



Vasja Predan

PLES ŽIVIH SENC MINLJIVIH PREDSTAV

Gledališki dnevnik 1993–94

1. OKTOBER 1993

Dolgo, vroče poletje je že nekaj časa spomin, jesen, meni najljubši, mili in po malem otožni, a tudi zreli in moštni čas, spreminja svet v festival stoterih barv tudi pri nas, v mladi državi, ki sicer čedalje bolj slovi samo po dvobarvni mavrici, črno-beli ali rdeče-črni. Kakor da bi modra, ki je znamenje jasnine in modrosti, zbledela ali celo popolnoma izpuhtela, čeprav je sicer tako prijazno »naseljena« v slovenski trobojnici. Kot rečeno, bilo je dolgo, vroče poletje, ki se zdaj, bogovom bodi potoženo, podaljšuje v vročično politično jesen, ko v parlamentu, za katerega se je še pred nedavnim zdelo, da bo opustil porodne težave in gromovite parade vsakršnih provincialno nizkih udarcev *en gros* in se posvetil nacionalni blaginji in rodovitnosti *en détail*, iz poslanskih klopi še kar naprej strumno grmi votlodoneča političantska latovščina, bolj prav in natančneje povedano, nabrekla, obritoglava lapovščina in rosenbergovska poljšakovščina njenim nosilcem, izvoljenim »narodnim« poslancem, pa do popolnosti manjkata samo še svastika ali, recimo, zlovešča kukluksklanovska kapuca. In to v deželi, ki ji je svet priznal samostojnost in suverenost tudi zato, ker je bila pred desetletji s svojim odporiškim in osvobodilnim gibanjem med najuglednejšimi članicami svetovne protifašistične družine.

V središče te, pri nas pritlehno spolitizirane, v tragični Bosni še kar naprej moritvene in v nestanovitni Rusiji krvavo »prekucuške« vročice – je na začetek nove sezone slovenskih teatrov z vso močjo planil Ivan Cankar kar z dvojno uprizoritvijo svoje komedije *Za narodov blagor*: Drama SNG Ljubljana, premiera 29. 9., Mestno gledališče ljubljansko, dan pozneje.

O dvojnosti samo tole: že pred leti, ko se je enaka »zgodba« primerila *Hlapcem*, je bilo slišati pridržke, češ da je tako podvojevanje zgolj draga paša za sladokusce in poznavalce. Podobne pripombe je slišati tudi zdaj, a repertoarni načrtovalci imajo tokrat vsaj relativno razumen motiv za podvojenost: aktualna in cankarjansko groteskna ringaraja tistih naših slovityh poslanskih veljakov (in vmes, na žalost, tudi kakega ministra), ki so jim nenehoma na ustih komaj kaj spremenjene ali z drugimi, pomensko podobnimi zamenjane Grudnovkine besede iz prvega prizora drugega dejanja *Blagra*: »Narod smo mi... Kar govorimo mi, govori narod... Treba je *denuncirati, obrekovati, – kričati je treba; drugače se ne opravi nič...*« (podčrtal V.P.). Ti trije ključni glagoli – obrekovati, denuncirati, kričati – se zde za učinkovito opravljanje funkcije pri Cankarjevih (in tudi nekaterih sedanjih) poslanskih prvakah očitno tako velepomembni, da se brez njih zares (in na žalost) »ne opravi nič«. In podoba je, da so ti ključni glagoli, kajpada ob vsem

drugem, še bolj pomenljivem, diskretno položeni v tihi, pravzaprav nevidni epicenter Korunovega *Narodovega blagra* v Mestnem gledališču ljubljanskem.

O Kobalovi različici v ljubljanski Drami samo mimogrede in na kratko tale predzgodbica in epilog: pred meseci, bilo je sredi letošnje pomladi, sem »pasel« vnuka v parku za palačo Slavjjo. Od nekod se je, meni v veselje, vzel režiser Boris Kobal in mi, ko sem ga povprašal, kaj trenutno počne, odvrnil: pripravljam se na *Narodov blagor* v Drami; kot cirkus. Zaresen cirkus? – sem bil radoveden. Pravi cirkus, dé Boris. Kako cirkus, saj ta komedija take prisposodbe ne prenese, sem pripomnil. Kobal pa – in to je zdaj že epilog – je, kakor sem videl v Drami na prvi reprizi, mislil popolnoma resno in *Blagor* spremenil v pravi, pravcati cirkus.

Bila je pač pomota, zgrešek, udarec mimo. Po dveh dejanjih se mi te pomote ni več dalo gledati (če se ne motim, sem v več ko štirih desetletjih spremljanja tisočev predstav samo nekajkrat, na prste ene roke bi jih lahko preštel, predčasno zapustil predstavo). Bilo je, do mojega odhoda, sicer razposajeno in vsaj mestoma slikovito odrsko aranžiranje, a uprizoritev je tudi kot metaforizirana maneža in artistična arena pokala po šivih: do melodramskega patosa se je resnila tam, kjer bi smela biti »cirkusantska«, in bila zvečine (razumljivo) okorna tam, kjer bi morala biti cirkus.

Potemtakem – in seveda po moji presoji – zgrešek. Pač in žal. Toliko presenetljivejši še posebej zato, ker predstava kar nalahkoma ignorira tiste produktivne vrste aktualno angažiranost, ki se ji Boris Kobal dovolj duhovito izroča v svojih – in Verčevih – znanih, odrsko kratkočasnih in bridko priostrenih (političnih) kabaretilih.

A vrnimo se h Korunovemu *Blagru* v MGL.

Najprej bodi dovoljeno zapisati običajno in nesporno vrednostno spoznanje o tej uprizoritvi: Mile Korun se z njo v sodobno slovensko gledališko zavest znova vpisuje s svojo kulminantno kreativno kondicijo in hkrati spet z verzalkami. Še več, predstava je tako rekoč antologijska v dobesednem in prenesenem pomenu te besede. Kaj ta na videz konvencionalna presoja pomeni v resnici? Za odgovor bi bilo treba napisati dolgo in natančno, tako rekoč retrospektivno zgodbo o Korunovi odrski cankarjani, a naj za pričujočo dnevniško rabo zadošča le nekaj temeljnih spoznavnih parametrov.

Najprej ne smemo pozabiti, da se Korun s Cankarjem od vseh slovenskih režiserjev povojnih rodov ukvarja najbolj kontinuirano, sistematično in raziskovalno. Lahko je naključje, ni pa nujno, da stoji na začetku tega raziskovanja prav *Narodov blagor*, uprizorjen davnega leta 1958 v ljubljanski Drami. Korun je z njim pravzaprav zares in po dotedanjih svojih, predvsem mladinskih predstavah najambicioznejše debutiral v našem osrednjem teatru in hkrati takoj dovolj opazno signaliral izrazito inovativen pomenski premik v interpretacijah te Cankarjeve komedije: če so bili v predstavi rodoljubni veljaki in njihov antagonist Ščuka še zmeraj zgneteni iz preskušene, tako rekoč tradicionalne gline, to ne velja za Gornika in Grudnovko, ki sta postala pglavitni komedijski motiv in motor Korunove predstave: Gornik (sijajni Stane Sever) se je spremenil v oblomovsko flegmatičnega, v vseh pogledih dobesedno in sploh kratkovidnega, malodane rahlo infantilno posmehljivega mehužca, Grudnovka (imenitna Duša Počkajeva) pa iz »kranjsko košate, provincialne zapeljivke« v »velemestno žensko s potezami dekadentne erotičnosti fin de siècle«, kakor je sicer strnjeno, a zelo natančno označil to markantno vlogo pokojni Vladimir Kralj.

Znameniti par Grudnovka-Gornik je tudi v novi Korunovi predstavi v središču pozornosti ne samo kratkočasnega, marveč po svoje trpko burlesknega dogajanja in prav ta burleskna trpkost, nabita hkrati z znamenito korunovsko (ironično in/ali

ironizirajočo) distanco, je v režiserjevi raziskovalni optiki cankariane nova, izrazita stopnja, čeprav ohranja tudi kak nekdanji, »stari« metaforični detajl: novost je v stiliziranju, ki po eni strani spominja – in to je vsekakor pomenljiva, doslej pri Korunu še netematizirana oblikovna in pomenska poteza – na sarkastično odrsko poetiko nemškega političnega kabareta med vojnama, po drugi strani pa na domiselnost in domišljijo filmske burleske (npr. in samo za nazoren zgled: medsebojno obmetavanje Grudnovke in Gornika z rožami in polivanje z vodo iz vaz); »stara« (kakor iz slovitega Korunovega *Pohujšanja*, 1965) pa je npr. poteza medsebojnega slačenja Gornika in Grudnovke: slačili so se, drugače motivirani, šentflorjanski veljaki v davni Korunovi predstavi. Med »stare«, vendar pomensko dovolj izrazito predrugačene, tako rekoč »surrealistične« »gage« sedanje uprizoritve prištevam npr. tudi prizor, ko Ščuka, obešen za noge na vrvi, ki se je spustila z nekega neugotovljivega »neba«, oblebdi v praznini politično in mentalno okuženega zraka, obvisi nekako tako, kakor se je nekoč, spet v davnem *Pohujšanju*, po vrvici »z vrha« spustila županu med dlani knjižica z nekakšnimi »direktivami«, če izberem in omenim samo te ilustrativno izbrane drobce iz bogate Korunove odrske metaforike.

Seveda teh nadrobnosti ne omenjam zato, ker bi hotel po vsej sili dokazati prej omenjeno tezo o dobesedni antologijskosti Korunovih gledaliških prispevkov v novem *Blagru*, marveč zato, ker so sedanje odrske metafore položene v nov uprizoritveni kontekst, nabite tudi z novimi pomenskimi, prav tako izbrano poantiranimi vsebinskimi konotacijami. Zadevajo predvsem celoto nove interpretacije te, za slovenski nekdanji in še posebej sedanji naš »politikum« in tudi nacionalni ali mentalni »navropis« zares vizionarske komedije. Ta »politikum«, ki ga reprezentirata poslanca Grozd in Gruden s svojimi kremžarsko podrepnimi svétniki in steblikavimi literati, z »interpelacijami« nekoč, »resolucijami« vmes in »opredelitvami« zdaj – v novi Korunovi »burleski« in »kabaretu« nima nikakršnih potez cenene aktualizacije bodisi v vsakršnih asociacijah bodisi dobesednih ali metaforičnih preoblekah, ki se sicer kar same ponujajo iz vsakdanjih zdajšnjih strankarskih in politokratskih skušenj in skušnjav; prej bi se dalo reči, da je vsa ta novofrakarska srenja kakor pobrana iz sarkastičnega, »naftalinskega« zgodovinskega fundusa, a vendar v svoji prvaški, veljakarski in dobičkarski strasti in samozazrtosti tako neskončno brezobzirna in po svoje smešna, da se zdi skoraj že uboga. Domala vsi po vrsti so prodane, še več, prave »mrtve duše«: mar dr. Grozd (Ščuka mu ne zaveže samo čevlja na levi nogi, marveč kar celo nogo, telo in duha), markantni Srečo Špik in dr. Gruden, košato impresivni Evgen Car – ne spominjata na burleskni parafrazi Bobčinskega in Dobčinskega? Vsi so brezupno potopljeni v grenko razkužilo Korunove ne več ironije (kakor Gornik in Grudnovka), marveč cinizma, do kraja bridko smešnega, a hkrati samopomilovalno grotesknega: kakor da bi jih, te kafkovsko zafrakane frakarje nove provenience, od znotraj razjedala nekakšna perverzna, na površje zlovešče prodirajoča duhovna rja, kakor da v njihovih bombastičnih publicah za narodovo (in državno) blaginjo pozvanjajo podeželske trombe novih bogaboječih nastopačev, brezdušnih profitarjev in vsakršnih kameleonov. Vse to tudi tako, kakor da bi se njihov košati, militar(istič)no samovšečni, malodane paranoidni smeh spreminjal v zblojeni krohota, srh in grozo, ki jih mora vsega hudega vajeno, trpežno ljudstvo sprejemati kot nekaj samoumevnega in po nekakšni iracionalni oblastniški logiki in volji temu ljudstvu danega in podarjenega. O podarjenosti in darovih pa vemo, kako je z njimi, če so prisiljeni ali celo vsiljeni ...

