 Slovensko Ljudsko Gledališče Celje

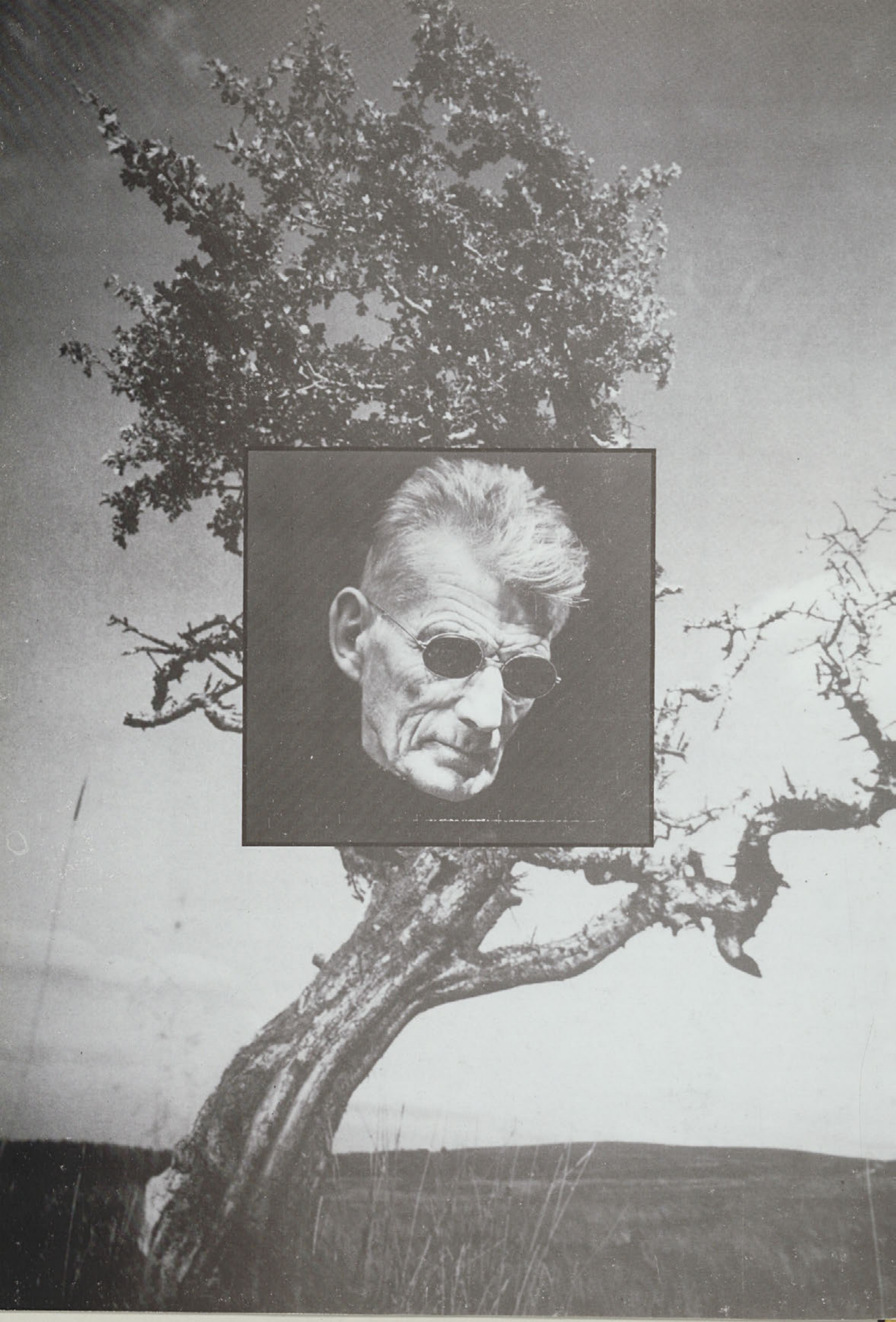
S. BECKETT

ČAKAJOČ

Slovensko ljudsko
gledališče Celje



GODOTA



SAMUEL BECKETT

ČAKAJOČ



GODOTA

Prevajalec: Aleš Berger

Režiser: Franci Križaj

Dramaturg: Blaž Lukan

Scenografka in kostumografka: Meta Hočevar

Lektor: Marijan Pušavec

Igrajo:

VLADIMIR	Stane POTISK
ESTRAGON	Miro PODJED
POZZO	Janez BERMEŽ
LUCKY	Marjan BAČKO
DEČEK	Anže ČATER

Premiera: 1. februar 1991

.....
Vodja predstave Sava Subotič, šepetalka Zvezdana Štraki, luč Rudi Posinek, krojaška dela Marjana Podlunšek, Adi Založnik, frizerska dela Maja Dušej, odrski mojster Jože Klanšek, rekviziter Franc Lukač, garderoba Kalina Jenič, Melita Trojar, tehnično vodstvo Vili Korošec.



BIOGRAFIJA SAMUELA BECKETTA

- 1906-13 Aprila rojen v Dublinu kot drugi sin v protestantski družini. Otroški vrtec in osnovna šola v Dublinu. Srečno otroštvo.
- 1920 Gojenec v Portora Royal School v Enniskillenu na severu Irske. Stroga vzgoja. Odličen študent, interes za francoščino. Obilo športa, kriket in rugby.
- 1923 Trinity College. Strasten študij Danteja. Obiskuje Abbey Theatre.
- 1928 Odpotuje v Pariz. Lektor angleščine na Ecole normale supérieure. Spozna Joycea. Intimno prijateljstvo.
- 1930 Prve objave. Prevaja iz Joyceovega Dela v nastajanju. Asistent za francoski jezik na Trinity College.
- 1931 Igra vlogo Don Diega v lastni parodiji na Corneillovega Cida, z naslovom Le Kid.
- 1932-36 Potovanja (Anglija, Nemčija), prvi pomembni natisi (More Pricks Than Kicks), prevodi (Eluard, Breton). Materialno in moralno nezanesljiv čas.
- 1937 Dokončna ustalitev v Parizu. Prvi teksti v francoščini.
- 1938 Spozna pianistko Suzanne Dummesnil. Izid Murphyja. Dober sprejem, tudi Joyce je navdušen.
- 1940 Sodelovanje v odporiškem gibanju.
- 1942 Le za nekaj minut se z ženo izogneta aretaciji. Zatečeta se v Vaucluse, najameta hišo v vasi. Ob večerih se kmet Beckett "iz terapevtskih razlogov" igra z besedami. Nastane Watt, zadnji roman v angleščini.
- 1945 Povratak v Pariz. V Dublinu na obisku pri materi. Zadnja pesem v angleščini.
- 1947 Eleutheria, igra v treh dejanjih, v francoščini, nikdar natisnjena.



Franck in Samuel Beckett, 1908



Beckett, 1938



Beckett, 1965

- 1948 Molloy. Malone umira. Čakajoč Godota. Živi od prevajanja.
- 1950 Roger Blin prebere Godota, navdušen.
- 1952 Izid Godota.
- 1953 Premiera Godota v Théâtre de Babylone v Parizu, v Blinovi režiji. Izjemen uspeh.
- 1954 Prevod Godota v angleščino. Prva verzija Koneca igre.
- 1955-56 Premiere Godota v Londonu, Dublinu, Miamiju in New Yorku.
- 1957-67 Živahna literarna dejavnost. Piše za gledališče, radio, televizijo, film. Proza, prevodi v angleščino. Uprizoritve.
- 1968 Prva lastna režija: Konec igre v Schiller Theatru v Berlinu.
- 1969 Nobelova nagrada za literaturo. Prevzame jo njegov založnik, Beckett je na poti v Tuniziji.
- 1970 Zbrana dela Samuela Becketta pri Grove Press v New Yorku.
- 1971-80 Režije po vsej Evropi. Teksti po naročilu.
- 1981 Festival Samuela Becketta v okviru Jesenskega festivala v Parizu ob njegovi 75-letnici. Razstave, video predstavitve, okrogle mize, uprizoritve.
- 1982-86 Beckett piše samo še prozne in dramske fragmente. Njegovo osemdesetletnico zaznamujejo številni dogodki po celi Evropi in Ameriki.
- 1987 Zadnje prozno delo, Stürings Still, v angleščini.
- 1988 V bolnišnici. Po mesecu in pol si opomore in se nastani v hiši počitka, nedaleč od svojega stalnega domovanja. Zadnja pesem, Comment dire, v francoščini.
- 1989 Prevoda obeh zadnjih del. Sredi leta umre Suzanne, Beckettova žena, 22. decembra umre Samuel Beckett. Pokopan je na pokopališču na Montparnassu v Parizu.

1

Prva stvar, ki se mi pri uprizarjanju Godota zdi pomembna, je razumevanje situacij oziroma **dramaturških položajev**, iz katerih je igra kot celota sestavljena. Ker ni temeljnega smisla, kateremu bi bilo podrejeno dramsko dejanje, kakor je to v klasični aristotelovski dramaturgiji, se dejanje Godota zdi razpršeno. Oziroma: dejanje je tudi v resnici razpršeno. Ni sestavljeno iz kavzalnega zaporedja dogodkov in stanj, temveč iz kratkih prizorov, ki prehajajo drug v drugega po lastni, velikokrat težko razberljivi logiki. Prizori so povezani asociativno, mehanično, z interpunkcijami ali brez njih, zgolj z miselnim preskokom. Tako nastaja zaporedje prizorov, ki jih imenujemo situacije ali položaji, za katere pa je bistveno, da jim poiščemo sistem. Gre za to, da je vsak prizor na nek način igra zase. V vsakem prizoru je neka izjava logična in verjetna, že v naslednjem pa se lahko spodbije in je predhodni kontradiktorna. Tu ne gre več za t.i. absurd, temveč za relevantnost fragmenta, ki postane konstitutivni element drame. Čim privzamemo omenjeno logiko, dejanje ne deluje več nesmiselno, nekonsekventno, temveč se zdi nenadoma povezano, le da v novem sistemu. Fragmente je torej potrebno uprizarjati v njihovi fragmentarnosti; napačno bi jih bilo uprizarjati z neprestano mislijo na nekaj izven njih: rezultat bi bila abstraktna ideološka in alegorična uprizoritev.

Drama Čakajoč Godota je zgrajena po principih aristotelovske dramaturgije, če seveda, odmislimo odsotnost vrhovnega smisla. Vsebuje enotnost časa, kraja in dejanja, značaji so razvidni in zgrajeni skladno, enotno, dejanje je zaokroženo. Delati igro bolj arisotelovsko, kot je že, bi bila napačna pot. Potrebno je samo v izvornem Beckettovem zaporedju izpostaviti njeno fragmentarno zgradbo in konkretna izhodišča za posamezne dramaturške položaje.

