vaskova, kot problematičnega junaka, odkriva pa v njem nekatere čudaške črte in zdvojljene misli, ki ne dopuščajo, da bi ga brez pomislekov uvrstil med do kraja papirnate postave donečih besed in herojskih dejanj. A bolj kot ti — za nekatere mikroskopsko nezaznavni — premiki rešuje predstavi nenehna volja po gledališčenju, izdatna, brez dvoma odločilna uporaba odrskega jezika — svetlobe, gibanja rekvizitov, plesnih vložkov, senčnih iger, ritmiziranja banalnega pogovora s silovito spremljavo kitare, fantastično zmišljenih in izredno domišljenih podrobnosti. Ta jezik res nemalokdaj deluje prilepjeno na besedilo, se sprevača v maniro, v artistsko rutino, a se vendar polašča gledalčevih čutov z enako močjo kot govorica, ki prihaja iz ust nastopajočih, pa naj je uporabljen zato, da bi v gledališče prevedel nezakrito idejo (večni plamen, zmago proletariata, neumrljivost žrtev za svobodo, sprijenost stare oblasti), ali pa zato, da bi ustvaril čisto odrsko iluzijo (gozd, močvirje, bitko). Karoserija tovornjaka iz prve predstave se

spremeni v spalnico za dekleta, nato v parno kopel, nazadnje, ko razpade na svojih šest desak in se le-te postavijo pokonci, nastane iz nje gozd dreves, med katerimi se v lepi koreografiji iščejo partizanke in Nemci in ki med njimi, v gotovo najlepšem prizoru predstave, blodi napol nori komandant, potem ko so mu Nemci poklali vsa dekleta, drevesa pa se začnejo vrteti okrog svoje navpične osi v grozljivem plesu smrti in teme. Poučno in zanimivo: ob nenehni zavezanosti svetli ideji, resnici, ki je ena sama in dobremu človeku dostopna, teater načeloma le ne potegne krajšega konca: ves predan pravični misli zna nemalokrat spregovoriti z izjemno samosvojim, na trenutke kar osamosvojenim jezikom, z zadržanim spogledovanjem z lastno igrivostjo.

BARBA

Mogočen teater že pred predstavo: Barba pripusti k uprizoritvi le sedemdeset opazovalcev, pred vhomom v posvečeni prostor (galerija na Kalemegdanu) pa se nas ta večer prestopa več kot dvesto. Obvestijo nas, da Barba sam preštevata te, ki vstopajo. Med slovensko gledališko kolonijo (ki ima eno samo vstopnico) že kroži resignirano zbadljiva oznaka: mistifikacija. Polovica se nas nazadnje le priprosi ali prigrjoljufa noter, k predstavi, katere naslov širokosrčno vabi: *Pridite! in dan bo naš*. — Popoln nesporazum med fanti in dekleti, ki skačejo, se premetavajo po parketu, in mano, ki v krogu gledalcev to norenje hladnokrvno opazujem? Razum razbira, da gre za iskanje arhetipov v človeški psihi, za divje in surovo srečevanje ljudi različnih ras, kultur, različnih pameti, in obenem za iskanje možnosti sožitja, nove sprave med njimi, za slavje, na katerem se daje in sprejema; a nima s tem nič početi: ne samo zato, ker bi pogrešal razvidnejše, trdnjše zgradbe, ampak predvsem zato, ker se mu zdi, da gre za na silo iskano avtentičnost, ki se zdaj čudno cepljena pojavlja kot temelj gledališke predstave. Razen dveh lepih, a osamljenih prizorov, v katerih čisto in neizmakljivo zadihata obrednost in magična zunajrazumskost, Barba s svojimi igralci ritual dovolj prozorno igra. Programirano izzivanje ekstatičnih stanj, igrani čarodejski obrazci, aranžirano konfrontiranje kultur (pri čemer nastopajoči *igrajo* pripadnike drugih ras), režirana besnost, uigravani kriki... po vsem tem pri Barbi in njegovi predstavi nastaja kratek stik, ki ga nekateri doživljajo kot čudovito bliskavico, drugi pa kot popolno temo.