Pa kaj bi govoril: vse to je bolj izostreno, ingeniozno povedal legendarni, kakor ga je nekdo označil, Ervin Hladnik Milharčič, čigar glose z značilnim naslovom »Dostojanstveno, toda odločno blazni«, režiser Mile Korun očitno ni po nak-

ljuču, marveč s posebnim pomenskim poudarkom priporočil za ponatis v gledališkem listu ob novi uprizoritvi te Cankarjeve vsečasne komedije.

V pravi antologijski kondiciji je tudi igralski korpus »nove podobe« *Narodovega blagra*: poleg že omenjenih zelo izrazitih kreacij Špika in Carja so ekspresivni pravzaprav vsi igralci od protagonistov do epizod, od šarž do delujoče »množice« nekdanjih proletarcev, zdaj sivo shrhljivih nemih »hroščev«, pomivalcev tal, pospravljalcev, pometačev, prinašalcev in odnašalcev pohištva, nekakšnih nevarno ustrežljivih »gastarbajterjev«, ki kontraste »vsesplošne blaginje« opomenjajo na prav posebno drastičen in sarkastično paradoksalen način.

Še posebej pa se je treba ustaviti pri interpretih treh sijajnih vlog: pri Ščuki, Gorniku in Grudnovki.

Bilo je, na tej zdajšnji in tukajšnji Korunovi stopnji raziskovanja Cankarja, nemara najbolj vznemirljivo vprašanje, kako bo profiliral žurnalista Ščuko, tega zapletenega in svojevrstnega upornika in rezonerja *Narodovega blagra*, čigar prevratniške besede so nekoč napovedovale družbeni vihar in zvene le preroko. Seveda je Korun ravnal podobno samosvoje kot njegov zdajšnji junak: Ščuka ne more biti več ne upornik ne rezoner, toda nekaj utopijsko slutčega je v njem vendarle še kakor latentno naseljeno. Boris Ostan vtisne tej novi podobi Ščuke popolnoma izvirne poteze: malodane chaplinska in hkrati kafkovska, podolgovata figura zbe-gane človeške prikazni, oči zastrte z debelimi zrkli naočnikov, rokavi in hlačnice prekratki, svet okoli njega nepripraven, tuj, on pa v njem malodane navno zvedav, prej in na prvi pogled bolj podoben ponižno olikanemu in plahemu uradniku kot na videz »tiholaznemu«, navzven počasi mislečemu, a v resnici bistrovidnemu glasniku javnega mnenja. Česa vsega ne izumlja Boris Ostan v tako zasnovanem Ščuki: dolgo se kaže in zdi kakor nekakšen marginalen nebodigatreba, a ko mora Grozdu zares in v usodnem trenutku zavezati čevlji – prej, na začetku predstave, je to enkrat kar mimogrede že storil, a storil je tako neopazno, kot komaj opazno stoji v Kantorjevi jedilnici Bernotova puška, ki se nato v najpomembnejšem trenutku drame sproži – hkrati razveže svojo plahost, stopi iz sence marginalnosti in ob koncu tretjega dejanja odrecitira svoj nekoč preroki monolog spet z nekakšno čudno in nestvarno obnovljeno slutnjo »lepšega sveta«, ki se je pred nedavnim (kakor da ne za zmeraj?) tako nanagloma sesul. Zven tega Ščukovega in Ostanovega monologa seveda ni, ne more in noče biti več preroki, kakor tudi slutnja lepšega sveta ne more biti vizionarska. A zveni tako, ko da brez te skoraj iracionalne in po njeni logiki večnožive slutnje nikdar in nikjer ni mogoče živeti. Ostanova kreacija si zasluži podrobnejšo analizo, a naj za pričujoče dnevniške zapiske zadošča zgolj tale bežni in zasilni croquis.

(Časovno nekaj poznejši vrivek. A propos, ko smo že pri žurnalistu Ščuki. Gledam, poslušam te dni: posadi se udobno na stolicu in s televizijskega ekrana strmo izprašuje predsednika republike časnikarski vseved, izprašuje in zaslisiuje, izreka dvome o predsednikovih odgovorih in ga titulira (tudi) kar s priimkom, ko da bi bil z njim krave pasel. Predsednik republike pa replicira le rahlo vznemirjen spričo žurnalistove nastopaške vsevednosti in arogantnosti, namesto da bi gorečneža ustavil in povabil k bontonu, kakršnega sam izkazuje izpraševalcu. Ali berem, prav tako te dni: neka »nežna« žurnalistka (nežna seve samo po spolni sintagmi) neženi-rano, ko da bi vzkliknila »hopla«, primerja predsednika republike s krvavim pokoj-nim romunskim diktatorjem, naslednji dan pa se ista dama meninicebinič zapeljivo smehlja z ekrana, namesto da bi jo tega dne v službi čakal ukor, če že ne kaj hujšega, za sramotilni spis v osrednjem časniku. Je res demokracija to, da se vsevprek objavljajo vse in vsakršne maloumnosti in najnižji udarci? Sprašujem se: po

katerih evropskih civilizacijskih standardih je dovoljeno žurnalistom arogantno sramotiti državnega suverena, današnjega ali kateregakoli bodočega? Gorje državi, njeni prihodnosti in njenim prihajajočim rodovom, če bojo žurnalisti in drugi javno nastopajoči (o balkanski ravni nekaterih bolj ali manj nenehno ponavljajočih se pisem bralcev rajši ne črhnem nobene) smeli s svojimi strmimi verbalističnimi eskapadami in sramotivami udejanjati nov komunikacijski bonton, zasnovan na sprevrnjem Senekovem izreku – pozor, ni lapsus – *Quod licet bovi, non licet Iovi*? Ko bi se bil žurnalist Ščuka ravnal po receptih nekaterih današnjih slovenskih časnikarjev in časnikaric, bi pač ne mogel biti »vest naroda«, bil bi kvečjemu kakemu sodobniku podoben literat Siratka, ki zna imenitno lesti v »slepo črevo« nekaterim izbranim aktualnim političnim veljakom, pojoč jim vsakršne »ode« ali podpisujoč solidarnostne izjave. Preljubi Slovenci, dajmo, milo rotimo bogove, naj se nas usmilijo!)

A vrnimo se še malo k *Narodovemu blagru* v MGL.

Aleksij pl. Gornik – Janez Hočevnar – je bil za igralca, ki se, žal, kar prereditko pojavlja v gledaliških karakternih vlogah, vsekakor zapleten izziv. Tudi če domnevam, da je Hočevnar utegnil videti »kratkovidnega« Severjevega Gornika, te lastnosti svojemu novemu liku tega plemenitega čudaka, ki kar znenada pride, kar znenada povzroči zmedo in spet kar znenada odide, ni smel vtisniti, vsaj ne kot prevladujoče. Zato pa je izjemno premišljeno izrisal Gornikovo obotavljivost in zbežanost, če poenostavljeno izločim dve najbolj navzven opazni tipološki potezi Janezove kreacije. Seveda sta to potezi, ki nekako samoumevno sodita k tej Cankarjevi zares nenavadni figuri, ki kot nenadno prižgani komet preleti zamračeno šentflorjansko nebo, ga za hip razsvetli (in razgali), nato pa spet enako nanagloma ugasne, kakor se je bil nanagloma prižgal. Toda Hočevnar je obotavljivost in zbežanost kreiral na samosvoj način: oči so mu bile nenehoma široko razprte in kakor prestrašene, gibi okorni in odsekano počasni, noge je nekako vlekel za sabo, kakor da ga ne ubogajo, kak trenutek se je sam sebi in tudi nam zazdel kot nekakšen zmeden, vendar prijazen kup nesreče. Seveda ni bil nikakršen kup, bil pa je vsekakor prijazen, pravzaprav prijazno smešen. Skozinskoz tudi nekoliko zaspan, zato pa toliko bolj prebujen, ko se je z lepo Grudnovko zapletel v kocketiranje, slačenje in polivanje. Kakor da bi se bil razvnel naiven pubertetnik, ki mu je, kdove odkod, padla med dlani razgreta, čutno vabljava in izkušena krasotica, dišeča po omamnih vonjavah svojega rožnatega budoarja. Takemu obotavljivemu in le za nekaj erotičnih hipov vihravo razgretemu Gorniku strupene politikantske igre veljakov iz šentflorjanskih salonov seveda niso mogle pomeniti nič in tega nič se je Hočevnarjev plemenitnik – s Korunovo duhovito izumljeno »potujitveno« senco Gornikovega baročno livriranega »sekundanta« – očitno vseskozi zavedal in je to vednost izrisal z minucioznimi potezami. Kreacija, ki se s svojo izraznostjo prijazno polasti vedoželjnega gledalca.

In še gospa Helena Grudnova – imenitna Jožica Avbelj. Namenoma sem njeno podobo prihranil za konec pričujočih zapiskov o novem *Narodovemu blagru*, a bi jo kajpada lahko postavil tudi na začetek, saj me je ta odrska umetnina prepričala, skoraj prevzela tako kot malokatera igralska kreacija zadnjega časa.