2

Mislím, da je treba Godota igrati tako, kot da Godot pravzaprav čaka zadaj za zaveso in se bo zdaj zdaj pojavil na prizorišču. Mislím, da je verjetnost dejstva, da Godot lahko pride, bistvena. Verjetno mora biti tudi vse ostalo: Vladimir in Estragon, denimo, nikdar ne smeta ironizirati sama sebe. Vse, o čemer pripovedujeta (o času, krajih, dogodkih in doživetjih), je (bilo) resnično. Seveda se je zdaj vse razdrobilo in razpršilo (najhuje pri Luckyju), toda čas in svet, ki o njiju pripovedujejo osebe, sta bila resnična. Taki odločitvi gre na roko že sam Beckett, ki skuša govor o načelnih, ideoloških zadevah narediti čim bolj verjeten: s tem, da ga zniža, celo zbanalizira s fizično akcijo, ki je skoraj vedno paradoksalna (patetično izjavo spremlja banalno, celo vulgarno fizično stanje), da ga obarva s posebnim govornim načinom (uporaba retoričnih obratov, stihomitije, ponavljanj itn.), navsezadnje pa s tem, da fizično označi vsako od oseb igre z boleznijo. Taka konkretizacija vsega, kar se v Godotu dogaja, je za našo uprizoritev nujna.

Vendar pa ne moremo špekulirati v nedogled. Godot je namreč slejkoprej tudi igra, v kateri Godot ne pride, v kateri čas teče na poseben način (luna se kar povzpne na nebo in v trenutku se zmračí), v kateri ljudje pozabljajo na dogodke izpred nekaj minut itn., torej igra, ki ji v celoti ne moremo najti konkretnega ozadja in razlage, in kjer prazen prostor, v katerem se nahajajo junaki, ostaja neizbežen. Zato moramo reči, da gre Godotu res za burko, vaudeville, cirkuško klovnijado, vendar vselej pred vrati večnosti, torej na metafizičnem ozadju. Rob igre ni nikdar konkreten, temveč je vselej samo abstrakten in pogledati čez rob mora imeti vselej povsem razviden simbolnen pomen. Povedano s primero iz igre: Vladimir in Estragon se nahajata na pladnju, torej na ploščatem, predgalilejskem svetu, ki je blizu tudi antični predstavi sveta kot diska, in ta svet lebdi v praznem prostoru (bog je deus absconditus), dogajanje na njem, ki je urejeno kot zaporedje fragmentov, pa mora biti povsem konkretno, in to celo v naturalističnem smislu.

3

Svet v Godotu je prostor čakanja. Svetovna dramatika pozna veliko del, ki sodijo v žanr "čakanjske" dramatike. Tudi Godot, če bi odigrali samo njegovo prvo dejanje, bi bil lahko tipičen primer tega žanra (oseba, ki jo junaki na odru čakajo, sicer ne pride, vendar se med njimi dogodi toliko bistvenih stvari, da to sploh ni več pomembno). Toda čim pričenemo uprizarjati tudi drugo dejanje, se Godot temu žanru izmakne.

Za delovno rabo razčlenimo čakanje na dve plasti. Najprej imamo čakanje, ki je izpolnjeno z objekti. To je čakanje, v katerem se stvari dogajajo, v katerem se človek spreminja in s čakanjem celo profitira. To je na poseben način polno čakanje, čeprav je izpolnjeno z objekti in ne s predmetom čakanja (ta predmet, kot smo že rekli, lahko tudi sploh ne pride). Drugo čakanje pa je čakanje, ki je zaznamovano z odsotnostjo objektov, je torej prazno, izpolnjeno je le s predmetom čakanja, ki na ta način transcendirá v nekaj, kar ni več on sam. Če konkretiziramo: Vladimir in Estragon v prvem dejanju sicer čakata Godota, vendar se jima ves čas nekaj dogaja (refren: Čakava Godota se v prvem dejanju ponovi le dvakrat ali trikrat, medtem ko ga v drugem dejannju ponavljata kar naprej), in upanje, da bo Godot prišel, je še povsem utemeljeno. V drugem dejanju pa čakanje ostane samo zase, postane čisto čakanje, ki je izpolnjeno predvsem samo s seboj. Rezultat prvega čakanja je ali ugodje (potešitev) ali žalost (razočaranje), torej psihološki efekt na emotivnem planu, rezultat drugega čakanja pa sta groza in obup, torej pojma izven psihološkega konteksta.

Tako lahko rečemo, da Beckett šele s ponovitvijo (pri čemer ne gre za mehanično ponovitev kot npr. v Komediji, temveč za dramaturško poantirano ponovitev izhodiščne situacije) doseže svoj temeljni učinek. Pri tem pa se prvo in drugo dejanje po barvi med seboj bistveno razlikujeta.

BIBLIOGRAFIJA BECKETTOVIH DEL ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

(z letnicami prvih objav)

- 1931 LE KID, parodična igra. THE POSSESSED (Obsedenci), parodična replika na članek o Kidu.
- 1937 HUMAN WISHES (Človeškega želje), začetek gledališke igre.
- 1947 ELEUTHERIA, gledališka igra.
- 1952 EN ATTENDANT GODOT (Čakajoč Godota).
- 1956 ALL THAT FALL (Vsi, ki padajo), radiofonska igra.
- ACTE SANS PAROLES I (Igra brez besed I), igra in pantomima.
- 1957 FIN DE PARTIE (Konec igre).
- 1958 KRAPP'S LAST TAPE (Krappov poslednji trak), gledališka igra za enega igralca in magnetofon.
- 1959 EMBERS (Pepel), radiofonska igra.
- ACTE SANS PAROLES II (Igra brez besed II), igra in pantomima.
- WORDS AND MUSIC (Besede in glasba), radiofonska igra.
- 1960 ESQUISSE RADIOPHONIQUE (Radiofonski osnutek).
- FRAGMENT DE THÉÂTRE I (Gledališki fragment I).
- FRAGMENT DE THÉÂTRE II (Gledališki fragment II).
- POCHADE RADIOPHONIQUE (Radiofonska skica).
- 1961 HAPPY DAYS (Srečni dnevi).
- CASCANDO, radiofonska igra.



*Čakajoč Godota, Théâtre de Babylone, 1953
Režija Roger Blin, igrajo P. Latour, R. Blin, L. Raimbourg, J. Martin*

- 1963 PLAY (Igra).
- FILM, scenarij za film z Busterjem Keatonom.
- 1965 COME AND GO (Pridi in pojdi), dramatikula.
- EH! JOE, televizijska igra
- 1969 BREATH (Dih), dramska invencija za dih in luč.
- 1972 NOT I (Ne jaz), igra za usta.
- 1974 THAT TIME (Takrat), gledališka igra.
- 1975 GHOST TRIO (Trio duhov), televizijska igra.
- FOOTFALLS (Koraki), gledališka igra.
- 1976 BUT THE CLOUDS (Le oblaki), televizijska igra.
- RADIO I, radiofonska igra.
- RADIO II, radiofonska igra.
- 1980 A PIECE OF MONOLOGUE (Drobec monologa), gledališka igra.
- 1981 OHIO IMPROMPTU (Impromptu v Ohiju), gledališka igra.
- ROCKABY (Gugalnik), gledališka igra.
- QUAD, televizijska igra.
- 1982 CATASTROPHE (Katastrofa), gledališka igra.
- NACHT UND TRÄUME (Noč in sanje), televizijska igra.
- 1983 WHAT WHERE (Kaj kje), gledališka igra.



Komedija, Compaigne, J.-M. Serreau, Paris, 1965



B. Keaton in S. Beckett na snemanju filma, 1964

KAKO ZABITI TA ČUDNI ČAS ŽIVLJENJA

Kot že tolikokrat se vprašajmo še enkrat: čemu to stopiclanje Vladimirja in Estragona na mestu, čemu to neprestano blebetanje, čemu brezupno obujanje spominov, če vlada (vsaj svetu Estragona) popolna amnezija, in čemu prisila k razmišljanju, če vlada (svetu Luckya) absolutna kakofonija? Čemu prihajanja, da bi odšli, in odhajanja, da bi ostali? Čemu to trmasto čakanje, če tisti, ki se ga čaka, nikoli ne pride ali pa ga sploh ni?

Čemu torej ta tragikomična klovnijada štirih izgubljenih duš, če ne zato, kot ugotavlja Günter Anders, eden izmed številnih interpretov te sloveče Beckettove enigme, "da mine čas". Da mine čas, ki ga ni. Ali drugače rečeno: da mine čas, ki se je ustavil, oziroma čas, ki teče v (tudi že tolikokrat) opevanem krogotoku in se zmeraj znova vrača na isto izhodiščno točko. Toda – če časa ni, od kod potem paradoks neprestanih poskusov vseh štirih možakov, da bi ta minil? To je tudi temeljni paradoks, s katerim se Vladimir in Estragon, Pozzo in Lucky vsak zase, v dvoje ali kar vsi štirje skupaj neprestano soočajo. Kako namreč preliščiti časovno zanko nekakšnega brezčasja, katere ujetniki so, in umet(ell)no sprožiti mehanizem minevanja. V Godotu gre tako predvsem za "projekt", kako čim bolj znosno zapolniti oziroma zabiti čas, ki se tako neusmiljeno razteza v večnost. Gre za to, kako zamaskirati neznosni vakuum bivanja, kako preživeti nesmiselno ali vsaj nedoumljivo pahnjenost v življenje. Gre torej bolj kot za karkoli drugega za zelo enostavno in prozaično zadevo. Gre preprosto za to, kako zabiti ta čudni čas življenja.

In prav pri tem "projektu" se izkažejo smešni in žalostni, absurdni in prifrknjeni možakarji še kako podobni nam samim, saj počnejo natanko to, s čimer se bolj ali manj zavestno in seveda bolj ali manj uspešno ukvarjamo tudi mi: poskušajo pač – živeti. In v tem čudnem eksperimentu so enkrat bolj, drugič manj uspešni. To je pa tudi vse.

Naši junaki so postavljeni pred dokaj vsakdanjo in običajno nalogo; čas, ki jim je na voljo, je pač treba nekako preživeti. Treba si je kaj izmisliti, kaj narediti, si kaj povedati, se kaj igrati. In tako si, bolj Vladimir kot Estragon (čeprav v končni konsekvenci čakata oba), "izmislita" svojo veliko življenjsko igró – čakanje (na) Godota. Godot igró seveda sprejme, neprestano pošilja nekakšne sle in daje nedvoumna znamenja ter tako vzdržuje njuno čakanje v napetosti želje. Očitno ima Godot neumorna čakalca zelo rad, saj jima tako, odsoten kot je, nenehno vzpolnjuje čas. Tako so vsi trije kar nekam zadovoljni, luna vzhaja in zahaja, drevo jima subtilno namiguje o obstoju Godota in "dnevi grejo kakor veter". Iz istega razloga si drugi par – Pozzo in Lucky – umisli pre-



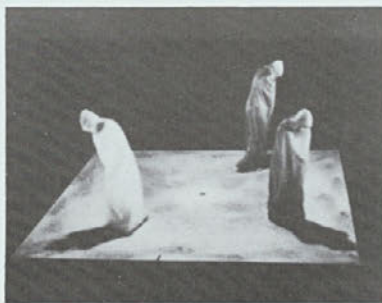
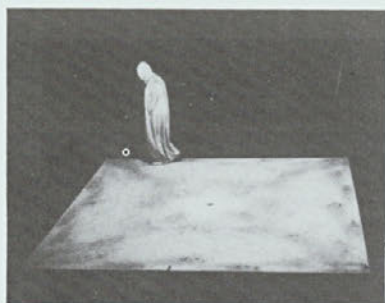
Čakajoč Godota, Théâtre de Babylone, 1953
Režija R. Blin, na sliki L. Raimbourg in P. Latour

frigano in že kar perfidno igró, ki se zdi zgolj "trda" varianta igrice, ki se jo gresta v blažji, soft varianti Vladimir in Estragon.