KRITIKE

Slovensko družčino na Bitefu sestavljamo večidel sami »posebni poročevalci«: sprotne vtise pošiljamo različnim sredstvom množičnega obveščanja. Kaj vse počenjamo s predstavami! in kaj vse storijo one iz nas! Popisujemo jih, umaknjeni v primerno razdaljo, ali pa se zrivamo vanje in se naše pisanje ob njih »navdihuje«, puščajo, da vtiskajo vsaka svojo sled v naša poročila, ali pa jih skušamo zaznamovati z odtisi svoje občutljivosti, jih dopolnjujemo s svojimi asociacijami, pomerjamo s svojimi apriorizmi, suvereno ali plaho, ležerno ali zavzeto... vsi skupaj zaznamovani z istim temeljnim paradoksom, z namero, da gledališko predstavo kot celoto čim večjega števila izrazil, kot seštevek vseh mogočih sopomenov prevedemo spet v suhi časnikarski jezik, da hkratnost vtisov zabeležimo v dolgih zaporedjih

stavkov, da »ohranimo« predstavo tako, da čim bolj vestno zapisujemo svoje spomine nanjo. Zadrega so najhujše, kadar so predstave najbolj popolne, najbolj gledališko osamosvojene; takrat bi bilo treba popisovati, se spraševati spet o vsem od začetka, takrat sta tako erudicija kot vizionarstvo premalo. Da zmanjkuje vrstic v časopisnih stolpcih in minut v radijskih programih, ni največje zlo: hujša je obsojenost na pohabljanje predstav, ki jo skušamo ukaniti na toliko načinov, pa nazadnje slej ko prej pristanemo nekje med deskripcijo in analizo, med popisovanjem igranja, ki smo ga gledali, in zapisovanjem resnice, ki smo jo v njem zaslužili ali pogrešili . . . priskledniki in razsodniki, ki v njihove spise shirajo predstave, kadar za zmerom zginejo z odra, in ki v njih te predstave vendarle vsaj še — vegetirajo.

IKI

Pripadniki plemena Ik v Ugandi so morali iz lovcev čez noč postati poljedelci; to je bilo seveda nemogoče, pestiti jih je začela silna lakota in s prihodom lakote je zginilo iz njih vse, čemur pravimo človeški odnosi. Ostali so le še skrajna sebičnost, pogoltnost in grabežljivost, surova brezobzirnost, ki ne pozna sorodniških in prijateljskih čustev; le še želja po hranjenju in izločanju in, slednjič in kljub vsemu, umiranje od lakote — o agoniji plemena Ik pričajo znanstveniki s številkami in letnicami, gre za povsem resnično situacijo in hkrati za — po naših pojmih — skrajnostno usodo neke skupnosti. Predstava z dokumentarno natančnostjo odslikava grozljive predsmrtne trenutke plemena Ik, docela realistično, tudi že naturalistično se razvidna zgodba »odvije« v nedodelanem, grobo ometanem prostoru, ki se v eno stran stopničasto dviguje in ima neudobne deske po tleh, v drugo stran pa je raven surov beton, ki ga igralci posujejo z dišečo prstjo in tako zaznamujejo »oder«. Z ničimer ne pokaže, da bi lahko bila tudi metafora, da je metafora: artizem (kot stoodstotno obvladovanje igralških veščin, kot popolno in zato že nezaznavno vživetje igralcev v osebe, ki jih predstavljajo) je izrabljen v prvi vrsti zato, da čim bolj zvesto resnici predstavi usodo plemena Ik, igra nastopajočih preslikava vedenje zlakotenih črncev, stvari na odru so zvesta reprodukcija pravih ikovskih bivališč in uporabnih predmetov. Predstava niti za trenutek ne komentira tistega, kar uprizarja, zdi se, da je popolnoma zazrta vase, zamejena v svoj svet, ki ji je edina zaposlitev — odpoveduje se slehernemu razvidnemu angažmaju, svarilu, klicu k drugačnosti; je tako polemika z napadalnejšimi oblikami zavzetega gledališča ali pa odpoved tovrstnemu gledališču nasploh in svojska upodobitev njegove nemoči? Zakaj tudi kot metafora razčlovečenega sveta — v kar jo mora spremeniti vsak gledalec sam — deluje sila zadržano, introvertno: kot bi niti za trenutek ne hotela zapustiti prostora svoje natančne, dovršene igre, v katero je utelesila le tisto usodo, ki jo je res do kraja spoznala. Znotraj tega prostora, ki si ga je tako izjemno pošteno odmerila, pa ostaja slej ko prej nadvse čista, več kot profesionalna in več kot impresivna predstava.