Najprej in nekako bolj v oklepaju: tarnanje nekaterih razčlenjevalcev, češ da je Helenin mož, državni poslanec dr. Pavel Gruden, nekakšna »nedokončana zgodba« in pótemtakem tipološko in dramaturško šibka točka Cankarjeve komedije, prav njegova soproga – še posebej v sijajni interpretaciji Avbljeve – nadvse učinkovito razveljavlja. V Korunovi predstavi in po igralkini zaslugi je domala vseskozi to videti tako, kakor da bi vse niti vsakršnih premetenih iger in intrig v *Blagru* bile – in so tudi res – v rokah Helene Grudnove, ne v potnih dlaneh živčnih veljakov, predvsem

Grozda in Heleninega zavestno pasivno zasnovanega in uprizorjenega moža. Seveda pa je to samo ena, vsekakor pomenljiva lastnost Jožičine Grudnovke. Drugo, nič manj reliefno in sugestivno lastnost bom preprosto poimenoval koketnost, pa čeprav se oznaka sama ob sebi sliši še tako znano in obrabljeno. Koketnost, ki jo je za Heleno izumila Avbljeva, ni bila vsakdanja, plitva in zgolj čutna, tudi ne salonska in findsieèlovska, kakršno je nekoč z vsem šarmom uprizorila Duša Počkajeva. Ta »nova koketnost« je bila nenavadno rafinirana, tako rekoč »spolitizirana« in temu primerno niansirana v glasu, malodane pojoči melodiji govornih fraz, v gestah, intonaciji in smehu ter zavreta do skrajnje preračunljive intelektualne prefriganosti in čutne perversnosti. Seveda sta si ti potezi izmislili kar nekakšen vrhunec in pravcati »festival sladostrajša« v prizoru ljubimkanja Helene z Gornikom, vendar sta tudi sicer bili – z izjemo moža, do katerega je gojila mrzlo ironično razmerje – nadvse ustrezno položeni v način Heleninega občevanja z drugimi njenimi srečevalci, seveda zlasti z Aleksijem pl. Gornikom. Skratka, Grudnovka Jožice Avbelj je markantno umetniško doživetje, kakršna se ne porajajo pogosto.

Pravzaprav je tako doživetje vsa Korunova predstava *Narodovega blagra* v MGL. In čeprav se bo komu pričujoča pohvala nemara zdela preveličana, če ne kar nevarna, ni zame nič manj razveseljiva. In najbrž tudi za vse tiste, ki zaupajo slovenskemu gledališču in njegovim stvarnikom, čeprav jih pestijo vsakršne hude, zlasti gmotne nadloge.

Naj sklenem: Mile Korun je s svojimi zagnanimi histrioni z vso svojo najboljšo kondicijo povedal, kako aktualna je komedija o *Narodovem blagru* tudi danes, vendar je to storil brez vsakih cenjenih ali morebitnih vnebovpjiočih zunanjih aktualizmov, ki vse preradi vdirajo v sodobne interpretacije klasikov. Ali povedano z duhovito spoznavno parafrazo (sicer zapisano s Shakespearovim zgledom) prijatelja Jovana Hristića: Korun se je ravnal po načelu, da (tudi) Cankarja ni treba prevajati v naš čas, marveč je naš čas treba prevesti v Cankarja. In prav to je storila uprizoritev *Narodovega blagra* v Mestnem gledališču ljubljanskem.

11. OKTOBER

Ko sem pred desetimi dnevi spet začel pisati ta dnevnik, sem, tako kot ob začetku vsake sezone, vedel, da se bo prva polovica oktobra spremenila v pravo premiersko mrzlico in gnečo. In se je res: tako so 5. oktobra v ljubljanski mali drami SNG predstavili dramolet Milana Jesiha *Ljubiti*, tri dni pozneje, 8. oktobra, pa se je na isti večer nagnetlo kar troje premiernih uprizoritev: Pirandello v Celju, krst Rebulove drame v Trstu in gostovanje zagrebškega HNK v Ljubljani z Goldonijem. Tega si, žal, nisem mogel ogledati, sodeč po presojah svojih kritičkih kolegov pa je Ljubljana doživela vznemirljiv gledališki večer. Zaradi policijske stavke sem 8. oktobra odšel v celjski teater, naslednji večer pa v Trst. To premiersko podvojevanje ali celo potrojjevanje seveda ni novost naše uprizorjalne prakse, zato pa ni nič manj nerazumljivo; razumljivo je samo to, da je neprestano, priznam, že nekoliko sitnobno tarnanje o nekoordiniranosti premier v naših gledaliških hišah očitno popolnoma nerodovitno. Z nekaj ironije predlagam teatrom, da vsi vse premiere sploh prirejajo zmeraj istega dne, čeravno me utegnejo po pravici zavrniti s pripombo: kdo neki pa te sili, da moraš biti navzoč prav na premieri. Res je, nihče, sam se »silim«. Ne zato, ker bi tako zelo ljubil gledališki »ius primae noctis«, marveč zato, ker so premiere v primerjavi z reprizami, še posebej prvo, po nekakšnem čudnem, racionalno nedokazljivem pravilu zmeraj na poseben način kreativno osredotočene. O tem sem se lahko velikokrat prepričal, ko sem si po prvem večeru kdaj pozneje isto predstavo ogledoval (v celoti ali deloma) na reprizah. Seveda mi je popolnoma

jasno, da ta moja zoprna in mojih kritičkih kolegov podobna marnja ne šteje nič. Bodi potemtakem, kakor je. Zatorej: bog živi slovensko gledališko koordinacijo še na mnoga leta!

A vrnimo se k pravemu predmetu tega dnevnika, h gledališkim predstavam.

Prej pa še tole: seveda med datumi, ki ločujejo posamezne dnevniške časovne segmente, pišem in zlasti premišlujem še veliko drugih snovi, ki se kdajpakdaj kot navidezni tujki vrivajo tudi v te zapiske, a kaj, ko vem, da brez njih včasih sploh ne morem nadaljevati pisanja. Tudi o »teatrografičnosti« pričujočega dnevnika je včasih mogoče dvomiti in ji oporekati, češ da je preveč osebna ali marginalna, če ne kdajpakdaj celo »iz drugega vica«. A naj ostane, si rečem s kancem preočitnega samozadovoljstva, tako, kot je zapisano.

Tudi o Jesihovi igrici z naslovom *Ljubiti*, že skoraj pred desetimi leti uprizorjeni v radiu in zanj tudi spisani, ne kanim pisati kritiške »eksegeze«. Raje »osebno marginalijo«.

Naj se sliši že tako znano, ponavljano ali celo obrabljeno, a nič se ne sramujem znova zapisati, da je Milan Jesih med sodobnimi slovenskimi pisatelji prvi in najzlahtnejši jezikovni virtuoz. Ne bom za pričo klical njegovih sonetnih bravur, tudi ne popolnoma nekonvencionalnih prevodov in drugih spisov. Za hip bom pač pomislil samo na njegove duhovite, zmeraj z blago ironijo podložene, nešteti sijajni jezikovnih izumov in okrasov polne dialoge, ki so tako rekoč *sua sponte* tudi dramski in dramatični, vsekakor neprimerno bolj kot dogajalni zapleti in personalni trki v njegovih igrach.

(Nekoč mi je sam »potožil«, kako brez pravega veselja in haska skuša kdaj sestaviti dramsko zgodbo, ki naj bi imela znameniti »freytagovski« tehnično-konstruktivni dramaturški lok, ko pa mu *agon* kar nekako sam od sebe smukne predvsem, če ne celo samo med dialoge, ki nato ali že od vsega začetka prevzemajo vlogo in nalogo konfliktnih in verbalnih rapirjev v »medčloveških dvobojih«, prav tako legitimnih položajih dramatičnega diskurza. Dejal sem mu, da nemara ne bi bilo brez haska, ko bi kdaj prevzel kako že znano, staro dramsko zgodbo in jo napolnil s svojimi, tako izvirnimi smisli, pomeni in blestečimi dialoškimi spopadi. Vendar do tega predloga ni čutil posebnega veselja.)

A bodi že tako ali tako, dramolet (moja oznaka) *Ljubiti* je dober zgled opisanega jesihovskega dramaturškega postopka. Bolj natančno: seveda so tudi tu dialogi predvsem »rapirji«, ki skušajo antagonistom – tokrat bolj prav: ženskam, »nasprotnicam« moškega (in *vice versa*,) »rane vsekati krvave«, a hkrati uprizarja ta dramolet duhovite variacije na temo ljubezni kot nekakšne medaljončke ali intarzije v mozaični sliki in hkrati kot bravurozne »vaje v slogu«, v katerih »drage deklice prozvetne« (zahvaljen, ljubi Prešeren) burijo duha in spodbujajo erotični tek Njega, zmeraj znova »zaničevanega« in hkrati zmeraj znova tako neznanško zaželenega ljubimca ali moža in, kajpada vselej zlasti – Moškega. Pa čeprav teh četvero žensk, ki so v radijski različici vse skondenzirane v eni osebi, v Njej, tako kot On doživlja vsakršne, tudi boleče erotične obrate v tej zmeraj zapleteni in nedoumljivi igri o rahločutni ali spet brutalni človeški medsebojnosti: od samozavesti do ljubosumja, od strastnega poželenja do mrzlih potešitev, od razposajenosti do bridkosti. In to vznemirljivo, ljubeznivo ironično in »popadljivo« žensko-moško medsebojnost je Jesih zmojstril do prevzetosti, ki so se je očitno nalezli tudi oblikovalci predstave: od poetično in hkrati vsaj rahlo ironično (kakor se pri Jesihu seveda spodobi) navdihnjenega režiserja Matjaža Zupančiča, ki je poleg bliskavega vrtenja (in plasiranja) dialoških rapirjev poskrbel še za duhovite mimične in pantomimske arabeske, do imenitno uglašenega kvarteta igralk (Silva Čušin, Barbara Levstik, Maja Sever,

Mojca Ribič) in igralca (Ivo Ban), ki so vsi skupaj in vsak zase (še posebej prisrčna Maja Sever) dobesedno ogreli poln premierski avditorij, ki ni skoparil ne z dolgimi aplavzi ob koncu te lepe predstave ne med njo. Bil je, na kratko, gledališki večer, ki ostane prijazen v gledalčevih ušesih, očeh in duši.

O Pirandellovi drami *Kot me ti hočeš* samo misel, dve (o uprizoritvi v celjskem teatru sem poročal že v Razgledih). Gledališki poznavalec me je po predstavi vprašal: Se ti ne zdi, da je ta igra skoraj že do neverjetnosti variiran konstrukt o relativizmu in nedoumljivostih človekove identitete? Skoraj bi mu bil pritrdil, zmotila me je samo beseda konstrukt v tej skeptični trditvi. Navsezadnje je intelektualna refleksija, ki je z njo sicilijanski avtor tako vehementno in vse svoje razmeroma dolgo življenje raziskoval ambivalentnost človekove eksistence (in esence), na videz res nekoliko izsiljen in predvsem razumsko konsekventen »vodilni napev« in metodološki slog njegove dramatik; toda tragičnega relativizma človekovega bivanja ni v našem polpreteklem času nihče dramsko raziskoval in upesnjeval tako dosledno kot ravno Luigi Pirandello.