V njuni sadomazohistični igró seveda ni nikoli povsem jasno, kdo je tisti, ki muči, in kdo tisti, ki trpi. In prav to je tisto, kar daje njenemu odnosu neusahljivo tenzijo. Nič drugega kot ta miniaturni historiat medčloveških odnosov, kjer je užitek enega neizogibna bolečina drugega, in seveda obratno, a je tudi emblem, ki ga na metafizičnem horizontu čakanja (na) Godota izrisujeta v zavezujoč odnos tudi naša dobra znanca Vladimir in Estragon.

Zato, "da mine čas", obujata in pozabljata zgodbe življenja, filozofirata o božjem usmiljenju in kazni ter si zastavljata končna vprašanja, a v isti sapi spet vse zbanalizirata in na debelo kvantata, se zbadata, žalita, gnjvita, mučita, zajebavata, odhajata in spet prihajata, obuvata in sezuvata, prdita in si smrdita, ščijeta in serjeta, se sovražita in

ljubita. Da "mine čas", se ne moreta prenašati in se hip za tem že neizmerno pogrešata. Ob vsem tem je še kako razumljiva Beckettova pripomba na vse tiste teorije, ki so se ob tekstu ubadale prvenstveno s fenomenom Godota. Beckett namreč pojasnjuje, da ga je v tekstu bolj kot fenomen Godota zanimal sam fenomen čakanja. Prav zato je, tudi s te perspektive, pojem absurda danes nekaj povsem drugega, kot se je to zdelo morda pred leti. Če se postavimo v vlogo opazovalca, se razkrije za absurdno predvsem najpreprostejša vsakdanja realnost z vsemi svojimi banalnostmi, stiskami, problemi in skrbmi, čekanji in premolki. Če vzpostavimo distanco, ki jo Vladimir in Estragon, Pozzo in Lucky le s težavo, saj so vsi štirje še kako obremenjeni s projektom življenja, se nam njihova situacija kaj kmalu razkrije kot absurden kolaž najelementarnejše izmed vseh stvari – metafore življenja samega. Vendar se kljub vsem težavam, s katerimi se junaki srečujejo, zdi, da so Vladimir in Estragon, Pozzo in Lucky pravzaprav kar uspešni mojstri tako zahtevnega projekta. Izkaže se, da je umetnost preživetja natanko v povsem banalnih, vsakdanjih stvarih, ki gredo možakarjem prav dobro od rok. In prav te so tudi največkrat absurde. Ob vsem tem pa imajo Vladimir in Estragon ter Pozzo in Lucky še eno veliko predanost ali že kar srečo, če seveda odmislimo Sartrovo definicijo, da smo drug drugemu največji pekel. Kajti, kako absurda bi šele postala situacija in kako bi našim junakom šele bilo pri duši na tem opustelem poligonu sveta v gluhi in nemi brezmejnosti časa, če bi se na njej kar naenkrat znašli popolnoma sami, brez para, brez neobhodnega Drugega, ki zapolnjuje čas, in seveda brez Godota, usmiljenega Očeta, ki tako zelo ljubi svoje izgubljene sinove, da jih je poslal živeti v srečnih dvojicah?



Ko je Irec Beckett pri dvaindvajsetih letih 1928. zapustil Dublin, kjer je bil rojen, in se preselil v Pariz, je ponovil dejanje, ki ga je pred dvajsetimi leti storil drug znamenit Irec James Joyce. Ni naključje, da sta se kasneje srečala in postala prijatelja. Beckett pa se je iz občudovanja do svojega starejšega vzornika celo zaljubil v Joyceovo hčerko. Toda to je samo ena od zanimivosti iz Beckettovega življenja, ki za literaturo niti ni tako pomembna.

Beckettov prvi roman *Murphy*, ki ga je izdal v Londonu leta 1947, je kupilo štirideset ljudi. V tem času se je preživljal s prevajanjem člankov za *Reader's Digest* in drugimi priložnostnimi posli. Ko je leta 1953 postal slaven s škandalom ob uprizoritvi igre *Čakajoč na Godota*, si je predstavo v Avignonu ogledalo trideset tisoč gledalcev. Pozornost publike se je tako usmerila samo na njegovo gledališko produkcijo in precej zanemarila njegova prozna besedila, ki jih prav v zadnjem času na novo odkriva umetnostna teorija modernizma in postmodernizma.

Prav znamenita trilogija romanov *Molloy*, *Malone meurt* (malone umre) in *L'Innommable* (Neimenljivi), ki jo je Beckett napisal v letih 1948-53, nesporno predstavlja samo središče Beckettovega ustvarjanja, h kateremu se vedno znova vračamo.

"Moje življenje je bilo neke vrste spanec," pravi Molloy. "Živel sem v neke vrste komi," pravi Malone. In Neimenljivi: "Ne morem nadaljevati, nadaljeval bom."

Beckettov svet absurda je svet, ki so ga bogovi zapustili, pravzaprav še več: svet, v katerem bogov sploh nikoli ni bilo. Njegovi junaki Murphy, Watt, Mercier, Camier, Molloy, Moran, Malone, Moll, MacMann, Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky, Clov, Nell, Nag, Winnie, Willie, Krapp... so bedne kreature, reinkarnacija psihično in fizično razpadajočega, po svojem bistvu vedno enakega, pol človeka pol trupla, ki životari v nerazvidnem, sivem polsvetu, v katerem ni možna nobena trditev, gotova nobena izjava. "Polnoč je. Dež se zaganja v okna. Ni bila polnoč. Ni deževalo." S temi besedami se končuje roman *Molloy*. Beckettovo zadnje prozno besedilo, ki se vsaj pogojno še dogaja v svetu nekakšnega gibanja v

svetu živih bitij. Od tod naprej vodi samo še pot postopnega umiranja brez odrešitve v smrti.

Vrnimo se v leto 1928. Beckett se še ni za stalno naselil v Parizu. Vrnil se je v Dublin, kjer je na Trinity College postal asistent za francoščino. Predavanja je kmalu opustil, ker po njegovi lastni izjavi ni mogel predavati drugim tistega, česar še sam ni razumel.

Leta 1937 se je zopet preselil v Pariz in tokrat za vedno zapustil Irsko. Navezal je tesne prijateljske stike s kiparji Bramom in Geerom Van Veldom, Giacomettijem, Duchampom in slikarjem Jackom B. Yeatsom (bratom pesnika Williama Butlerja Yeatsa). Potopil se je v kavarniško življenje na levem bregu Sene in ustvarjal.

Leta 1938 je postal žrtev nenavadnega incidenta. Na Avenue d'Orleans ga je z nožem zabodel neznanec. Mimo se je na kolesu pripeljala pianistka Suzanne Deschevaux-Dumesnil, ki ga je pomagala spraviti v bolnišnico. Postala sta prijatelja in se leta 1961 poročila. Večina ženskih likov v Beckettovih tekstih je nekakšnih prijaznih prostitutk, ki pa v sebi skrivajo nevarnost, namreč rojstvo otroka. V svetu poltrupel, polstarcev, duševnih in telesnih invalidov je razmnoževanje seveda popoln absurd.

Od leta 1930, ko je v Parizu izšel *Whoroscope* (Kurboskop, pesniška zbirka hermetične narave, po svoji tematiki pa izrazito šokantna), do leta 1953, ko so prav tam uprizorili *Čakajoč na Godota*, Becketta publika takorekoč ni opazila. Pomenil je le nekakšno bizarno kuriozitetu. Tudi večina besedil, ki jih je napisal v tem času (leta 1945 je začel pisati v francoščini in skoraj popolnoma opustil angleščino), je izšla šele po letu 1951, ko je Jerome Lindon, lastnik pariške založbe *Minuit*, izdal roman *Molloy*. Lindon je bil navdušen nad Beckettovimi besedili, njegov trud za uveljavitev Beckettovih tekstov pa ni bil zaman, saj je uspeh leta 1969 poleg vsega potrdila še Nobelova nagrada za književnost.

Druga oseba, ki je prav tako prispevala k Beckettovi uveljavitvi, je francoski gledališki režiser Roger Blin, ki je leta 1953 režiral *Čakajoč na Godota* v Théâtre de Babylone v Parizu. S to predstavo je Beckett postal kontro-



Čakajoč Godota
Režija S. Beckett, Schiller Theater, Berlin, 1975
Na sliki H. Bollmann in S. Nigger



verzni avtor, ki je v hipu zasedel svetovne odre. Igro *Čakajoč na Godota* pa so prevedli v več kot dvajset jezikov. Beckettove igre so besedila, v katerih se ne dogodi tako rekoč nič. Izpraznjeni subjekti na izpraznjenem odru v lakoničnih stavkih igrajo absurdno igro jezika. V začetnih tekstih jim avtor še dopušča gibanje, kasneje pa omeji tudi to. *Dramatis personae* nastopajo do pasu zakopane v pesek ali pa tičijo v kantah za smeti, iz katerih molijo samo glave. Takšna radikalna izpraznjenost dramskega prizorišča pa še ni bila dokončna, temveč je Beckettu ponujala še skrajnejše možnosti, ki jih je izpeljal leta 1970 v gledališki igri *The Breath (Dih)*. Tu ni ne teksta ne igralca, samo kup košev za smeti, kih dojenčka in rahlo dihanje iz zvočnika. Cela predstava je trajala natanko trideset minut. Tudi njegovi romani in kratka proza opisujejo prisiljenost junakov, da se gibljejo v izpraznjenem svetu, prehodijo pot iz nič, skozi nič in v nič. Če je junakom iz prvih besedil avtor še omogočal smrt kot možen izhod, se usode nas-

lednjih končajo še huje. V izgubi identitete, bivanju v prostoru med življenjem in smrtjo, željah po življenju in željah po prenehanju bivanja, ki se ne morejo uresničiti. V Beckettovih zadnjih besedilih je dogajanje skrčeno na minimum. Gibi, ki jih opisujejo brezimni osebki, so mehanično ponavljanje, tako kot je tok njihovih misli vračanje k vedno enakemu, nerazrešljivemu. Toda kljub svojemu radikalnemu nihilizmu, izničenju možnosti junakov in zoženju izraznih možnosti proze in dramatike, je Beckett vztrajno ustvarjal nova besedila. Napisal je več kot šest dramskih tekstov, pet romanov in številne daljše ali krajše prozne tekste. Ob tem je tudi avtor umetnostnih in literarnih esejev ter prevodov francoskih pesnikov, prevajalec svojih del v francoščino in angleščino. Posnel je celo film z naslovom *Film*, v katerem je nastopil Buster Keaton. Ustvarjal je tako rekoč do smrti, saj je njegov zadnji tekst nastal jeseni 1989. Dolg je približno dvajset strani, poimenoval pa ga je *Saubresaus*.