OTHELLO

Tokrat pa zares norija, nešteto izvihanih rokavov: predstava se norčuje iz besedila, nastopajočih in iz meščanskega teatra, kjer se le more. Ute-

meljuje se kot porogljiv prepis Shakespearovega besedila in kot posmeh ustaljenim predstavam o gledališču; pretvarja se, da jemlje stvari hudo zares, in jih potlej še z večjo neprizanesljivostjo sprevrča v burkaštvo. Okolje, ki si ga je izbrala, s pridom uporablja spet z istim namenom: na podeželskem polamaterskem odru, ki nanj spominja prizorišče, se naivna zavzetost za igro sproti spreminja v smešenje igranja. V drobcih zna biti *Othello* izjemno duhovit, sarkastičen in šokanten, v celoti pa precej dolgočasen: omogoča ga splošno znano izvirno besedilo, ki lahko ob spominu nanj sproti in v podrobnostih preverjamo, do kam sežeta šaljivost in porog, in takorekoč stoddstotna zanesljivost, da ni med gledalci nikogar, ki bi bil prvikrat v gledališču, in da tako vsi vemo, kako se predstava z določenim tipom gledališča — prepira. Predolgi prepiri — in *Othello* traja štiri polne ure — pa malokoga ne utrudijo.

DANTON

Dantonov primer je druga skrajnost na letošnjem Bitefu: kot bi se na ulici, ki vrvi v sproščeni, iznajdljivi, pa tudi muhasto pretiranih oblačilih prikazal gentleman v fraku in z melono na glavi, zaprašeni strogi mož. Predstava, ki se tako odreka kakršnemu koli odrskemu dopolnjevanju — razen seveda tistemu najbolj skromnemu, ki jo iz območja slušne igre sploh lahko privede v gledališče —, ki tako vdano sledi dolgoveznemu, v neskončnih disputih zgublajočemu se besedilu in se tako brez pomislov podreja njegovi retoriki, je, kot kaže, dolžnostno darilo Bitefa svojemu letošnjemu botru: nekdanj znameniti, zdaj pa že tudi v zresnjeni frak ogrnjeni instituciji *Gledališča narodov*.

BOŽJE BESEDE

Besedilo zaživi čisto drugače kot pred leti v ljubljanski Drami: v številčno precej bolj skromni zasedbi, a v izjemno siloviti predstavi, nabiti z nizkimi strastmi, nezadržnimi čustvi in mysticismom, v katerem poganske usedline prekriva krščanska strogost; fascinantna scena, sestavljena iz osmih premakljivih orgel, ki iz njih prežijo dolge trobente, ves čas — zdaj od daleč, zdaj čisto zbliza — vklepa nastopajoče v njihovem vidovem plesu naslad, grabežljivosti, pohabe in smrti. Izkaže se, da so *Božje besede* sicer neenotna, a vseeno na moč intenzivna ljudska igra; Španci jo uprizarjajo v poetiziranem naturalizmu, z očitno skrbjo za zamolklo lepo, kar morečo mizansceno in s presunljivim koncem: prešuštničino nago telo (daleč zunaj dražljivega odrskega spogledovanja z goloto) kot kletev zavrne pohlepno maščevalnost sovaščanov, se (na eni tistih velikih orgel) daruje njihovim zakonom in jih obenem izziva.