Tudi drama *Come tu mi vuoi* sodi v ta kontekst, čeprav se pri variiranju in multipliciranju iskanja identitete nemara komu upravičeno zdi nekoliko preveč »umetelna«. Ena izmed afirmativnih lastnosti Pipanove predstave v Celju je tudi v tem, da se ji je posrečilo prestreti to »umetelnost« sicer nekoliko mrzlimi, a zelo poglobljeno domišljenimi pirandellovskimi »teatralizmi«. Sredi njih je, ob dobri soigri vseh nastopajočih, ustvarila pretresljivo podobo Neznanke mlada Darja Reichman in s to vlogo, kakor sem že zapisal, dosegla vrh v svoji dosedanji, še razmeroma kratki igralski kreativnosti.

Tudi o drami tržaškega pripovednika Alojza Rebule *Operacija Timava* sem poročal v Razgledih, zato tokrat samo nekaj besed bolj ob rob uprizoritvi.

Najprej tole: ko smo lani člani komisije pri nagradnem natečaju SSG, torej »uradni presojevalci«, ta Rebulov tekst brali in ga v dolgi debati reflektirali, smo bili vsi iste misli, da gre namreč za zelo zbrano, kakovostno in sugestivno pisano dramo, ki se vsa izroča nemili, bolj prav rečeno, tragični usodi Slovencev in slovenstva na Tržaškem pod vladavino fašizma; drama razkriva potujčevanje in teror, ki so ga zganjali laški črnosrajčniki, predvsem s samozavestnim čustvom zavednega Slovence in krščansko etiko klasičnega humanista, ne pa s strastjo kakega maščevalnega dušebrižnika. Edina pripomba, ki smo jo vsi zaznali, je veljala bolj epični kot dramski vokaciji in strukturi tega bridko lepega besedila.

(Mimogrede še to: nekakšna indirektna želja gledališča je bila pridobiti z natečajem, če bi bilo seveda mogoče, kolikor se da kratkočasno, ob idealnem izidu polnokrwno komedijsko besedilo. Tej želji je bila najbližje Klečeva nezahtevno prisrčna, po dolgotrajnih presojah in tehtanjih nagrajena igra, čeprav smo člani komisije obžalovali, da ni bilo mogoče nagraditi tudi Rebulove *Operacije* in Verčevega *Samomora kitov*, saj smo ju lahko gledališkemu vodstvu samo priporočili.)

Za uprizoritev je Rebulu tekst *Operacije Timava* očitno še nekoliko izostril in osredotočil, vsekakor tako, da je na temeljih te prečiščene verzije mogel režiser Mario Uršič s pomnoženim igralskim zborom tržaškega gledališča izoblikovati zelo konsistentno, lepo in slikovito, igralsko izenačeno in, naj tako rečem, ponosno pretresljivo odrske predstavo o še zmeraj ogroženem slovenstvu v Julijski krajini. Žal, nisem mogel videti premiere (tudi ko na isti večer ne bi bilo drugih premier, kakor sem že povedal, je normalen odhod v Trst onemogočala ali vsaj močno oteževala policijska stavka), a tržaški kolegi so mi povedali, da je premiersko občinstvo uprizoritev zelo tople sprejelo. Podobno se je godilo tudi reprizi. Očitno je slovenski tržaški avditorij *Operacijo Timava* vzel popolnoma za svojo, se z njo

čustveno in spoznavno poenačil, hkrati pa narodnostno samozavestne in humanistične Rebulove poslanice sprejel kot zavezujoče izročilo.

Bilo bi hvalevredno, ko bi se s tako samoumevno in samozavestno zavezujočim izročilom prepojilo vse današnje slovenstvo, čeprav se nam v matični Sloveniji, na srečo, ni več treba spopadati s potujčevalnimi aspiracijami, akcijami in asimilacijskimi procesi, v kakršnih so zamejski primorski Slovenci še zmeraj, čeprav v navidez blažji obliki, prisiljeni živeti in se jim po svojih močeh postavljati po robu.

15. OKTOBER

Sinoči sem, resda samo za krajši čas, odromal v Narodni muzej k predstavi Kmečlovega monologa *Andrej Smole – znameniti Slovenec*. Za krajši čas zato, ker sem si to duhovito igrico ogledal v celoti že pred mesci na premieri.

Kmečlova erudicija in ubesedovalna spretnost ter kratkočasnost predstave, ki jo ima od začetka do konca trdno »na vajetih« igralec Tone Gogala, so me že takoj po krstni uprizoritvi spodbudile, da sem si, pravzaprav sprva bolj zase in za spomin kot za objavo, o dogodku zapisal nekaj vtisov. Potem pa se je primerilo, da bi bil zapisano najprej sicer lahko objavil, a po čudnem naključju iz tega ni bilo nič. Ne tajim, da mi je potem po svoje postalo vendarle žal, da do objave ni prišlo. Še posebej zato, ker se mi je zdelo nekako samoumevno, da bi o novem delu pisatelja (in prijatelja) Matjaža, ki svojo igrico skromno imenuje monolog, lahko pa bi jo podnaslovlil tudi kot monodramo, vendarle kaj tudi javno povedal. Toda aktualna priložnost je bila zamujena, prišlo je poletje, tudi Narodni muzej, gostitelj Kmečlove in Gogalove predstave, je bil tako kot druge kulturne institucije na počitnicah. Zdaj, ko se reprize *Andreja Smoleta* spet nadaljujejo, nemara vendarle še ni prepozno, da svoje nekaj mescev stare, nekoliko skrajšane in preredigirane zapiske »spravim na svetlo«.

Monodramsko podobo Andreja Smoleta, za starodavno in sočasno slovenstvo vnetega domoljuba in znamenitega ljubljanskega bonvivana, ob Čopu in Korytku najbližjega in najzvestejšega Prešernovega prijatelja, rezbari z vso naklonjenostjo in vnemo igralec Tone Gogala, kot že rečeno, v ljubljanskem Narodnem muzeju. Tu je v lični dvoranci, ki se je najbrž prvič spremenila v gledališki avditorij, razpostavljenih nekaj deset sedišč za gledalstvo pred igralnim podijem, pregrnjenim s preprogo, kjer stoje poleg avtentične bidermajerske mize, stolov in prelepega secretaira prižgani svečniki, na mizi pa na pladnju pod srebrnim pokrovom čaka na kulinarični »ritual« hrustljivo zapečen, rjasto zlat kopun, ki ga gledalci po koncu predstave, ob čaši vina, lahko poskusijo, preden zapuste palačo za Valvazorjevim spomenikom na Muzejskem trgu.

Matjažu Kmeču, že številna leta suverenemu literarnemu zamaknjencu, poznavalcu in preučevalcu, esejistu in pisatelju, ki se je doslej nemalokrat izkazal – in se bo, upajmo, tudi poslej – kot blesteč dramski portretist, je postava »stare, pokvarjene, zapite pohote Andreja Figabirta« zagotovo med najljubšimi v galeriji slovitih slovenskih mož. Najbrž ne samo zato, ker je po vsem, kar o njem vemo, bil od nekdaj »upesnitve vreden junak«, čeprav ni nič izvirnega spesnil ali spisal, zato pa toliko več izvirno ljudskega in pesniško okretnega nabral in objavil ali dramskega prevedel, hkrati pa ostal v lepem zgodovinskem spominu kot neusahljivi veseljak in neustavljivi ženskar, če ne kar nekakšen *cicisboe*, ki pa je, podobno kot Prešeren Primicovo Julijo, »brez upa zmage« ljubil Fino Češkovo, pri kateri je zaman čakal na odzive, kakršne je, kakor domiselno asociira Kmeč, tako znamenito izkazovala Heloiza svojemu ljubemu Abelardu. Takemu bonvivantskemu Andreju Smoletu nikdar ni bilo žal ne časa ne denarja, ki ga je, na srečo, pogostoma imel v obilju in

ga je tudi širokosrčno tratil bodisi za vsakršne kulinarične dobrote in praznjenje vinskih sodov, bodisi za užitke s celim legijonom vročih, radodarnih deklin, ki jih je bil nonšalantno prevračal na hrbet doma in po širni Evropi. Hkrati velja podobna pohvala Smoletu kot zvestemu domoljubu, nič manj vnetemu in radodarnemu za vsakršna kulturna dejanja in podjetja, ki se jih je bil zagnano in nenehoma loteval v dobrobit »slovenšni celi« v svojem kratkem in burnem življenju z vsemi altruističnimi velikopoteznostmi in razgretim srcem.

Takega, tu seveda le z nekaterimi poglobitnimi lastnostmi površno označenega Andreja Smoleta ljubeče in sugestivno portretira Matjaž Kmecl v monologu, ki ga njegov junak spregovarja na svoj godovni večer, tik preden ga naskoči in pobere kap in preden izdihne na rokah svojega ljubega prijatelja Prešerna.

Takega, vsega uglajenega, lepo in po modi časa razkošno bidermajersko napravljenega, kratkočasnega in ironično razposajenega, spotakljivega in spet patriotičnemu zanosu izročena, človeško razprtega in sproščena Smoleta – zanesljivo, z vso značajsko razčlenjenostjo, večje in tople oblikuje Tone Gogala, igralec, ki si je bil v svojem dosedanem, že sorazmerno dolgem in bogatem umetniškem opusu nabral dovolj zrelih izkušenj, da se zdaj lahko z natančno besedo in razkošno gesto kreativno identificira s tem znamenitim Slovencem.

Kakorkoli že, Matjaž in Tone sta si v Narodnem muzeju omislila lep gledališki dogodek, ki je gledalcem očitno pri srcu.

Jutri, petnajstega oktobra, bo v slovenskih teatrirh spet gneča: v ljubljanski Drami bo – po krstu na spomladanskih Dunajskih slavnostnih tednih – premiera Jovanovičeve *Antigone*, v Prešernovem gledališču bojo krsili Torkarjevo novo verzijo *Revizorja*, v Šentjakobskem gledališču (kamor, žal, ne zaidem pogosto) pa premierno uprizorili Molièrovega *Georgea Dandina*.

Seveda bova z E. šla v Dramo, nato nemara v Kranj itn. Na teh poteh bom z enim delom možganov zmeraj, kaj bi tajil, s prijazno mislijo mislil tudi na tale gledališki dnevnik, o katerem mi je, naj se pohvalim, presenetljivo veliko prijateljev in znancev dejalo, da ga bero – in celo preberejo – z zanimanjem. Ta »povratna informacija« me, zmeraj skeptičnega pisca, seveda po svoje spodbuja, da ne odneham ...