Konec igre, režija Jo Chaikin, American Center, 1980

SAMUEL BECKETT MED DRAMATIKO IN PROZO

ESTRAGON: *In the meantime nothing happens.*

POZZO: *You find it tedious?*

ESTRAGON: *Somewhat.*

POZZO: (to Vladimir) *And you, sir?*

VLADIMIR: *I've been better entertained.*

Samuel Beckett: *Waiting for Godot*

Dramatiko in prozo *Samuela Becketta*, na začetku devetdesetih let že klasika literature dvajsetega stoletja, seveda vežejo nevidne, zato nič manj trdne niti avtorjeve kristalno jasne, povsem samosvoje in nepopustljive poetike, ki nas ob branju, gledanju ali poslušanju vsake nove stvaritve spod njegovih rok, vedno znova preseneča in nas hkrati povleče za korak globlje v beckettovsko jamo brez dna. Njeno praznino nič, ki pa je paradoksalno istočasno tudi praznina estetskega užitka. Njegova še danes najbolj odmevna igra (ali antidrama, kot so v pomanjkanju teoretičnega instrumentarija pisali in njenih prvih uprizoritvah) *Čakajoč na Godota* zato znotraj gledališča izpeljuje tematiko, ki je komplementarna spet sloviti trilogiji romanov (*Molloy*, *Malone umira* in *Neimenljivi*), nastali v istem obdobju Beckettovega življenja na prelomu iz prve v drugo polovico stoletja. Beckettov opus je ob tem koncipiran tako, da predhodna besedila z branjem tistih, ki jim sledijo, nujno podležejo novim interpretacijam. Gotovost tega, kar je bilo predstavljeno v prvih besedilih, se zmeraj bolj ruši v romanih trilogije in dramah, ki so sledile *Čakajoč na Godota*. Pripovedi o usodah Belacqua, Mercierja in Camiera, Vladimira in Estragona itd. se izkažejo kot fikcija druge, tretje, četrte stopnje...

Če ostaja konstanta Beckettovega celotnega opusa dejstvo, da se "ni zgodilo nič, da se je zgodil(o) nič..." (kot to koncizno označi junak avtorjevega drugega romana *Watt*, za njim pa ponovijo brez izjeme vsi junaki Beckettovih proznih in dramskih del, tudi Estragon v zgornji izjavi kot motu tega priložnostnega spisa), lahko znotraj njegove dramatike kot tudi proze že malo pozornejše in sistematičnejše branje zazna premike, dosledno notranjo logiko Beckettovega opusa.

Posledica tega, da so njegova dramska (in prozna) besedila vztrajanje pri negaciji in destrukciji oziroma nekoliko manj



Čakajoč Godota
Režija S. Beckett, Schiller Theater, Berlin, 1975
Na sliki (prizor z vaje) S. Beckett in C. Raddatz

zavajajoče povedano, vztrajanja v metafizičnem nihilizmu kot stopnji človekovega razvoja, ki se je ne da preseči, je tudi logika njegovega opusa, ki vodi od stanja pogojne čistosti pripovedi, zadovoljive junakove psihofizične abilnosti k labirintski strukturi njegovih zadnjih del in stanju hipertrofirane fluidnosti, nesubstancialnosti junakove samo še pogojno imenovane zavesti. V proznem opusu od *Belacqua*, junaka njegove prve zbirke kratkih zgodb *More Pricks than Kicks*, ki se kolikor toliko fizično mobilen bolj ali manj neovirano giblje po geografsko določljivem svetu Dublina in premore zavest, ki je v svoji fluidnosti kolikor toliko substancialna. Do glasu pripovedovalca v enem zadnjih Beckettovih fragmentarnih proznih besedil *Company* (1980), ki v geografsko nedoločljivem prostoru in času evocira 13 podob, segajočih v globino pogojno še vedno proustovskega spomina; toda spomina, ki oznanja popolno nejasnost glede števila in identitete ti-

stega, ki pripoveduje in posluša – popoln razpad zavesti. V dramatiki od sicer s težavami gibajočih se junakov *Čakajoč na Godota* v geografsko pogojno določljivem svetu, do igre *Ne jaz kot redukcije prostora dogajanja na igralkina usta*, ki v stanju popolne razpršenosti (seveda zaman) manično poskušajo ujeti drobce iz svojega parajočega se spomina. Tako junaki dram kot proze brez izjeme "delajo, kar so vedno počeli, ne da bi vedeli, kaj je, kar delajo, ne kdo so, ne kje so, ne če so" (kot zapiše Beckett v romanu *Malone umira*). Njihova obsojenost na nedejavnost v sedanjosti (času njihove prvoosebne pripovedi, avtorske tretjeosebne pripovedi ali dogajanja na odru) je nujno povezana z maničnimi poizkusi določitve njihove trenutne situacije, ki se izteka v nujno neuspešna in absurda samoizpraševanja o njihovem "bitju in žitju". Ti poizkusi kot svoj neločljivi del priklicujejo spominjanja na preteklo kot nekaj, kar je še premoglo odseve pozitivitete, psihofizične abilnosti junakov, toda



klo kot nekaj, kar je še premoglo odseve pozitivitete, psihofizične abilitosti junakov, toda obenem tudi kot nekaj, kar ne razpolaga takorekoč z nikakršno mero verjetnosti – nekaj, kar je enako kot stvar realne lahko tudi stvar fiktivne, izmišljene preteklosti kot fantazme.

Zanimivo pri tem je, da spominjanje kot poizkus vsaj delne vzpostavitve razkrojenega jaza junakov postaja vedno močnejši faktor besedil Beckettovega poznega opusa. Prav *Čakajoč na Godota* te prvine ne izpostavlja, saj so njeni junaki za Beckettov opus še vedno precej dejavni, pa naj je njihova dejavnost še tako zreducirana na prestopanje z noge na nogo, gibanje v krogu, premlevanje vedno istih problemov, za katero pa je značilna še dokaj razvita retoričnost, "sholastičnost". Pač pa z motivom (meta)fizičnega čakanja Godota kot nejasne tretje instance (nečesa, kar po vsej verjetnosti transcendirata svet Vladimirja in

Estragona; gospodarja, Boga, ki nujno ni krščanski Bog, je Bog odsotnosti, Bog, ki ga pač ni, toda nikakor ne nujno pozitiven) poudarja popolno ujetost junakov v svetu, izpraznjenem kakršnih koli vrednot. Svetu samo navideznega bivanja, v katerem se dejansko ne bo pripetilo nič razen čakanja na smrt, ki po logiki absurda bodisi ne bo prišla, bodisi ne bo pomenila konca tega mučnega čakanja, ampak njegovo nadaljevanje na drugi strani senc.

In kaj ostaja v Beckettovem svetu kot ubeseditvi praznine? Recimo predvsem užitek retorike kombinacij. Tako za junake kot za bralca.

Poigravanja z videzom, jezikom in njegovimi kombinatorikami retorike. Estetska umetnina, ki se hrani s svetom neustavljivega razkrajanja, pač stvar paradoksov. Še vedno pa se zdi, da je umetnina, ki uspeva transcendirati realnost. In to vrhunska umetnina. Beckettov opus.



Posnetek z vaje *Čakajoč Godota*, režija S. Beckett, Schiller Theater, Berlin, 1975, na sliki S. Beckett, H. Bollmann, K. Herm

O BECKETTOVI DRAMI ČAKAJOČ GODOTA

1. Drama je negativna prisposoda.

Vsi razlagalci drame Čakajoč Godota se strinjajo s tem, da je to prisposoda. Čeprav spor o njeni interpretaciji vzplamteva na vso moč, ni niti eden od udeležencev tega spora o tem, kdo ali kaj Godot sploh je, in ki natančno odgovarjajo na to vprašanje s "smrtjo" ali "smislom življenja" ali "Bogom", pomislil na mehanizem, po katerem vse prisposode (tudi Beckettova) delujejo. Imenujemo ga "inverzija".

Kaj je to?

Ko sta Ezop in Lafontaine hotela reči: ljudje so kot živali – ali sta jih tudi prikazala kot živali? Ne. Oba elementa primerjave sta zamenjala in izjavila, da se živali obnašajo kot ljudje. Pred četrto stoletje je Brecht sledil istemu principu, ko je v svoji drami Opera za tri groše skušal prikazati, da so buržuji tatovi: tudi on je zamenjal osebek in predikat in predstavil tatove, ki se obnašajo kot buržuji. Vsak, ki hoče interpretirati Beckettovo fabulo, mora storiti prav to: sprejeti proces substitucije. Sam Beckett jo namreč uporablja zelo subtilno.

Da bi predstavil fabulo o vrsti eksistence, ki je izgubila vsako obliko in načela, v kateri se življenje ne more več nadaljevati, je avtor uničil oboje: obliko in osnovna načela, tako značilna za fabule. S tem postane uničena fabula (taka, ki se ne razvija) enakovredna zastajajočemu življenju; njegova brezpomenska prisposoda o človeku nadomešča prisposodo brezpomenskega človeka. Res je: fabula ne ustreza več formalnemu idealu klasične fabule. Toda ker je to fabula o določenem načinu življenja, ki nima nobenega smisla več in torej ne more biti predstavljeno v obliki fabule, postane glavna točka njena šibkost in zgrešenost; če torej nima nobene povezave, je to zato, ker je prav to njena središčna tema; če se odpoje navezovanju na dogodke, je to zato, ker je dogodek sam življenje brez dogodkov; če kljubuje konvencionalnosti tako, da ni zgodbe, je to zato, ker opisuje človeka, odstranjenega in prikrajšanega za zgodovino. Ne drži, da dogodki in fragmenti pogovorov, ki so temelj drame, nastajajo brez motivacije, kajti primanjkljaj le-te je motiviran s središčno temo, ki je hkrati oblika življenja brez načel in posebnih motivacij.

Čeprav je vse negativna fabula, kljub vsemu to ostaja. In čeprav iz nje ne moremo potegniti nobenega aksioma, ostaja drama na ravni abstrakcije. Medtem ko so se romani zadnjih 150 let zadovoljili s pripovednim načinom opisovanja življenja, ki je izgubilo svoje formalno načelo, predstavlja to delo neformalnost kot tako. Pa ne samo to! Njegova osnovna tema je "abstrakcija". Tudi osebe so "abstrakcije": glavna junaka Estragon in Vladimir sta prav gotovo povprečna človeka; abstraktna v najkrujšem in dobesednem pomenu besede – sta abstrakti, kar pomeni razklana. Ker sta že odmaknjena oz. odtujena svetu, nimata v njem več kaj početi: zanju postane prazen. Od tod sledi, da je tudi svet v drami abstrakten: prazen oder, le nekaj nepogrešljivega je na njem: drevo na sredini, ki definira



Srečni dnevi, režija S. Beckett, Royal Court Theatre, London, 1979, na sliki B. Whitelaw

svet kot stalen instrument za samomor, ali življenje kot ne-samomor.