RAZPRAVA

Tudi tokrat se spomin povrne k eni od predstav v ljubljanski drami, k Marivauxevi *Dvojni nestanovitnosti*, ki jo je pred poldrugim letom režiral Peter Lotschak in jo uvedel prav s prvimi stavki iz *Razprave*, ki jo zdaj gledamo v Beogradu in ki je v tej odrski podobi prvikrat zaživela leta 1973.

Podobna sta si na oko: tudi tu visoki premakljivi kamniti kvadri, iz katerih diha de chiricovsko občutje, in prava, živa voda na odru; in podobni sta si v osnovnem zarisu: v obeh gre za preskus, ki si ga razsvetljena gospoda privoščijo na mladih neukih ljudeh, na »srečnih divjakih«, da bi dognala, kakšna je prvinska človekova nprav oziroma, kateri spol je prvi dal zgled nestanovitnosti in nezvestobe v ljubezni. Predstava, ki jo gledamo, je v izhodišču in v celoti hladna, mrka vivisekcija teh nravi, brezdušen eksperiment z izbranimi primerki, z mladenkama in mladeničema okrog dvajsetih let, dotlej vzgajanimi v popolni osamelosti, in hkrati je polna tesnobne obupanosti, zgrožene sprjaznjenosti s človeško nestanovitnostjo, z njegovo — gledano kajpak s stališča neke vnaprej sprejete morale — apriorno pokvarjenostjo. Iz besedila izganja vsakršni nadih lirizma, poezije prvih srečanj in mило skanih sanj o ljubezni; strogo in neprizivno sledi stopnjam v razvoju mladih divjakov, ki so prvič soočeni s soljudmi: od prostodušnega veselja, ko v potoku uzrejo svojo podobo, prek prvih stikov med spoloma, ki se v hipu spremenijo v noro, divjo, v kretnjah nerodno in v objemih krčevito ljubezen, in potlej neogibno do prvih varanj, sovraštva, spletka in maščevanja. Kot gibalo človeškega ravnanja se v njej ves čas kaže njegova narcisoidnost, sebičnost, lákotna zazrtost vase. Samovšečna in vase zagledana pa je tudi predstava sama: izjemno dolg (in dovolj nepotreben) uvod, utrujajoče estetiziranje in ponavljanje uspeh premikov zabrisujejo resnico, ki jo pripoveduje; v želji po lepoti, snažnosti samo sebe pogublja.

GOVORNIKI

V enem od filmskih studijev na Košutnjaku točijo angleški čaj, zbiramo se okrog stojnice na sredi prostora, srebamo ali pa le opazujemo pивce, ki jim je popoldanska ura zdramila anglofilska čustva — v resnici pa čakamo, da se tu med nami in okoli nas začne predstava *Govornikov*, ki bo, kot smo že poučeni, oživela nekaj besedičnih postav iz londonskega Hyde parka. Res: iz množice vznikne prvi govorec, s smešnimi rimami in besednimi igrami nas skuša pritegniti, da bi si ogledali njegove nezahtevne čarovnije . . . že se zgrnemo okrog njega, ko z drugega konca ateljeja zagrmí popolnoma potetovirani plešec, pa pohitimo k njemu, da nam ne bi ušle njegove besede, saj pripovedujejo o kaznilnicah za vražje hudodelce . . . in že se oglasi, spet v drugem kotu, tretji, za njim četrti . . . sami čudaki, obsedenci, drogiranci in mitomani. Teater se dogaja na več koncih hkrati, teater (in metafora teatra!) so vsi ti groteskni prenapeteži, besedljivi prismuki, ki drug čez drugega kričijo same sila pomembne reči, same zmišljene resnice, in teater zganjamo mi, gledalci, ko begamo za glasovi in besedami govorcev, ki jih kajpak ne moremo slišati vseh hkrati; ko jih zapuščamo sredi besedovanja, da ne bi zamudili naslednjega govornika, ali pa se vdano stisnemo v kak kot in čakamo, da delček tega teatra prihrumi tudi do nas. Te razpršenosti, tega zares teatraličnega nereda predstava potlej ne vzdrži (slediti začne zasebnim zgodbam govorcev, seli dogajanje ven iz Hyde parka in spet nazaj, komentira besedno diarejo svojih postav, postaja zgodbarska), a vendar ostaja za njo razburljiv spomin: na zmedo, ki jo je uspela ustvariti, in na igralske parade, ki jih je — za nekaj časa — osvobodila izrekanja vsakršnih razumskih resnic.