Se bo nadaljevalo



Vasja Predan

PLES ŽIVIH SENC MINLJIVIH PREDSTAV

Gledališki dnevnik 1993–94 (II)

18. OKTOBER

Ko je v začetku letošnjega junija bila v dunajskem Theatru an der Wien uprizorjena *Antigona* Dušana Jovanoviča, sem s tem dogodkom v mislih živel, naj tako rečem, na ambivalenten način: najprej z občutkom neke posebne samozavesti, ponosa in izjemnosti, saj sem se, tako kot najbrž še prenekateri Slovenec, ki mu je slovenstvo pri srcu, zavedal, da pomeni krstna izvedba novega dela slovenske dramatike v tako slovečem gledališkem okolju, kakršno je avstrijska prestolnica, tako rekoč raritetno, če že ne zgodovinsko posebnost, vsekakor pa nekaj, kar se zagotovo ne bo prav kmalu ponovilo. To samozavest je dodatno krepilo še spoznanje, da bo po volji in želji režiserke Mete Hočevar, ki so jo prireditelji Dunajskih slavnostnih tednov na podlagi njenih kakovostnih ustvarjalnih referenc povabili k sodelovanju v programskem bloku *Prostor/Prezezi*, ta dramski krst udejanjen z igralci in sodelavci ljubljanske Drame, torej s slovenskimi umetniki, čeprav bi isti, za prireditelje prav tako zaželen projekt, uprizorjen z dunajskimi ustvarjalci, zagotovo pomenil možnost večje komunikacije in boljše recepcije. Jovanovičeva in Metina *Antigona* je potemtakem v vseh pogledih pomenila izjemno priložnost za afirmacijo slovenske gledališke stvarilnosti in današnje Slovenije sploh.

Druga razsežnost mojega doživljanja tega pomenljivega dogodka je bila manj osrečujoča: idealne možnosti za to pomenljivo, ne samo gledališko promocijo Slovenije sredi evropsko razvajanega kulturnega ambienta, ki jih je dunajski krst nove slovenske drame v slovenski izvedbi vseboval, po moji presoji in tudi glede na poročila in odmeve z Dunaja, žal niso bile vsestransko ali v vseh pogledih polno uporabljene, saj takih ali podobnih priložnosti nikakor ne bo na pretek. Kakor da bi bil dogodek šel kar premalo pozorno mimo Slovenije. Kljub tej grenki kaplji pa moja z razdalje doživljena in že omenjena samozavest spričo pomenljivosti in umetniške relevantnosti krsta slovenske *Antigone* na Dunaju ni bistveno omajana. Nemara zdaj še posebej zato, ker mi je ogled ljubljanske premiere minuli petek (15. 10.) to samozavest le še potrdil in okreplil, kakor se je to primerilo, prepričan sem, vsem, ki so si uprizoritev lahko ogledali že na Dunaju. Verjamem tudi, da jezиковna tujost ni bistveno zavirala komunikacije pri neslovenskih gledalcih; sodeč po nekaterih kritičnih poročilih, je predstava vse, ki so ji sledili, presunila in je pomenila, kakor je zapisal *Der Standard*, »vrh vsega spektakla o eksilu« na Dunajskih slavnostnih tednih. Njenega avtorja Dušana Jovanoviča je isti vir z afirmativno primerjavo označil za »nekakšnega slovenskega Heinerja Müllerja«.

Nič ne tajim, predstava *Antigona* na ljubljanski premieri je presunila tudi

mene. Bilo bi preveč utrudljivo, a ne bistveno novo ali izvirno, ko bi zdaj na dolgo in široko tematiziral lastna spoznanja o Dušanovi okrutni različici že tolikokrat variranelega antičnega motiva o ponosni, neuklonljivi in zatorej tragični Antigoni, o njenih dveh nesrečnih, bojevitih in smrtno sovražnih bratih, ki ne moreta odgovoriti na vprašanje, »kako naj Polinejkes dobi mesto, ne da bi ga Eteokles izgubil«. Na to vprašanje tudi ne moreta odgovoriti tragično mesto Sarajevo in tragična dežela, sredi katere to mesto umira in ki je nanju Dušan Jovanovič z vso človeško in umetniško prizadetostjo mislil, ko je dramo pisal. Njima in njunim še živim, a tako strahotno in usodno razredčenim, tragičnim človeškim prikaznim, ki blodijo po pogoriščih in ruševinah, ostane pač samo še brezupno godotovsko čakanje (o tem sem v enem izmed dnevnikov že pisal, na samosvoj način pa je nato to mojo asociacijo izpričala in dejavno potrdila kulturna ameriška pisateljica Susan Sontag, ki je v Sarajevu sredi hudodelskega granatiranja zavrženega mesta pogumno uprizorila Beckettovo dramo *Čakajoč na Godota*).

O novi *Antigoni* in sedanjih antigonskih travmah so vse temeljno in bistveno v gledališkem listu ljubljanske uprizoritve povedali Jovanovič, Hočevarjeva ter zlasti Inkret v »stari tebenski zgodbi, vaji iz mitografije« in Dragan Klaić v eseju »Krivci, žrtve, opazovalci«. Naj zatorej zgolj bežno registriram lastno doživetje predstave v ljubljanski Drami.

Goslač (Dario Marušič), ki odpelje občinstvo ne v avditorij, marveč na oder, kjer Jovanovičev bratomorni inferno presunljivo in okrutno gori med bojevnikiškimi krikii Polinejka in Eteokla (do ekstatičnega besa razgreta Jernej Šugman in Matija Rozman), s sfinginimi zloslutnimi prerokbami (ekspresivna, malone strah zbujajoča kreacija Štefanije Drolc) in Jokastinimi (presunljivo Milena Zupančič) materinskimi tožbami, med jalovimi rotitvami Antigone (do milega erotizma vznesena Saša Pavček) in Ismene (navidez hladna, a v resnici vroče podžigovalna Silva Čušin), srhljivimi blodnjami mlade feničanske begunke (lirična Polona Juh) in nevarno pragmatičnim Kreonom (ekspresivni Ivo Ban) – ko torej goslač svoji violini izvablja baladne melodije s trpkimi, ritualno monotonimi in mrko ponavljajočimi se kantilenami, vtisne uprizoritvi tisti vodilni tonus, ki se nato od začetka do konca samo še stopnjuje in ki naposled zagrne novo, že omenjeno sfingino uganko v temo neizgovorljive in nedoumljive peklenske groze, kjer so vsi zmagovalci in ni nikjer zmagovalcev in so samo poraženci in je smrt in so grobovi. Te grobove likovna fantazija Mete Hočevarjeve »uprizori« kot z vrstico nakazane, ležeče obrise mrtvih človeških postav v mestu, kjer najbrž nikdar več ne bo zanesljivega miru in kjer se bodo v matere in sestre, v nekdanje bojevnike, begunce in nove vladarje naselili samo še strah, tesnoba, pridušeno sovraštvo in mrzla Morana kot nepresegljive eksistencialije razbitega sveta in ubitega človeka. In nemara še nepotešljivi krikii maščevanja... in, o, groza, maščevalna dejanja v nedogled...

V ta dolga stavka ujet *croquis* Jovanovičeve in Metine *Antigone*, kakor sem jo doživel na malodane zamračenem ljubljanskem odru, od koder se ob koncu – kakor naivna, sterilna odrska iluzija – odpre pogled v blišč in blesk razsvetljenega gledališkega avditorija, kar naj bi oboje hkrati reprezentiralo in povzemalo varljivost videza in vsaj slutenjsko katarzičnost resnice, seveda ni bilo mogoče sežeti vrste pretresljivih nians, plahih svetlob in turobnih senc, nadvse domiselne igre z različnimi rekviziti in predmeti. Prav domišljena igra nians daje posebno, malodane demonično energijo tej vsekakor izraziti in presunljivo ritualni predstavi. (V njej, če mi je dovoljeno biti nekoliko preobčutljiv, a nikakor moralističen, so me motili edinole nekateri, po nepotrebnem poudarjeni, iz tragiškega konteksta bežeči, grobi, »fekalni« verbalizmi ali npr. nogometno »navijaška« dikcija Polinejka in Eteokla

med bestialnim dvobojem, ki je bil z domislekom simbolne in »večnamenske« deske sicer pomensko nadvse energičen in gledališko zelo učinkovit.)

Kakorkoli že, predstava *Antigone* je doživetje, ki naj bi, po moji misli, v senzi-bilnem gledalcu povzročilo dvoje: pretres in (artistično) potešitev. Kaj naj še polno-krvna gledališka (tragedijska) umetnina doseže?

22. OKTOBER

Z odhodom v Prešernovo gledališče v Kranju (Torkar, *Revizor 93*) še ni bilo nič. Po pravici povedano me po vsem, kar sem o tej krstni predstavi po premieri prebral, ogled in morebitna pisna refleksija nič posebno ne mikata. Sicer pa repriz najbrž še dolgo ne bo konec.

V času, ko se v moj prijazni računalnik tako rekoč iz dneva v dan (čeprav ne dobesedno, kar zadeva kontinuiteto pisanja) nalagajo tudi tele dnevniške vrstice, naj si o dveh dogodkih, ki sicer nista v neposredni zvezi z gledališčem, nekaj malega vsaj »pribeležim«, ko že ne kanim o njih nadrobneje premišljevat in pisati.

Pred dnevi mi je Branko Gombač, svojevrstna legenda polpreteklega slovenskega teatra, (Celje, Trst, Maribor, Borštnikova srečanja in, zanimivo, nikdar Ljubljana, če se moj spomin seveda ne moti) poslal debelo knjigo, ki nosi za tega zagnanega odrskega ustvarjalca značilen naslov *Skozi življenje*. Ker gre v tej zajetni zbirki različnih spominov, opisov, portretov, dolgih citatov in dokumentov predvsem za avtorjevo in njegovih ljubih slovenskih komedijantov gledališko ustvarjanje, pomeni, da je Branko – kajpada z zanj značilno zanosnostjo – med gledališče in lastno življenje postavil enačaj. Naslov knjige ima potemtakem tudi simbolni pomen.

V ponedeljek, 18. oktobra, je založnik, podjetje CETIS iz Celja, v foyeru tamkajšnjega Slovenskega ljudskega gledališča priredilo, kakor se temu zdaj reče, promocijo Gombačeve knjige. Z Andrejem Inkretom sva se mecenovemu in Brankovemu vabilu odzvala in se ob 18. uri znašla v preddverju SLG. Imela sva kaj videti: Gombačevi prijatelji in znanci, med njimi številni celjski, mariborski in nekateri ljubljanski gledališki ljudje, so kljub zelo slabemu vremenu do kraja napolnili razmeroma velik gledališki foyer, kjer je moralo biti približno sto petdeset navzočih. Začelo se je, kakor po stari narodopisni šegi, s kruhom in soljo, tudi šilce žganja se je vabeče ponujalo v rokah brhkkih strežajev. Prvi del dolge, predolge, kar dve uri trajajoče prireditve je izpolnil simpatični ljubiteljski igralec Marko Cvahte z monologom *Jurij Vodovnik s Skomarij*, v drugem sta celjska igralca Anica Kumer in Borut Alujevič brala odlomke iz Gombačeve knjige, o njej so spregovorili Rapa Šuklje, Polde Bibič in direktor podjetja CETIS, promocijski šopek pa je ob koncu (in pred »obveznim« kozarcem penine) s teatralično premišljenim nastopom zavezal in s starim mašnim zvoncec »odcingljal« sam avtor.