Glavna junaka sta zato "samo živa", ne živita pa več v tem svetu. Ta koncept je skozi vso dramo izpeljan tako neizprosno, da so vsi drugi poskusi te vrste – in sodobna književnost, filozofija in umetnost so še posebej skromni na tem področju – služijo le kot "bleda" primerjava.

Že v Don Kihotu smo spoznali, kako tesno sta lahko povezani abstrakcija in farsa. Toda pri tem je avtor abstrahiral samo dogodke iz svojega sveta, ne pa sveta kot takega. Beckettova farsa je bolj radikalna: ljudi namreč ne postavlja v določene situacije, ki jih le-ti nečesto sprejeti, ampak jih postavi v prostor, ki ga sploh ni. S tem jih spremeni v klovne, kajti njihova metafizična komičnost je v tem, da ne morejo razlikovati med BITI in NE-BITI, padajo po stopnišču, ki ga sploh ni, ali pa se delajo, kot da ga ni. Takim

klovnom (npr. Chaplinu) stojijo nasproti Beckettovi, ki so nedorasli ali paralizirani. Za njih ne samo da ne obstaja ta ali oni predmet, temveč sveta sploh ni. Zato se z njim tudi ne ukvarjajo. Junaki, ki jih Beckett izbira in LAHKO predstavljajo človeštvo, so klošarji, spake, izključene iz družbenega sistema, ki nimajo kaj početi, ker niso z ničemer povezani.

2. Propozicija: Ostajam, zato čakam na nekaj.

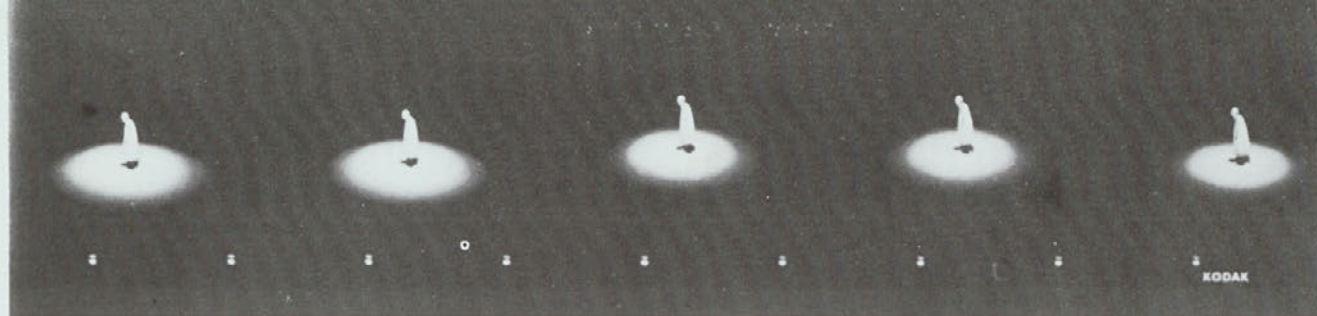
Ničesar ni več za narediti. Že Doebelin je v Biberkopfu opisal človeka, obsojenega na ne-delo, s čimer je postajalo njegovo početje vse bolj vprašljivo. Pa ne zato, ker se je nezaposlenost večala – ljudje so čutili, da so izgnani in aktivni, ne da bi sami odločali o cilju svojega delovanja. Le-to je izgubilo značaj neodvisnosti in postalo oblika pasivnosti. Ne moremo torej zanikati, da sta Estragon in Vladimir, ki ne početa prav ničesar, predstavnika takih milijonov ljudi. Kljub svojemu ne-delovanju in brezciljnosti lastnega obstoja hočeta ITI NAPREJ, torej ne spadata v tragični razred samomorilcev. Ne moremo ju tudi primerjati z junaki literature 19. stoletja ali histerijo Strindbergovih značajev. Prava "pristneža" sta, takšna, kot so povprečni ljudje. Kajti taki ljudje se ne odpovedo življenju, čeprav živijo brezciljno. Tudi z nihilisti je tako. Estragoni in Vladimirji živijo, ker nimajo moči, da ne bi ŠLI NAPREJ, ker niso več svobodni. In nenazadnje tudi zato, ker OBSTAJAJO in obstoj nima druge možnosti, kot da obstaja.

Prav s tem se Beckett ukvarja v svoji drami – na način, ki se razlikuje od vseh dotedanjih literarnih poskusov. Propozicija, ki jo lahko dodamo vsem klasičnim (tudi Faust) junakom, je: "Ničesar več ne pričakujemo, zato ne bomo ostali." Vladimir in Estragon pa sta to formulo obrnila: "Ostajava, zato morava na nekaj čakati." In: "Čakava, zato prav gotovo obstaja nekaj, kar čakava."

Ta motto se zdi dosti bolj pozitiven kot prejšnji. Zato ker ne moremo reči, da dva potepuha čakata na nekaj čisto določenega. Celo drug drugega morata opominjati na to, kar čakata. Iz tega sledi, da pravzaprav ničesar ne čakata. Ker pa sta izpostavljena zaradi svojega obstoja, si ne moreta kaj, da ne bi sklepala, da prav gotovo nekaj čakata. Torej je nesmiselno spraševati, kdo Godot sploh je. Godot je samo ime za dejstvo, da življenje, ki brezciljno teče naprej, narobe interpretira samo sebe s "čakanje", "čakanje na nekaj". To interpretacijo je potrdil tudi Beckett sam, saj je izjavil, da ga ne skrbi toliko Godot kot "čakanje".

3. Beckett ne prikazuje nihilistov, ampak človekovo nesposobnost, da bi bil nihilist.

Francoski kritiki so za označbo življenja kot čakanja uporabili Heideggerjev izraz "geworfenheit" (dejstvo in položaj "vrženosti v svet"). Kar pa ne drži. Heidegger namreč s tem izrazom označuje naključje



"jaza" vsakega posameznika. Junaka v Beckettovi drami pa ne prepozavata svojega obstoja kot naključja, sta "metafizika", t.j. nezmožna sta delovati brez koncepta pomenskosti.

Beckett ne predstavlja nihilizma, pač pa človekovo nesposobnost, da bi bil nihilist v popolnoma brezupnem položaju. Skozi svoje čakanje dokazujeta, da se ne znata soočiti s svojim položajem – torej nista nihilista. Ta njuna napaka ju tudi naredi neverjetno smešna.

4. Dokazi o prisotnosti Boga.

Beckett nam z nobeno besedo ne omenja, da "Godot" zares obstaja in da bo prišel. Čeprav sama beseda v sebi skriva angleško besedo "God" (bog), se drama ne ukvarja z Njim, ampak s konceptom boga. Nič čudnega ni torej, če so te prisposode prazne. Kaj Bog dela – tako beremo v teoloških delih drame – ne vemo; videti je, kot da ne dela nič. In edina informacija, ki jo prinaša sel, je, da ne bo prišel danes, ampak jutri. S tem Beckett jasno pove, da je prav ta ne-prihod tisto, kar junaka prepriča v čakanje, vero vanj. "Grevi." – "Ne moreva." – "Zakaj ne?" – "Čakava Godota." – "Oh."

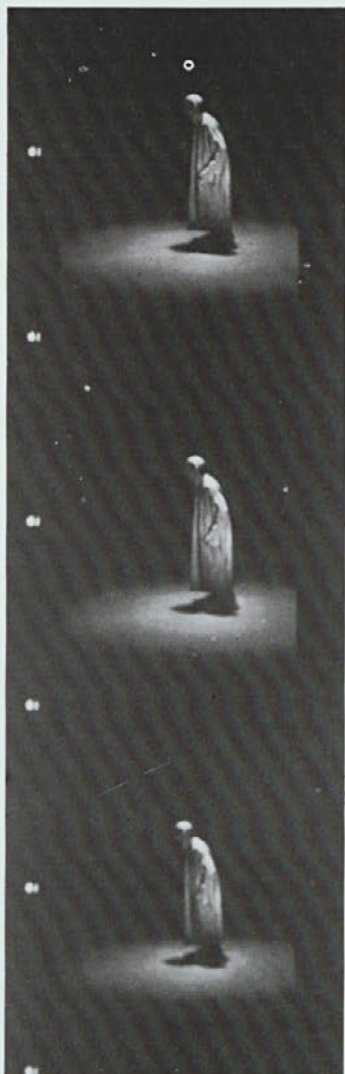
Podobnosti s Kafkom tukaj ne moremo spregledati (Sporočilo mrtvega kralja). Sicer pa sta oba avtorja "sinova istega stoletja" in naključna podrobnost zaradi tega ni izključena. Za Rilkeja, Kafka (Grad) in Becketta je dokaz o obstoju Boga v tem: "Ne pride, zato je." Tukaj negativnost, ki jo poznamo iz "negativne teologije", vpliva na versko izkušnjo kot tako. Če so v negativni teologiji uporabljali odsotnost atributov za določitev Boga, je tukaj odsotnost Boga sama zase dokaz o Njem. To vsekakor drži za Rilkeja in Kafka. Isto lahko trdimo za Beckettove osebe, vendar ne za Becketta. Sam ima namreč poseben položaj; čeprav polaga zaključke o obstoju Boga z njegovim ne-prihodom v usta svojih likov, se sam ne strinja z njimi. Zato njegova drama v nobenem primeru ni religiozna – v najboljšem primeru se z religijo le ukvarja. To, kar nam predstavlja, je samo VERA, ki veruje sama vase. Zato je seveda ne moremo imenovati VERA.

5. Brezčasnost

Ko skušamo ugotoviti, kako lahko brezciljno življenje mirno "teče naprej", odkrijemo nekaj zelo čudnega. Ne glede na trajanje tako življenje ne "teče naprej", ampak postane "življenje brez časa". To, kar imenujemo "čas", raste iz človekove potrebe in poskusov, da bi potrebe zadovoljili. In življenje je "časno" samo zato, ker potrebe še niso zadovoljene oz. so cilji že doseženi. Pri Vladimirju in Estragonu cilji ne obstajajo več. Zaradi tega tudi časa v drami ni več. Dogodki in pogovori se zato vrtijo v krogu (prav tako liki na odru, ki predstavljajo mimoidoče in se sprehajajo z leve proti desni, da bi ponovno vstopili in se sprehodili z desne proti levi kot "drugi ljudje"); prej in potem postaneta kot levo in desno, izgubita svojo časovnost. In s ponavljanjem

postane to krožno gibanje nepremično, čas kot da stoji in s tem postane "slaba večnost".