MODA BUM-BUM

Iz Beograda odhajam, še preden bo tu ljubljansko Mladinsko gledališče prikazalo Jovanovičeve *Žrtve mode bum-bum*, predstavo s tako nenavadno usodo, kot je na Slovenskem ne pomnimo že vrsto let. Zares zanimiva usoda, ki zasluži, da jo na hitro obnovim v tej zatišni hotelski sobi; brezstrastno, kvečjemu začudeno. Po premieri je predstava doživela v slovenskem tisku — z izjemo *Dela*, ki je ni ocenilo po običajni poti — same pritrjevalne sodbe, kot popolni zmagovalec se je vrnila z lanskega Borštnikovega srečanja in nato še s sarajevskega festivala malih in eksperimentalnih odrov, v tej vlogi — a ne pripuščena v uradni izbor — je burila duhove na Sterijinem pozorju, gostovala — po ocenah sodeč: uspešno — na dubrovniških poletnih igrah in slednjič se je uvrstila še na Bitef (zunaj konkurence). Bila je, kot vem iz izkušnje in pripovedovanja, z vso resnostjo predlagana za dvojce slovenskih kulturnih nagrad, za zvezno in mestno, a prejela ni, kot je znano, nobene. Tu se končuje pripoved o njeni (za slovenske razmere) zmagoviti poti in začenja zgodba o njeni nenavadni usodi: od njenega rojstva sem se je namreč do nje izrazito odklonilno opredeljevalo nekakšno napol javno, le redkokdaj v pisani obliki izraženo mnenje, ki je znalo prerasti v stroge, neprizivne obsodbe; te so zadevale tako ustvarjalne sposobnosti avtorja kot ideološko neoporečnost predstave. Obe zgodbi sta tekli vzporedno, druga ob drugi (le da ena vsem na oči, druga pa od ušesa do ušesa), in zgodilo se je, da zdaj o njeni gledališki učinkovitosti in iskreni zavzetosti ni več mogoče govoriti neobremenjeno, zunaj zgodb, ki sem ju povzel: zdaj predstava omogoča samo vnaprejšnje pritrjevanje ali zavrnitev. Nasilna in nepotrebna diferenciacija, zamujena priložnost za pogovor o različnih videnjih in doživljanjih teatra in zavzete umetnosti? Ali pa naravni trenutek opredeljevanja, in to ob primeru, ki je najbolj pri roki?