Knjigo sem doslej prebiral bolj »po diagonali« in si, nepopoljšljivi stari kritiški pripobar, ob siceršnjem spoštovanju in občudovanju Brankove pisateljske delavnosti, zaželel več sistematike, preglednosti, še obilnejše, zmeraj koristne in vabljive dokumentarnosti pa tudi kak register (imen? predstav? gledališč?) ob koncu knjige. Tako ali tako, *Skozi življenje* bo, sodeč po prvih vtisih, zlasti za gledališko srenjo vznemirljivo branje, vsekakor pa je knjiga nasledek Gombačeve marljivosti in enake predanosti teatru, ta pa je, ob avtorju seveda, osrednji junak zajetnega dela. Pa še to: druga, po napovedih še obsežnejša knjiga, ki jo Branko tudi že precej časa piše, bo posvečena predvsem celjskemu gledališču, tedaj hramu, ki je iz njegovega plodnega naročja Gombač stopil v zmeraj magični ris teatra...

Tudi drugi dogodek je povezan s knjigo: RTV Slovenija je ob 35. obletnici slovenske televizije izdala spominski zbornik *Televizija prihaja*. Ob glavnem uredniku Ladu Poharju, prvem direktorju naše televizije, sva ga souredila Rado Cilenšek, dolgoletni programski šef ljubljanske TV, in pisec tega dnevnika, prvi dramaturg televizije. V zborniku, ki je bogato ilustriran, 33 avtorjev, »prvopristopnikov«, kakor sem z nekaj hudomušnosti poimenoval pionirje tega v začetku pri nas ne prav prijazno obravnavanega medija, obuja zelo osebne, zdaj stvarne in tehtne zdaj bolj ali manj kratkočasne, včasih tudi čustvene reminiscence na rojstvo fenomena, ki je nato, podobno kot ves planet, »obnorel« tudi našo deželo. Predstavitev zbornika 21. oktobra je bila pristrčna in po malem nostalgična: veterani smo se zvedavo ogledovali, sproščeno spominjali samih sebe in svojega entuziastičnega početja pred petin-tridesetimi leti, tudi brez kratkočasnosti, po zgledu nekdanjih televizijskih piknikov, ni šlo. Sicer pa dovolj, dovolj o tem, saj bom, bognasvaruj, na stara leta postal še sentimental . . .

Že dva dni je minilo, odkar se je začelo letošnje Borštnikovo srečanje. Zmeraj sem ga pričakoval z nekakšnim posebnim vznemirjenjem: na teh, tudi veselih oktrobrskih gledaliških snidenjih vsega teatarskega, kar na Slovenskem »leze in gre«, je znalo biti ob vsem drugem, marsikdaj zares veliko dobre volje. Najbrž je ne manjka tudi letos, čeprav nekatera znamenja pričajo, da tudi ta, nekoč tako vabljiva prijaznost, peša. Žal, bom – če bom sploh – utegnil oditi v Maribor morebiti za dan, največ dva, vsekakor pa naj v pričujočem dnevniku glede programske podobe letošnjega BS ohranim nekakšno samokritično pojasnilo.

Casnikar Slavko Pezdur je v Delu zapisal približno takole (navajam po spominu): izbirna komisija (v njej sem bil skupaj z J. Novakom in D. Foretićem) je v poročilu o letošnji selekciji zapisala, da je bila sezona v slovenskih gledališčih povprečna, zato se zdi toliko bolj presenetljivo, da je bilo za sklepno prireditev izbranih kar enajst predstav. Na prvi pogled se to Slavkovo kritično spoznanje zdi logično. Priznati moram, da oznaka *povprečna sezona*, ki smo jo bili selektorji zapisali kot prelahkotno in premalo premišljeno formulacijo, zares ni najustreznejša; bolj prav bi bilo, ko bi dejali – v *povprečju izenačena sezona*. Izbira enajstih predstav bi s tako, najbrž še zmeraj ohlapno, a vsekakor pravičnejšo oznako bila bolj razumljiva, kajti ko je izenačenost velika (kakovost povprečja pa vsaj korektna, solidna in kar je še podobnih puhličastih prilastkov), je izbira težja, saj utegne redukcija že samo ene predstave sprožiti neproduktivno in tudi nepravilno logiko podiranja enakovrednih domin. Enajst predstav je bilo potemtakem izbranih s temeljitim preudarkom in, vsaj kar mene zadeva, tako selekcijo v celoti in nadrobnostih podpisujem še danes, ko so o njej dostopne tudi že kritične refleksije.

Naj bo tako ali tako, najbrž me na letošnjem borštnikovanju ne bo. Bom pa tam posredno: po želji vodstva BS in tudi po svoji dobri volji sem namreč napisal utemeljitev za novega odlikovanca, bolj prav, odlikovanko z Borštnikovim prstanom, ki ga bo letos prejela igralka Drame Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru – Milena Muhičeva. Dva dni sem listal po knjigah, gledaliških listih in lastnih zapiskih ter prebiral kar precejšnje število informativnih, kritičnih in drugih referenc o ustvarjanju te pomembne sodobne naše igralk; nato sem poldrugi dan porabil za pisanje in, upam, vsaj bežno ujel v *croquis* poglavitne poteze Mileninega umetništva. Kakorkoli že, skoraj od začetka ljubiteljskih nastopov in nato nepretrganega večdesetletnega poklicnega dela spremljam umetniški razvoj te žlahtne ustvarjalke in zares sem vesel, da je letošnja Borštnikova lavreatka prav Milena Muhičeva, mlajša kolegica in »dvojčica« nekdanje dolgoletne »prve dame« mariborskega teatra Angelce Jenčič Jankove, ki je to visoko priznanje prejela že pred leti.

31. OKTOBER

Kakor sem bil že domneval, se letošnjega Borštnikovega srečanja nisem utegnil udeležiti, preveč vsakršnih skrbi, opravil in neodložljivega pisanja se mi je nabralo. Po pravici povedano me letos nekako tudi ni posebej mikalo v Maribor, mesto, ki ga imam sicer rad in malodane za svoje, saj sem davnega leta 1945 v njem obiskoval peti razred gimnazije in se mi je priljubilo kot drugi in dragi, tako rekoč domači kraj. Priznati moram, da sem se doslej zmeraj veselil borštnikovanj, pa naj sem že bil na njih v kaki funkciji (če se ne motim, sem bil dvakrat član ocenjevalne žirije, nazadnje pa tudi dve sezoni v selektorski ekipi) ali pa me je v lepo mesto ob Dravi zmeraj znova zvonjavala vedoželjna sla po najkakovostnejših slovenskih odrskih dosežkih. Kar nekaj let sem bil na BS tudi komentator za »svoje« nekdanje *Naše razglede*. Poleg tega so ta gledališka srečanja zmeraj »okrašena« še s kratkočasnimi prijateljskimi druženji, teh pa je dandanes vsepovsod manj in manj. A videti je, da je tudi ta »vaba« že izgubila svoj nekdanji mik . . .

Bodi kakorkoli, sinoči sem, če si smem privoščiti malček ironično oznako, *finale maestoso patetico et theatricalico* letošnjega BS spremljal po televiziji. Neki zoprni skušnjavec mi je prišepetaval, naj »sklepni akord« letošnjega srečanja, ki sem ga bil kot soizbiralec dramskega sporeda tudi sam »zagrešil« in o katerem sem prepričan, da njegovo povprečje zelo dostojno in kakovostno izenačeno reprezentira trenutne slovenske gledališke zmogljivosti – komentiram, vendar skušnjavčevega nasveta ne bom upošteval. Ne zato, ker bi se mi kot dejavnemu sodelavcu te prireditve ne zdelo primerno ocenjevati njenega nespretnega finala, marveč zato, ker me preprosto ne mika, da bi se po nepotrebnem zapletal v morebitne polemike, ki bi jih moj komentar utegnil zbuditi, pa naj že gre za načelno estetskokritično presojo sklepnega *tableauja* (v njem sem tako rekoč brezrezervno pritrjeval edinole govoru državnozborskega poslanca dr. Dimitrija Rupla) ali za nekatere čudne, mojemu okusu težko umljive detajle in detajlčke . . .

Nekaj pa bom v zvezi s tem zaključnim dejanjem letošnjega BS vendarle storil, čeprav se zavedam, da bo to pričujoči dnevnik obremenilo (in urednika Cirila Zlobca ne posebno razveselilo): ker sem o umetniškem opusu letošnje odlikovanke z Borštnikovim prstanom, kakor sem bil že omenil, napisal utemeljitveni tekst, od katerega je povezovalc – najbrž zaradi časovne ekonomije – prebral le petino obsega celote, in ker dvomim, da bo ta celota kje natisnjena (morda v biltenu BS?), jo tu objavljam *in extenso*. Pa nikarte zato, ker bi se mi zdela kak poseben pisateljski *masterpiece*, marveč zato, ker ta celota o ustvarjalnem delu Milene Muhičeve vendarle poroča bolj zaokroženo, kot je to bilo mogoče sklepati po odlomku, prebranem sinoči na televiziji.

»Pokojni teatrolog Filip Kalan je o neki znameniti slovenski igralki nekoč med drugim zapisal zanimivo misel o tem, kako se ji tudi v zrelem, visokem ustvarjalnem času poklicne igralko po svoje pozna, da je najprej suvereno obvladovala ljubiteljske odre. To misel bi lahko uporabili tudi pri Mileni Muhičevi, ki je, kakor je znano, svojo gledališko pot začela med ljubitelji in že tedaj, zlasti v mariborskem amaterskem gledališču »Slava Klavora«, ustvarila nekaj markantnih vlog. Seveda je v tej zvezi treba ljubiteljstvo pojmovati kot posebno predanost igranju, kot ogenj in, naj tako rečemo, kar nekakšno erotično razmerje in izročeno igralskemu umetništvu. Če je to razmerje oplemeniteno še z nedvoumno nadarjenostjo, kot je to pri Mileni Muhičevi, potem je, kajpada ob trdem in studioznem delu, pot k najvišjim igralskim dosežkom tako rekoč odprta nastežaj in nekako samoumevna. Milena stopa po tej poti že dolgo – v svojem ljubem matičnem gledališču, mariborski Drami, domala

trideset let. In takoj je treba povedati: v teh letih se je kot oblikovalka nosilnih vlog v klasičnem in modernem dramskem repertoarju razvila v eno izmed najveljavnejših današnjih slovenskih gledaliških ustvarjalk.