Beckett skozi celo dramo drži to napetost. Drugo dejanje se le rahlo razlikuje od prvega. Gledalci, ki smo vajeni sprememb, smo presenečeni nad ne-spreminjanjem in polni groze, ki jo čutimo pred ljudmi, ki trpijo zaradi amnezije. Kajti noben lik se ne zaveda svojega ponavljanja, čeprav ga kdo spomni na to. Predstavitelj likov kot žrtev amnezije je popolnoma upravičeno – kjer ni časa, tudi spomina ne more biti. Čeprav "tok časa" ne obstaja več, je vendarle prisoten "čas snovi". Lahko ga premikamo naprej in nazaj in ga s tem označimo kot "preteklost": namesto premikajočega se toka časa, je čas tukaj nekaj takega kot "mirujoča hoja po snegu". Premaknemo jo lahko le za nekaj sekund, minut. In če orodje, ki drži čas, umaknemo samo za trenutek, se vse "sesuje" in ne ostane nič, kar bi pokazalo, da se je sploh kaj zgodilo.



S. Beckett: *Le oblaki (But the Clouds)*, televizijska igra, režija S. Beckett, Stuttgart, 1977

Taki "premi" pa niso resničen "dogodek", ker nimajo za cilj ničesar razen "premikanje" časa, kar pa v "normalnem" življenju ne drži. Pomembne so posledice dejanj, ki pa so v drami samo rezultat "sosednjega časa". Če razložimo: ko glavna junaka igrata "odhajanje", ostaneta; ko igrata "pomaganje", sploh ne "premakneta prsta na roki". Celo njuni izbruh dobrote in ogorčenosti se tako nenadoma ustavijo, da učinkujejo kot "negativna eksplozija". In to ponavljata, ker le-to ohranja premikanje časa, potisne ga za dve pedi nazaj in za dve pedi sta bliže domnevnemu Godotu.

To ju pripelje celo tako daleč, da se objame, kajti tudi čustva pomenijo premikanje. In če si Vladimir in Estragon vedno znova belita glavo, kaj naj storita, si jo zato, da bi pregnala čas in zmanjšala razdaljo, ki ju loči od Godota. Brez njunih takih in drugačnih aktivnosti (čeprav nesmiselnih) bi bila izgubljena. Zakaj je Beckett izbral "par"? Hotel je pokazati, da smo drug drugemu "poraba časa". In če eden vpraša: "Kje je moja fajfa?", drugi pa odgovori: "Kako lep popoldan", so ti neke vrste monologi podobni udarcem dveh dvobojevalcev, ki se – s tem, ko zabadata vsak v lastno temo – prepričujeta, da se bojujeta drug proti drugemu.

In ali ni tudi naše življenje tako, čeprav se zdi, da se ne moremo primerjati z Vladimirjem in Estragonom. Mi sicer preganjanju časa pravimo izraba prostega časa. Toda kaj je v bistvu prosti čas drugega kot to? Nekateri bi temu nasprotovali in rekli, da vendarle ločimo "resnično življenje" in "igro". Pri Vladimirju in Estragonu pa je poskus, da bi čas mineval, tako značilen, da izžareva bedo in absurdnost življenja. Toda: ali obstaja določena meja med "resničnim življenjem" in našim "igranjem"?

Mislím, da ne. Če pogledamo zgodovino – mehanizacijo dela, vidimo, da je delavec prikrajšan za spoznanje, kaj pravzaprav dela. Resnično in najbolj absurdno delo se ne razlikujeta. Na primer v obdobju največje nezaposlenosti (pred Hitlerjem) so nekaterim delavcem ukazali kopanje in potem zaspavanje rovov (to so ponavljali) samo zato, da so bili z nečim zaposleni. In tako tudi pri dejavnostih v prostem času mislimo, da nekaj resnično počnemo. Vsa stvar je šla tako daleč, da množica ljudi tudi tega ne zna več in mora izrabljati čas z gledanjem televizije ali poslušanjem radia. Zato je Beckett popolnoma stvaren pri prikazu dveh, ki se jima ponesrečijo poskusi igranja in sta nesposobna obvladovati svoj prosti čas. Tega pa ne znata zato, ker še ne poznata vseh stereotipnih oblik za izrabo prostega časa, npr. športa, glasbe. Tako sta prisiljena improvizirati in iznajti svoje igre, aktivnosti iz vsakdanjega življenja in jih pretvoriti v igro, da bi porabila čas. S tem nam kažeta, da je naše "igranje" prav tako nesmiselno kot njuno, le da se onadva tega zavedata, mi pa ne. Tako smo igralci v farsi mi in ne onadva. In to je hkrati tudi zmaga Beckettove INVERZIJE, ki jo je uporabil.

A Collection of Critical Essays, New Jerseys, 1965

(iz angleščine prevedla Nives Klinc)

O BECKETTU IN GODOTU

POGOVOR Z ROGERJEM BLINOM

(režiser prve izvedbe *Godota*)

Beckett je ponudil *Godota* nekaterim režiserjem že prej ali pa takrat kot meni. Grenier Hussenot in Vitaly na primer sta imela *Godota* v predalu, pa nazadnje nobeden ni naredil nič.

Mislím, da je bilo takrat Beckettu veliko do tega, da bi se *Godot* uprizoril, kajti Lindon je pri Edition de Minuit uvrstil v program Molloya. Od Bordasa je moral odkupiti avtorske pravice za *Murphyja*, ki so ga prodali komaj kakih trideset izvodov in je hotel izdati *Čakajoč Godota*. Povezal sem se z Lindonom in pisal Beckettu, da bi želel uprizoriti njegovo delo. Becketta sem spoznal šele leta 1950. Povabil me je na kosilo v nekakšen izredno čeden atelje, brez prahu in brez navlake, v ulici Favorites v 15. okrožju. Mnogo sva govorila in med nama se je spletla vez, ki sem jo kasneje imenoval solidarnost med suhimí.

Beckett je moje poskuse spremljal dokaj trezno in ni kaj prida verjel v srečen konec vse te zadeve. Mislím pa, da sem si tiste čase precej prizadeval in se silovito boril s svojo prirojeno lenobo.

Gospa Deirde Bair v svoji knjigi o Beckettu vztrajno poudarja, kako dolgo se je rojevala ta uprizoritev in to napačno pripisuje dejstvu, da sem se tega dela lotil večkrat zapored. Ta gospa ne ve nič o problemih promocije marginalnega teatra v Franciji; v ZDA je mecenov kolikor hočeš. Jaz pa sem se preprosto rečno znašel v zelo težkem položaju, brez prebite pare, brez gledališča, ker moji družabniki niso hoteli nič slišati o *Godotu*, kakor niso hoteli niti slišati za *Parodijo Adamova*. Ni mi preostalo nič drugega kot čakati, da se bo kdo usmíllil tega dela.

Sele Jean-Marie Serreau, upravnik Babyloña, gledališča v stečajju, je tvegal, da bo propad še globlji in nas povabil. Rekel mi je: "Zaprí bom štacuno, torej opravimo to gosposko!"

Babylone je bilo majhno gledališče, nekakšno preurejeno skladišče s štiri metre globokim in šest metrov širokim odrom in je lahko sprejelo okoli dvesto trideset gledalcev; Jean-Marie Serreau ga je imel od 1951. leta in v njem uprizoril nekaj zelo lepih iger, ki pa jih je prišlo gledat le malo ljudi.

In *Godot*, ki ga nihče ni maral, je bil tam uprizorjen januarja 1953. Serreau me je spodbujal, naj pri Arts et Lettres prosim za dotacijo za krstno uprizoritev, saj *Godot* ni bil prevod, temveč delo, napisano v francoščini.

Ko sem tekst prebral, je bila moja prva misel, da bi osebe postavil v cirkus. Kajti odnos med Vladimirjem in Estragonom, hitrost njunih sprememb, me je takoj spomnil na klovnovski dialoge in ameriške komike, kot sta predvsem Harry Langdon ali Buster Keaton, na katera sem bil ves nor. V *Godotu* sem odkrival humor, ki ga je Beckett prepletel nedvomno pod vplivom angleškega music-hala z dokaj tipičnim irskim nagnjenjem za samokazovanje.



S. Beckett: *Trio Duhov (Ghost Trio)*, televizijska režija, režija S. Beckett, S. D. R. 1977

Namenil sem se torej postaviti cirkuško stezo s platnom v ozadju, ki naj bi predstavljalo nebo. Protagonista bi prišla pred začetkom v belih haljah. Naredila bi nekaj razgibalnih vaj, nato bi zalučala halji za kulise in igra bi se začela. Toda zamisel je bila preveč prozorna in prehitro spregledljiva. Devetdeset odstotkov *Godotov*, uprizorjenih po svetu, se je ujelo v to past. In kaj kmalu je postalo jasno, da ta zamisel, tudi če bi zdržala v prvem delu, nikakor ne bi v drugem dejanju. Nikakor ne bi mogel zapreti v cirkuške meje Vladimirjevega monologa, ko pravi: "Sem mar spal, ko so drugi trpeli..." Kakor že nisem hotel po vsej sili poudarjati tragične plati teksta, tako se mi je zdelo popolnoma nemogoče, da bi ga postavil na cirkuško stezo.

Vendar pa me to ni motilo, da ne bi skozi vso igro po malem ohranjal misli na cirkus, ki se včasih zabriše pa spet vsiljivo prikaže, ki pa je vendar navzoča od začetka igre do konca, ko Estragon zgubi hlače...

Kar zadeva sceno, sem se nazadnje vrnil k Beckettovemu napotku, ki je čist in jasen in je Beckett pri njem vztrajal:

Cesta na deželí

z drevesom

večer

V *Godotu* je vse tisto, kar lahko pač vsi v njem vidijo. Vse interpretacije, od najbolj resnobnih do najbolj burkaških, je v besedilo položil Beckett.

Mislím, da je Beckett sam hotel tako totalno dvoumnost. Ni gledališča brez dvoumnosti...

Beckettu je bilo nerazumljivo, kam vse lahko interpreti zaidejo v iskanju in se je pritoževal, da potrvajajo njegovo besedilo. Mislím pa, da je nesporazume povzročil Beckett sam. Za zabavo je prepletel tekst s slepimi stezami.

Spričo neverjetnega uspeha, ki ga je doživel *Godot*, je bil Beckett ves iz sebe in zelo vznemirjen. Čisto resno se je spraševal, ali ni to dokaz, da ga pravzaprav niso razumeli. Vendar pa sem sam prav nasprotno mnenja, da ga je občinstvo odlično razumelo. Ni imel slovesa prekletstva, prekletstvo, ki se drži nekaterih iger, ni nikoli dokazilo kvallitete. Chaplin je všeč vsem.