HAMLET

Tako torej vsi zginejo v temo . . . najprej pomreta, nekje na Angleškem, Rozenkranc in Gildenstern, eden visok, zajeten, ostrizen čisto na kratko, rokava si je vihal kot delavaljni mesarski pomočnik in krotil mesnate dlani, da niso začele svojega spraševalskega posla, drugi droban in suh, z brki, nevarno lojalen dolgolasec med vrstniki, gibek, neopazen . . . nato se zgredi Polonij, majhen, čokat in z očali, povsod navzoči in budni režiser ponesrečenih spletk, dvorni redar in cenzor («Kaj čitate, kraljevič?«), kovarski uradnik na najvišji ravni . . . za njim se v temo zaziblje Ofelija, zrelo lepa in prav nič avšasta, potem ko je popevaje nosila lončke prsti pred kralja in kraljico in smo vedeli (a ne hoteli verjeti), da sta njena vedrina in razigranost znamenje omračene misli, da je omračena misel nemara kazen zanju . . . in potlej, ko se smrtni ples zasučje še hitreje . . . prva omahne kraljica, ves čas sila nedejavna, zelo zaljubljena v drugega moža, potešena ob njegovih mladih letih . . . kralj ji, zastrupljeni, z dlanjo zamaši usta, kot da bo s tem, ko bo udušil njen smrtni krik, odvrnil smrt, pridržal stavbo, ki se seseda, nato umre še sam, mlad, lep in stasit (noben star in odvrten Klavdij), odločen in ne grob, hladno premišljen . . . za njim še Laert, nekam postarani dvorni povzpetnik, ki se vrne s prakse v tujini . . . in slednjič,

ko se vse dopolni, kot se je moralo dopolniti in kot je že od vsega začetka, od prvega dotika s prstjo ob odprti jami, vedel, da se bo dopolnilo, še Hamlet, spraznjen, cunjast, nič več zgrožen in presunjen nad ničnostjo bivanja in neredom stvari, ampak z njima pomirjen, spravljen. — Ko se zgrudi še on, je na odru tema. (Kajti nobenega Fortinbrasa ni v tej predstavi, da bi prišel in z baklami presvetil mrak, se zgrozil nad mrličji, prisluhnil Horatiu, zagrmel s topovi in zavladal s pravičnoj rokój.) In tudi v dvorani tema, vse luči so ugasnile, še one rdeče nad izhodi v sili. Žepne svetilke uslužbenk v dvorani tipljejo v črno, gôri nad odrom poskuša nekaj šibak žaromet, na odru slutimo negotove korake nastopajočih. Neodločno ploskanje, zadrega; tesnoba? A je res treba zdaj vse te postave, ki jih je v igri silna zavesa odpahnila na ono stran življenja, priklicati nazaj, v resničnost, ki se je tako krčevito oklepamo z vero, da je prava; se je čarovnija spolnila, slepilo zaživel? Seveda ne: čez pol minute zasijeta v lučeh oder in dvorana, igralci so vsi pred nami, ploskamo jim, ploskajo nam, vse je v redu. Nekateri vsi iz sebe zaradi srhljivega naključja, drugi, bolj zadržani in bolj zemeljski, s šaljivimi pripombami na račun beograjskega elektrogospodarstva in napeljave kablov v gledališču.

Zunaj, na ploščadi pred Ateljejem 212, pa spet taka močna svetloba žarometov, od katere bolijo oči; da se v njej ugledamo, prepoznamo in potlej odidemo, polni iger ali resnic, v beograjsko noč.

Zapiski so se oblikovali ob naslednjih predstavah: W. Shakespeare: *Hamlet*, B. Vasiljev: *A svitanja so tukaj tiha*, J. Reed: *Deset dni, ki so pretresli svet* (vse v režiji Jurija Ljubimova in izvedbi Teatra na Taganki, ZSSR), S. Beckett: *Čakajoč na Godota* (S. Beckett, Schiller theater, ZRN), E. Barba: *Pridite! in dan bo naš* (E. Barba, Odin teatret, Danska, *Pleme Ik* (P. Brook, Le centre international de recherche théâtrale, Francija), W. Shakespeare: *Othello* (P. Zadek, Deutsches Schauspielhaus, ZRN), S. Przybyszewska: *Dantonov primer* (A. Wajda, Teatr Powszechny, Poljska), R. del Valle-Inclán: *Božje besede* (V. Garcia, Compania Nuria Espert, Španija), J. Marivaux: *Razprava* (P. Chéreau, Théâtre national populaire, Francija), H. Williams: *Govorniki* (W. Gaskill, Joint Stock Theatre Group, Anglija).