Ko je davnega leta 1964 v Držičevem »Dundu Maroju« igrala lepo kurtizano Lavro, je o njeni vlogi bilo mogoče prebrati tudi tole spoznanje: »Zdi se, da je Muhičeva bolj karakterna igralka in bi jo bilo treba v prihodnje zasedati predvsem v tej smeri.« Če je ta misel pripisana igralki, ki je tako rekoč komaj dobro otrsela sicer kratkotrajni prah s klopi gledališke akademije, vsekakor pa po poklicnem stažu mladi odrski oblikovalki, je v nji, v tej misli, nekaj malodane jasnovidnega. In vse dosedanje delo Milene Muhičeve je to jasnovidnost izpričevalo in potrjevalo: po svojem primarnem talentu in ožji specialnosti je Milena vsekakor in predvsem karakterna igralka, se pravi ustvarjalka izrazitih, psihološko pogostoma zapletenih ženskih značajev bodisi v klasičnih ali modernih odrskih besedilih, v dramah ali komedijah, čeprav bi se pri tem presojanju – tako po mnenju kritikov kakor najbrž tudi po igralkinem – tehtnica raje nekako samoumevno nagibala k postavam današnjih ali, širše povedano, sodobnih dramskih in dramatičnih žensk. Seveda se je igralka na začetku ustvarjalne poti srečevala tudi z dramskimi mladostnicami in ljubimkami, tako npr. z Dorino v Molièrovem »Tartuffu« ali s Francko v Cankarjevem »Kralju na Betajnovi«, toda že kmalu, če ne kar hkrati in vzporedno, se spočne in ostane vse do danes nepretrgana sled serije že omenjenih karakternih vlog.

Omenimo samo nekatere najizrazitejše: Maša v »Treh sestrah« Antona Pavloviča Čehova, v kateri je pod zunanjo strogostjo tlela huda notranja drama; Maxine Faulk v Williamsovi »Noči iguane«, ki je napolnila oder, kakor je bilo zapisano, z Mileninim ironično razvratnim smehom; Claire v Genetovih »Služkinjah«, ki je kot »pretresljiva, artistično dognana, iz bistva človekove stiske porojena«, nevarna moderna ženska pomenila prvi vrh na igralkini dotedanji umetniški poti; ali Tanja v Kozakovi »Legendi o svetem Che«, studiozno izpeljana iz razumnosti in tako rekoč neženskega političnega pragmatizma, najbolj ustreznih lastnosti te zagnane bolivijske gverilke; ali sestra Monika v Hiengovi »Lažni Ivani«, vsa stkana iz igrivosti, radoživosti, očarljivosti in ironičnosti, torej iz niti, ki jih je Muhičeva mojstrila zlasti v njej tako ljubih komedijskih likih, npr. kot Kleopatra Lvovna v Ostrovskega komediji »Še tak lisjak se nazadnje ujame«, kjer je blestela, kakor je bilo zapisano, s cinično gracioznostjo; ali kot »sijajna, sočna, humorno razigrana Linhartovka in Micka« v Kreftovih »Kranjskih komedijantih«, ali enako humorno sproščena Kremžarjeva v Partljičevi komediji »Ščuke pa ni«.

Še vsaj dveh vlog iz dolgega niza karakternih odrskih postav Milene Muhičeve ne gre pozabiti. Najprej Lavra v Krleževi »Agoniji«, ki jo je igralka oblikovala nekako dvosmerno: s »superiornostjo, samozavestjo in ponosom, oblikovanimi predvsem z razumskimi poudarki v razmerju do barona Lebacha, ter z emotivno, do ljubosumja ranjeno ženskostjo na robu obupa v razmerju do dr. Križovca, oblikovano iz čustvenih niti, živčnih vozlov in tlečih strasti«. In še Celestina v istoimenski tragikomediji Fernanda de Rojasa, takole opisana v kritiki: »Najbolj izostreno, značajsko razčlenjeno in poglobljeno, s preskoki v cinizem opremljeno naslovno vlogo je, kot s starih gravur posneto, izjedkala Milena Muhič. Njena zvodnica Celestina ni bila sprijena na način površnega zvodništva, marveč razgreta do vročega obešenjaštva, kakršnemu se je z vso naslado prepuščala nekoč, v davnih mladih letih. Vsekakor – silovita kreacija!«

Seveda bi s podobnimi karakterizacijami lahko razčlenjevali tudi dolgo vrsto drugih večjih ali manjših Mileninih vlog, npr. Klaro v Jančarjevem »Velikem briljantnem valčku«, farmacevtko Miro v Hiengovem »Izgubljenem sinu«, gospo de

Rosemonde v Hamptonovih »Nevarnih razmerjih« – in tako vse do Ester v Zlatar-Freyevi drami »Kri in košute« ali kraljice Gertrude v Shakespearovem »Hamletu«, torej vlogah, ki niso komedijske, zato pa so eminentno karakterne. In pri tem nizanju vsega najznačilnejšega nikakor ne bi smeli pozabiti tako rekoč legendarne Lizike v istoimenski monodrami Milenka Vučetića, ki je na številnih gostovanjih malodane do evforičnosti povzdignila igralkino priljubljenost po vsej Sloveniji in ji prisluzila sloves prave »ljudske igralk«, torej časti, ki je dana samo izbrancem med gledališkimi ustvarjalci.

»Čeprav umetniška pot Milene Muhičeve še ni končana, jo je najbrž kljub temu in po vsem povedanem dovoljeno nekako povezati v sicer ne dokončno, marveč doslej uzrto in sklenjeno spoznanje: igralka s svojim darom, temperamentom in znanjem, s svojo markantno fizično prezenco in odrsko kultiviranostjo, z dušeslovno poglobljenostjo in rahločutnostjo oblikuje raznotere, karakterno izostrene ženske postave v starem in zlasti sodobnem dramskem repertoarju, tako v dramah kakor v komedijah. Pogostoma vnaša v navidezen zunanji in razumski mir trepetanje in pretrese, dvome in ironične odskoke, vse to pa je blizu stiskam in tesnobam, grotesknim dramam in tragikam človeka našega časa. Reči smemo, da se z nekakšnim samogibnim prepletom in sežemanjem teh na prvi pogled težko združljivih tipoloških prvih igralko Milene Muhičeve sintetizira in kristalizira v njen zelo ženstven in samonikel, zelo sugestivni osebni igralski slog. Z njim zmeraj in povsod, najsi bo v vodilnih ali manjših vlogah, napolnjuje ves oder, z njim, s tem osebnim igralskim slogom, se, kakor je bilo rečeno že v začetku pričujočih zapiskov, vpisuje med najmarkantnejše slovenske gledališke umetnice.« (Stavki v kurzivi so bili prebrani v utemeljitvi.)

Jutri bo ponedeljek in bo praznik: dan mrtvih. Pred dnevi sem taval po ljubljanskih Žalah in pokojnim prijateljem Herbertu Grünu, Lojzetu Filipiču in Dušanu Tomšetu prižgal svečke. Nameraval sem obiskati tudi grobove Mitje Mejaka, Primoža Kozaka in Bojana Štiha, a me je zgodnji jesenski mrak prehitel. Nič ne de, še rajši jih bom obiskal, ko bojo mrzlični in uradni praznični dnevi mimo.

Tudi voščenke na očetovem in na taščinem grobu že brlijo na pokopališču sv. Kancijana v Žalcu. Tja sem se danes, na predpraznično nedeljo dopoldne, ko še ni bilo človeške in prometne gneče, z avtomobilom odpeljal in nato h gomili, kjer počiva moj oče, pospremil svojo mamo, z njenimi počasnimi, trudnimi koraki. V začetku oktobra je ta dolgoživa vestalka naše družine stopila v devetdeseto leto svojega ne zmeraj prav prijaznega življenja. Tem letom stavimo s privajenim pridevkom »častitljiva«. Rekel bi, da so zares taka, a samo izjemoma – in še to najbrž zgolj na trenutke – lahko tudi spokojna in srečna. Vsaj kdaj pa kdaj jih, upam, more tako občutiti tudi moja mama.

26. NOVEMBER

Skoraj mesec dni je minilo od pisanja pričujočega dnevnika. Dolgega premora niso krivi teatri, kriva je viroza, ki je, skupaj z dodatnimi zapleti, prisilila avtorja teh vrstic k neprostovoljnemu počitku. Tako sem se šele sinoči, čeprav še ne čisto zdrav, z B. odpeljal v Trst, kjer na velikem odru uprizarjajo monodramo sodobnega avstrijskega pisatelja Helmuta Peschine *Boš že videla* v režiji Jožeta Babiča in igralski izvedbi Mire Sarđoč (Premiera je seveda bila že nekaj dni prej, tako sem si pač ogledal eno izmed repriz). Sprva sem bil kar nekoliko začuden, ko sem izvedel, da bo dramolet za eno samo igralko zasegel prostor enega izmed najrazsežnejših naših gledaliških odrov, a nenačajna poteza vodstva Slovenskega stalnega gledališča

mi je kmalu postala razumljiva: teater pestijo, kakor zmeraj, hude denarne stiske, in mladane prisiljen je bil uvrstiti v letošnji repertoar vsaj eno, tudi kolikor je mogoče finančno nezahtevno besedilo in v predstavo Peschinove monodrame vložiti čim manj sredstev. Hkrati pa je seveda tvegala nepredvidljivost, povezano z igro za eno igralko na velikem tržaškem odru. Toda na srečo se je tveganje izplačalo, saj predstava, kakor pravimo, funkcionira tako rekoč brezhibno, ne glede na majhne personalne in velike odrske razsežnosti. Pa tudi ne glede na skromno pomensko in povedno moč literarne predloge. Peschina je, to je treba priznati, občutljivo uzrl človeško travmatičen preplet sovraštva in neke čudne, ambivalentne nostalgije, ki ju inicira štirideset let trajajoča medsebojna odvisnost dveh sestra, od katerih je ena bolnica, druga pa njena neprostovoljna negovalka, toda kam dlje kot do občutljive registracije in monotone »upesnitve« problema sovraštva, samote in smrti Peschinova monodrama ne seže. Na srečo je z odsko uresničitvijo tega »projekta« drugače: vsi sodelavci predstave, posebej pa seveda režiser Jože Babič in igralka Mira Sardoč, so pripravili dovolj osredotočeno, med cinizem sovraštva in ukletost samote razpeto odsko doživetje, kakršno je, kakor sem zapisal že v Razgledih, »običajno prepuščeno samo tako imenovani komorni izvedbi«. Igralka Sardočeva suvereno »kroti« velik odski prostor, njena polivalentna igra je občinstvo pripravila k izjemni perceptivni zbranosti.