BERNARD DORT

BECKETTOV IGRALEC: več kot igra

Od linearnosti k polivalentnosti

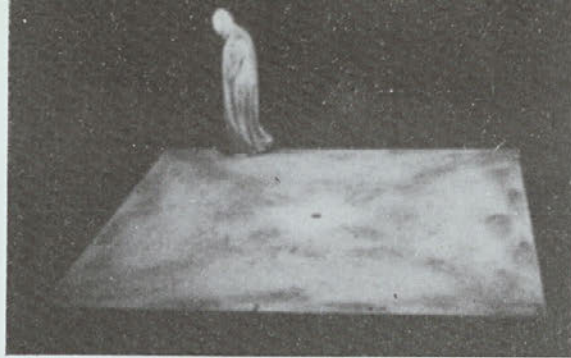
Z Adamovom sem bil na eni prvih predstav *Čakajoč Godota* v gledališču Babylone januarja 1953. Prebral sem roman Molloy in delo mi je utrdilo spoštovanje do pisatelja. Vsekakor pa me je predstava osupila. Navsezadnje se mi je zdela preveč prozorna. Preveč enozvočna. Motila me je predvsem "črtvorka" Vladimir, Estragon, Pozzo... Takrat sem zapisal, da je oder spet postal "prostor mnogotere akcije", kjer se "igra" vzpostavlja med osebami pred očmi gledalca, pozvanega, naj vendar razume. Linearnost odnosa med Vladimirjem in Estragonom na skoraj praznem prizorišču, opremljenim samo z Giacomettijevim naslikanim drevesom, se mi je zdela čisto nasprotje tisti polivalentnosti, ki sem jo od gledališča pričakoval. Zunanje in notranje, mikrokozmos in makrokozmos, se je tukaj vse predobro skladalo, celo zlivalo. In kot gledalec sem se počutil nekoliko frustriran, ponujeno mi je bilo skoraj vse na tem skoraj "nič".

Najbrž sem se tudi zato kmalu potem odločil za Brechta. Iz bolj čisto gledaliških kot ideoloških razlogov. Čeprav "epski", je Brecht vendarle manj linearen. Pušča več prostora za "igro": s tem ne mislim samo ljudistične igre oseb na odru, (Beckettove se ji posvečajo z zahtevno vztrajnostjo), temveč na igro med prizoriščem in avditorijem, na menjavo sprememb med igralcem in gledalcem...

Dolgo sem potreboval, preden sem se spet vrnil k Beckettu in odkril v njegovih delih polivalentnost, ki je vsaj primerljiva z Beckettovo. Vendar z eno bistveno razliko: tam, kjer je Brecht nepremišljeno in nekaško organsko polivalenten, se zdi Beckettova polivalentnost bolj kot možnost delovanja. Njegova dela so odprta za različne interpretacije. Mogoče jih izzivajo, vendar jih ne previdevajo. Brechtova pa stavijo svojo enovitost na svojo lastno kontradikcijo.

Beckettova polivalentnost je potemtakem sukcesivna, medtem ko Brechtova sanja o globalnosti. Nekatere Brechtove teorije se tako bolj prilegajo Beckettu kot samemu Brechtu: s tem mislim na primer na pomen Beckettova polivalentnost je potemtakem sukcesivna, medtem ko Brechtova sanja o globalnosti. Nekatere Brechtove teorije se tako bolj prilegajo Beckettu kot samemu Brechtu: s tem mislim na primer na pomen "fragmentov".

Vsekakor pa sem se v zadnjih letih po dolgem ovinku spet vrnil k Beckettu. Stevilo, kakovost in raznolikost uprizoritev, ki sem jih videl, mi je pri tem zelo pomagalo. Skoznje se mi je Beckettov tekst prikazal kakor bogaten. Zdaj ga ponovno prebiram z izkušnjo teh tako divergentnih uprizoritev. Ko berem na primer *Zadnji trak*, se mi takoj prikrade v spomin podoba R. J. Chaffarda v mojstrski režiji Rogera Blina,



ali podoba Rieka Clucheya v Beckettovi režiji in način, kako je igral; nazadnje pa Stuart Seide v uprizoritvi Maria Gonzaleza. Trije popolnoma različni stili. In ti stili v medsebojni primerjavi zarisujejo obseg in način igranja danes – od smehljajočega se, diskretnega Chauffardovega ekspresionizma, prek Stuarta Seida, čigar igra spominja na konvencije klovnovske igre in igre z maskami, do nekoliko "à la Stanilavski" ponotranjene igre Clucheya. Nobeden od teh stilov še ni bil uporabljen pri kaki uprizoritvi Zadnjega traku v svojem čistem stanju: Beckettov tekst si ga podredi in ga s trpko kritično posmehljivostjo uniči...

Morda je gledališko bogastvo Beckettovih iger v tem, da prenesejo mnogo stilov igranja, dokončno pa ne sprejmejo nobenega. Vedno jih relativizirajo. Pokazuje jih v igri. Razstavijo jih in jih sestavijo v njihovo nasprotje. Tekst bolj ali manj vedno onemogoči svojo lastno uprizoritev.

Evolucija?

Danes se igra Beckett drugače kot v petdesetih letih. Ne rečem bolje, vsekakor pa bolj široko, bolj svobodno. Najprej so igralci kot Chauffard, Martin ali celo Blin sanjali o nekakšni "nični stopnji gledališča". Spominimo se še, da je Robbe-Grillet govoril o "beckettovskem stanju". Ti igralci so se do neke mere izrekli proti gledališču. Z ostrino, ki ni bila povsem brez humorja, so celo na odru samem označevali tisto točko, ko se gledališče opoteče in izgine. Sanjarili so o negibnosti v tišini... Kasneje, po uspešnih predstavah, so osebe spet dobile več trdnosti. Ta obrat je opravila predvsem Madeleine Renaud. Lepe dneve je spet opremila,

če že ne s psihologijo, pa vsaj z naravnostjo. Njena Winnie je postala bližnja sorodnica marivojevske Alarminte ali Feydeaujevih junakinj. Razumljivo je bilo celo, da gostoli Veselo vdovo.

Posmeh se je umaknil v drugi plan. Seveda pa je mojstrstvo Madeleine Renaud impresioniralo. Winnie se je spet vpisala v vrsto "pogumnih malih žensk", za katere se je specializirala Madeleine Renaud. Tudi Hamm Pierra Duxa je iz te šole. Takrat sem obžaloval, da igralka Renaud s svojim mojstvom prej pomirja, kakor vznemirja, in da njena Winnie spričo nič ne "izraža več posmeha meščanskemu dostojanstvu, pač pa prej njegovo zmagošlavje", da izpričuje nekakšen heroizem v tako "udomačeni" apokalipsi.

Seveda pa se je spremenila tudi Madeleine Renaud. Njena Winnie danes ni več tisto, kar je bila nekoč. Dobila je novo razsežnost, zdaj je bolj zlomljena, bolj zdrobljena. Manj prikazuje osebo kot gledališko možnost te osebe. Njena Winnie je postala omočena.

Nasprotno pa postane v sedemdesetih letih pomembna tendenca k formaliziranju. Gre predvsem, kot je zapisal Ruby Cohn, da se pokaže, da "Beckettove osebe" križarijo skozi prostor, zato da bi ubile čas". Režije, ki jih je opravil sam Beckett v Berlinu, so bile naravnane v to smer: poudarjale so ritem in variiranje nekaterih osnovnih odskih situacij.

V svoji izvrstni analizi Beckettove režije v Schillertheatru v Berlinu (1975) poudarja Ruby Cohn predvsem naslednje: Čakajoč Godota je bil napisan v naglici in površno; besedilo mora torej ujeti svoje ravnotežje v poudarjeno formalizirani mizansceni.

Takšno je mnenje dramskega pisca Samuela Becketta in tako je glavno vodilo režiserja Samuela Becketta. Vsa uprizoritev je torej zasnovana vnaprej (Beckett je končal svojo režijsko knjigo, preden so se začele vaje in ob prvem srečanju z izvajalci je govoril na kratko o formi igre, nikoli pa o interpretativnih možnostih), da bi dal veljavo simetriji besedila. Vse je po parih: osebe in scenski premiki, oblačila in predmeti in vsak odnos para se lahko zamenja z drugim. Vsekakor pa ta simetrija ni absolutna: Ponovitev je pariteta, ki vzpostavlja simetrijo Beckettovega Godota, ta pa uvaja variacijo s trojnimi ritmi. Tako je dvojiški sistem uprizoritve moten z uvedbo trojiških elementov. Ravnotežje v odnosu dveh spodkoplje dvom. Godot ne steče naravnost po svojih tirnicah.

Videl sem to uprizoritev Čakajoč Godota. Bila je lepa uprizoritev, "gibčna, prožna in skladna", pravi tudi Ruby Cohn. Bila je bogata, domiselna, polna konkretnih detajlov (posebej kar zadeva igro z rekviziti), humorna. Vendar pa je morda vse predbro funkcionalna. Igralci (razen izrednega Luckyja, ki se mu je monolog, običajno govorjen kot splet nesmisla, spreminjal v ustih v čudež ostroumja!) so učinkovali kot kolesje vrhunsko izpopolnjenega stroja. Bila je to skoraj ledena gotovost.

Zdi se mi, da smo danes to formalno sistematičnost prerasli. Beckettove uprizoritve jo ohranjajo, vendar pa je očitno ne uporabljajo več. Ni več gibal, prej predmet gibanja. Citirajo jo in jo raziskujejo.

Revue d'Esthétique, Paris 1990
(iz francoščine prevedel Stane Potisk)

UPRIZORITVE BECKETTOVIH DEL NA SLOVENSКИH ODRIH

1. KONEC IGRE. Eksperimentalno gledališče v Ljubljani. 19. XII. 1960. Rež. Balbina Baranovič.
2. POSLEDNJI TRAK. Slovensko ljudsko gledališče Celje. 21. II. 1963. Rež. Bruno Hartman.
3. O, LEPI DNEVI. Eksperimentalno gledališče v Ljubljani. 9. V. 1964. Rež. Balbina Baranovič.
4. ČAKAJOČ NA GODOTA. Slovensko gledališče v Trstu. 24. II. 1966. Rež. Branko Gombač.
5. POSLEDNJI TRAK. Slovensko gledališče v Trstu. 24. II. 1966. Rež. Branko Gombač.
6. ČAKAJOČ NA GODOTA. Drama SNG v Ljubljani. 13. I. 1968. Rež. France Jamnik.
7. IGRA. Drama SNG v Mariboru. 22. II. 1972. Rež. Voja Soldatovič.
8. ČAKAJOČ NA GODOTA. AGRFT v Ljubljani. 26. IV. 1972. (I. dejanje) Rež. France Jamnik.
9. POSLEDNJI TRAK. Mladinsko gledališče v Ljubljani. 30. V. 1974. Rež. Boštjan Vrhovec.
10. SREČNI DNEVI. Mladinsko gledališče v Ljubljani. 7. VI. 1974. Rež. Biljana Kovačević.
11. ČAKAJOČ NA GODOTA. Prešernovo gledališče Kranj. 1979/80. Rež. France Jamnik.
13. KONEC IGRE. Drama SNG v Mariboru. 6. X. 1983. Rež. Igor Likar.
13. KOMEDIJA / NE JAZ / KATASTROFA. Eksperimentalno gledališče Glej v Ljubljani. 11. I. 1987. Rež. Vinko Möderndorfer.



Jevgenij Švarc – Bogomir Veras

ZMAJ

Režija Igor Stransky

Premiera 17. novembra 1990

DELO DELO DE

GLEDAMO, POSLUŠAMO... OCENJUJEMO

Politična satira v pravljici

To delo je bilo na Slovenskem prvič uprizorjeno leta 1976 v Slovenskem mladinskem gledališču v režiji Mileta Koruna. Sedanja celjska uprizoritev je nastala kot vsakoletni obolosl gledališča mladi publiki, ki alegoričnega in satiričnega gradiva pravzaprav ne more dojeti, živo pa spremlja konflikte in seveda Lancelot s svojim izzivalnim pogumom in mirnostjo spodbudno vpliva na mlado dušo. Besedilo je tudi močno okrajšano, zato prav tisti segment o suženjstvu in hlapčevanju ljudstva ostaja le nakazan. Sicer pa je predstava v sebi zaokrožena, celostna in dovolj dinamična.

FRANCE VURNIK



Milada Kalezić



Igor Sancin, Darja Reichman, Marjan Hintereger



Marjan Hintereger, Darja Reichman, Milada Kalezić



Bogomir Veras, Zvone Agrež, Milada Kalezić

Dnevnik

Premiera v Celju

Bajka o dobrem in zlem

Gledali smo zavestno minimaliziran spektakel, predstavo, ki izrazito shematično slika svet, razpolovljen na dobro in zlo, pravličnost, fantastiko in satiro pa skuša povezovati na ravni preproste ljudske bajke. Tako je zasnovana figura povezovalke zgodbe – mačke v človeški podobi (Mašenke), ki jo enostavno, čisto, vseskozi igrivo in mačje lenobno igra Milada Kalezić. Igralsko najbolj izraziti figuri sta upodobila Bogomir Veras koč lizunski Župan in nato samozvani vladar ter Marjan Hintereger (k.g.) kot njegov sin in učeneč, ki je prekosil mojstra. Bizarno figuro zmaja v človeški podobi je s pomočjo ostro poudarjene maske, stripovsko dizajniranega kostuma in lascivno spakljivega govora izrisal Igor Sancin. Pravični, dobri in plemeniti so po režiserjevi zaslugi nezasluzeno pusti in brezi-zrazni. Tak je s strahom prežeti.

a človeškemu poštenju in pisani postavi zvesti mestni arhivar Sarleman Staneta Potiška (na premieri je zamenjal obolelega Jožeta Pristova). Njegovo hčer Elzo je med skromnim samozatajevanjem in lirično obarvanim, ponosnim sprejemanjem vloge žrtve, izrisala Darja Reichman. Obema se s kar preveč pustim, nastopom pridružuje Zvone Agrež kot vseskozi umirjeni, obvladani, klicu srca in dolžnosti zvesti Lancelot. V epizodnih vlogah sta nastopila Nada Božič (Prodajalka) in Borut Alujevič, ki je duhovito odigral vlogi Stražarja in Ječarja. Besedilo songov je napisal prirejevalec Bogomir Veras (poje Zvone Agrež, korepetitor je Edi Goršič), lektorsko delo je zgledno opravil Marijan Pušavec, dramaturginja pa je bila Marinka Poštrak. Premiera (15. 12. 1990) je bila hkrati otvoritvena predstava celjskega Tedna otroškega programa.

JERNEJ NOVAK

Vinko Möderndorfer

CAMERA OBSCURA

Režija Vinko Möderndorfer

Premiera 7. decembra 1990

Predstava leta 1990 po izboru TRIBUNE

GLEDALIŠKA PREDSTAVA LETA

Priznam, da sem videla kar nekaj gledaliških predstav – projektov, priznam pa tudi, da nisem videla takih predstav – projektov po slovenskih odrih. Zatorej bo tale moja odločitev "pohvala" na tistem videnem in slisanem ter podoživetem. Slovesno razglašam kot najboljšo gledališko predstavo leta 1990 predstavo SLG Celje CAMERA OBSCURA v režiji Vinka Möderndorferja in dramaturga Janeza Žmavca ter igralcev Ljerke Belak, Marjana Bačka, Draga Kastelica, Primoža Ekarta, Bojana Umeka in Zorana Moreta. Odločitve ne bi posebej razlagala, dovolj je dejstvo, da je predstava odlična.

Marta P. Zahojnik – TRIBUNA



Primož Ekart, Ljerka Belak, Zoran Mare, Bojan Umek



Primož Ekart, Ljerka Belak, Zoran More, Bojan Umek

VEČER

Premiera drame Vinka Möderndorferja
v SLG Celje

Nabita predstava funkcionalnega teatra

CAMERA OBSCURA: PREPROSTA PROJEKCIJSKA NAPRAVA, KJER PADAJO SVETLOBNI ŽARKI SKOZI MAJHNI KONVERKSI LEČO IN DAJEJO NA DRUGI STRANI OBRNjeno SLIKO PREDMETA

Vinko Möderndorfer je v svojem najnovejšem odrskem delu mojstrsko prešel iz začne farse, polne sarkazma, v nekakšno psihološko dramo, ki ji s koncem sicer sprosti nabrano tenzijo, prazen prostor pa izkoristi z obratom k publiki. Dramaturg je Janez Žmavc, scenograf Roberto Stell, kostumografinja Majda

Kolenik, skladatelj Jani Golob, lektor Marijan Pušavec, avtor borilnih prizorov Zoran More, lektorica za nemščino Dagmar Gradišar, maske je izdelala Saba Skaberne.

Camera obscura je vrhunska stvaritev, pravi praznik gledališke igre z odličnim tekstom.

Peter Tomaž Dobrila



P. Ekart, Z. More, B. Umek, M. Bačko

DELO DELO DE

GLEDAMO, POSLUŠAMO...

GLEDALIŠČE

Kruta lekcija

Tudi predstava, zlasti ko gre za elemente igre v igri, je dovolj izčiščena, manj učinkoviti so nekateri

trenutki pustne evforije, ki delujejo nekako po sili. Pa ne vedno. Sicer pa predstava stoji in v celoti vzdržuje pozornost z vsemi premolki in napetost stopnjujujimi detajli. Predstava, na katero je zgodovinska izkušnja sicer že odgovorila, ki pa kljub temu izziva razmislek in budnost.

FRANCE VURNIK

Dnevnik *neodvisni* kultura

KRITIKE IN OCENE

Möderndorferjevo besedilo in režija v SLG Celje

Obskurno mračno

Po dolgi ekzpoziciji, ki je razvlečena čez slabi dve tretjini igre, izpisujejo pa jo vsakdanje banalni dialog (deloma v nemščini in v sprotne slovenskem prevodu – razlagi), trivialne igrice in travmatične polnočne lamentacije skrokanega književnika, naposled le pridemo do dramskega konflikta. Sproži se med faliranim studentom Valterjem in kvazi-literatom Dušanom, tema pa je strogo umetniška: nerazvidna meja med iluzijo in resničnostjo kot izziv in past, ki jo nadutemu in razdraženemu kvazi-intelektualcu nastavi vodja bande. Srednjeevropski umetnjakar je sprovočen do te mere, da stvari, »da kot profesionalce, vsaj kar se gledališča tiče, zna natančno ločiti med prepričljivostjo in blefom«. Preizkus sledi.

Enodejanka se dogaja v dnevi sobi, sproščeno komičnemu začetku sledi zastraševanja, nato pa igra preide v maltretiranje, poniževanje, razčlovečenje – vse z namenom, da bi izzvala ne le zastopnike srednjega sloja na odru, ampak tudi tiste, ki sedijo v dvorani. Vprašanje, ki se zastavlja ob tej Möderndorferjevi enodejanki, je: kako naj igra, ki se dogaja na ravni banalne zamenjave nivojev (redukcija teme iluzija – resničnost na odnos prepričljivost – blef), na profaniranju vprašanja krivde, moralne odgovornosti in krize modernega človeka (téma nacističnih zločinov, ki jo avtor vpleta v igro in na zavestni degradaciji obeh protagonistov (Valter kot provokator, Dušan kot egoist, mevža, intelektualni ničé) sploh vzpostavi angažiranega gledalca?



Drago Kastelica, Ljerka Belak

Svetlana Makarovič

KABARET 91

Režija Vinko Möderndorfer

Premiera 27. decembra 1990

neodvisni **Dnevnik**

KRITIKE IN OCENE

Na »Odru Herberta Grüna« v SLG Celje

Dolgi jeziki kabareta

Ljerka Belak, Bogomir Veras in Bojan Umek tvorijo glasovno ubran in igralsko uigran trio, sleherni od njih pa zna tudi solistične točke obarvati s specifično pevsko in igralsko interpretacijo. V duhovite songe vnaša **Ljerka Belak** sočen, temperamenten nastop in zgovorne dramske poudarke. **Bogomir Veras** je znane pevске sposobnosti tokrat učinkovito nadgradil. Z izjemno kulturo giba in mimike je ustvaril središčno figuro rafinirano posmehljivega povezovalca in suverena interpreta kabarejskih točk, učinkovito izrisano figuro pa je poudarila tudi izvrstna maska, delo Gabi Fleischman. **Bojan Umek** je prispeval igrivo dinamične nastope, manj natančen pa je (zlasti v transvestitski točki) njegov gib.

Vinko Möderndorfer je songe Svetlane Makarovič razvrstil v dramaturško premissljeno oblikovano celoto. Slabši del je opravil kot režiser: aranžmaji posameznih točk bi bili lahko bolj domiselno oblikovani, bolj bi kazalo razvijati specifičnosti »hibridnega« kabaretskega žanra, predvsem pa bi prehodi med posameznimi točkami morali biti bolj tekoči. Kljub pomanjkljivostim je »Kabaret 91« predstava, ki si jo velja ogledati: duhoviti songi, dobri interpreti, zdrav posmeh...

JERNEJ NOVAK



Ljerka Belak



Bojan Umek



Bogomir Veras



R. Blin, S. Beckett in J.-L. Barrault na vaji za Srečne dneve, 1963

Upravnik Borut Alujevič
Umetniški vodja Blaž Lukan
Režiser Franci Križaj
Dramaturginja Marinka Poštrak

Igralski ansambel:

Zvone Agrež, Marjan Bačko, Bruno Baranovič, Ljerka Belak,
Janez Bermež, Vesna Jevnikar, Milada Kalezić,
Drago Kastelic, Anica Kumer, Miro Podjed, Stane Potisk,
Darja Reichman, Igor Sancin, Jana Šmid, Bogomir Veras, Bojan Umek

Vodja programa: Anica Milanović, tel.: (063) 24-637, tajništvo: tel. 24-102, blagajna: tel. 25-332 (int. 8)