Seveda pa to lepo gledališko doživetje ne more anulirati čedalje bolj vznemirljivega, tako rekoč zdaj že kroničnega vprašanja o mladane neodpravljeni stiski, v katero se zadnja leta Stalno slovensko gledališče v Trstu nenehoma in, zdi se, čedalje usodnejše pogreza. Kdo vse – od republike Italije, dežele Furlanije Julijske krajine, mesta Trst, tamkajšnje slovenske skupnosti, vodstvenih struktur SSG in tako naprej vse do matične, žal, je videti, čedalje bolj malobrižne države Slovenije – in od kdaj participira pri tej stiski, kajpada ni mogoče na kratko ali sežeto doumeti in dognati, kaj šele relevantno odgovoriti. Skeptična pamet spričo te participacije seveda kdaj pa kdaj pomisli tudi na morebitni delež upravnih in vodstvenih struktur gledališča, pri čemer je to skepsa mogoče povezati edinole z zloslutnim vprašanjem, ki ga včasih tudi kdo, ki je sicer popolnoma dobronameren, izreče, ko presodi, da bi vsi skupaj in na čelu z upravnim svetom in operativno SSG, torej vse slovenske sile onstran in tostran meje nad tržaškim zalivom, morale bistveno trdneje strniti vrste, če naj bi latentna stiska bila naposled vendarle trajneje in ne samo začasno presežena. Kajti če se to ne bo zgodilo ali če bi se, bogvedaj, vendarle primerilo, da bi tržaško slovensko gledališče moralo v skrajnem primeru celo za dalj časa ali za zmeraj zagrniti zastor svojega odra v kulturnem domu v Petronijevi ulici, se utegne primeriti, da bo pomemben del krivde pripisan, čeravno po krivem, vsem, ki nam je slovenska Talija v Trstu tako močno pri srcu. To pa bi pomenilo, da bi se visokostna gospa Italija lastne odgovornosti lahko nonšalantno ekskulpirala in krivdo za neprijazno usodo najiminitnejše slovenske zamejske ustanove prevalila zgolj na slovenska pleča.

Prepričan sem, da je moja črnogledost močno pregnana. Tu naj ostane zapisana zgolj kot skrajnje dobrohotna pobuda za premislek vsem neposredno ali posredno prizadetim.

1. DECEMBER

Včeraj popoldne sem se v udobnem zelenem vlaku odpeljal v Maribor in si ogledal Aishilovo *Oresteio*. Premiere 19. novembra, se, pahnjem v posteljo zaradi viroze, nisem mogel udeležiti. Danes, ko o predstavi premišlujem in jo skušam

kritično presoditi, se mi razodeva, da sem jo brez premierske mrzlice pravzaprav lahko spremljal bolj zbrano. Tajil bi, ko bi ne priznal, da sem se v Maribor odpravil »obremenjen« s prtljago dveh davnih predstav: s Korunovo v ljubljanski Drami leta 1968 in Steinovo v Berlinu leta 1984 na *Theatertreffnu*. Obe živita v mojem gledališkem spominu kot nekakšni »visoki pesmi« odrskega mojstrstva, prva kot okrutno pretresljivi, z nenavadno domiselno izbranimi gledališkimi znaki udejanjen tragiški ritual krvi, groze in smrti, druga kot izjemno natančno, vseobsežno in vsezajema-joče, več kot osemurno, podrobno semantično in semiološko branje in do visokega estetizma artificirano uresničenje shriljive zgodbe o nesrečnih Atridih, krvnem maščevanju v krogu iste družine, krogotoku torej, v katerem je Orest umoril lastno mater, ker je ta umorila njegovega očeta. Tako je storil »zapovedano« dolžnost »kri za kri« ter hkrati zdrnil v začarani krog, ki ga areopag ne more razsoditi drugače kot z neodločenim izidom, boginja Atena pa z oprostivitvijo Oresta ta zlovešči maščevalni krog sicer preseka, vendar to stori na prvem mestu s svojo avtoriteto, ne z nareki zakonitega, danes bi rekli, kavzalnega logosa.

Kakorkoli, ljubljanska in berlinska predstava sta se naselili vame kot neizhlapljiv kulturni spomin, vendar to še ne pomeni, da je ta spomin nepresegljiv. Tako silovito sem mu nemara izročen predvsem zato, ker – to še zdaj, po toliko letih, zelo natančno vem in celo fizično čutim kot nekakšno asociativno presrhnenost – se je vame naselil kot težke moreče sanje in nekakšen oniričen element, ki ga vsako prelivanje krvi – in tega je tudi v našem času vsak dan dovolj in preveč – zmeraj znova reintegrira kot svojevrsten meta-fizični »prastrah«, na njegovem dnu pa gnezdi slutnja tistega trpljenja, ki ga Aristotel imenuje *pathos* in je najbrž v zvezi s pretresom in očiščenjem. Seveda, ko vse to spominsko obujam k življenju, hkrati tudi vem, da se vzporedno z vsemi temi pojmi vame vrivajo tudi dvomi, sumničenja in skepsa, ki mi pravijo, da so vsa ta spoznanja, izvirajoča iz trpljenja in pretresov, nekaj, česar v današnjem do kraja skodiranem in hkrati popolnoma brezbriznem svetu, ki se kaj malo ali nič zavezujoče več ne meni ne za trpljenje ne za kri in ne za smrt, kaj šele za »artificialni« tragiški pretres – ni in ne more biti več. Minilo je in vsak dan znova in znova mineva, utonilo je in neodjenljivo se ponavlja v tornadih brezdušne aktualne zgodovine, kjer smo bili in smo še kar naprej priče neštetim strahotnim trpljenjem in, žal, nikakršnim ali komaj omembe vrednim spoznanjem. Med njimi je vsaj tisto, ki nam pripoveduje in kaže, da človek zmeraj nekaj misli in namerava, nato pa se zgodi nekaj popolnoma drugega. In v tej logiki je navsezadnje nekaj od tistega tisočkrat iskanega in premišljevanega in hkrati tisočkrat neulovljivega in nedoumljenega, kar je v zvezi s tragičnim občutenjem sveta, torej tudi z Aihilovo tragedijo.

Ta, nemara predolgi eksurz je samo na prvi pogled pot, ki pelje proč od našega predmeta – mariborske uprizoritve *Oresteie*. Globoko in trdno se zavedam, da je vse to, kar vsebuje pričujoči eksurz – kajpada znotraj predmeta in problema tragedije zgolj drobcen drobec – bilo tudi v zavesti režiserja Paola Magellija, čeprav nič od tega ni v njegovi interpretaciji *Oresteie*. Ni, seveda, hote in zavestno. Kajti Magelli je izpričano prevelik gledališki mojster in premišljevalec o zadevah sedanjega in tudi nekdanjega sveta, da bi česa ne storil drugače kot hote in zavestno. In tako je ravnal tudi z *Oresteio*: njene »strah in sočutje« zbujačo mitske in pomenske vsebine ni hotel ugledališčiti na način bolj ali manj preskušanih modelov in znanih odrskih praks, marveč jo je kronotopsko transponiral v naš aktualni čas. To velja še posebej za prva dela trilogije: *Agamemnon* in *Darovalke* se dogajajo med čarodeji, žonglerji in popevkarji oziroma med igralnimi avtomati casinoja; v tem okolju se, vsem sodelujočim, torej protagonistom in zboru in avditoriju na obeh dogajajo umori, kri

in kriki, njihovi udeleženci in opazovalci pa se – v soglasju z vsesplošno današnjo inertnostjo, ploskostjo in nezavezujočo transparentnostjo – vedejo skorajda malobrižno. Taki subjektivni (kakšna pa naj bo sicer?) interpretaciji ni mogoče oporekati z nekakšno lepoumno akademsko tradicionalistiko, ni pa se ji nujno pridružiti. Mogoče ji je – in to za Magellija in predstavo kot celoto velja – priznati konceptualno doslednost, kakor sem zapisal v Razgledih, doslednost in konsistentnost. Zdi se, da je v tej dosledni interpretacijski drži bilo težko zdržati edinole v tretjem delu, *Eumenidah*, z bogovi in erinijami, z areopagom itn. Resda so premnogi komentatorji ta tretji, pravni del *Oresteie* pogostoma problematizirali, mu zaradi oprostivne Orestove krivde odrekli tragiško razsežnost (Goethe) ipd.; predvsem pa je prenekatera uprizoritev ta del trilogije preprosto eliminirala. Mariborska predstava ga ohranja, vendar ne »v slogu« prvih dveh delov, marveč kot nekakšno »kompromisno« asociacijo ali evokacijo stilizirane (inventivne maske) mitske ikonografije, v govorno-mizanscenski fakturi pa kot statično koreografiran recital.

Naj bo že tako ali tako, Magellijevo zavzeto umetniško pojmovanje *Oresteie* in iskanje njene gledališke podobe je pojmovati kot poskus aktualizirane, današnji doživljajski in perceptivni (ne)občutljivosti prirejene interpretacije znamenite Aishilove trilogije. To iskanje je treba spoštovati, čeravno njegovih odrskih čutnonazornih nasledkov in pomenskih konsekvenc najbrž marsikdo, tako kot avtor pričujočega premisleka, ne bo mogel razumeti in sprejeti. To svobodo in izbiro, ki je seveda univerzalna, je mariborska predstava zagotovo spoštovala že tisti hip, ko se je odločila za novo interpretacijo Aishilove trilogije.

3. DECEMBER

Kakor hitro se je moje zdravje začelo popravljati, sem hitel »nadomeščati« zamujeno: najprej sem pred dnevi, še rekonvalescent, šel na premiero Filipičeve in Tauferjeve *Psihe* v Slovensko mladinsko gledališče, vendar me je nedobro zdravje prisililo, da sem po prvem delu odšel domov. Tako si bom drugi del moral ogledati kdaj pozneje (trenutno predstava ni na sporedu), zato morajo počakati tudi zapiski o predstavi. Pač pa me je pred dvema dnevmoma popoldne zaneslo v Mestno gledališče ljubljansko k eni izmed repriz bulvarne uspešnice Marca Camolettija *Pridi gola na večerjo*, komedijce, ki se v njenem epicentru malone do nespoznavnosti zapletajo zanke zakonske nezvestobe. Igrica je – takih in podobnih je v zgodovini dramatike na tisoče – zgled dobro naoljene mašine, o kateri bi lahko rekli, da je zgolj in samo velik, kratkočasen – nič. Vendar nič, spisan briljantno in v MGL pod vodstvom režiserja Zvoneta Šedlbauerja in z razposajenimi igralci – med temi avditorij še posebej osvajajo T. Ribičeva, M. Korbarjeva in Ropoša – enako večše uprizorjen. Nič več, samo to in toliko o tem. Pač, po premieri sem, če se ne motim, na televiziji, slišal nekakšen komentar (in preslišal ali zamudil ime poročevalca) o uspešnici v MGL. Jojme, kak komentar: pravo zgražanje, češ kako neki je mogoče igrati tako ceneno bulvarno robo. Poročevalec (ali poročevalka) je v svoji lepoumniški gorečnosti pozabil vsaj dvoje: prvič, Mestno gledališče ljubljansko je od vsega začetka, torej od davnega leta 1951, v svojo programsko smer poleg visokih in tkim. resnih repertoarnih ambicij in postavk »vkalkuliralo« tudi tkim. bulvarno dramatikino in je ta segment svoje odločitve vsa desetletja v primernem odstotku prakticiralo. Kdor to dejstvo prezre, ima, če nič drugega, luknjo v svojem zgodovinskem spominu. In drugič, MGL se je tudi s tkim. lahkotnejšimi igrami in uspešnicami zavestno programsko diferenciralo od programskih usmeritev drugih ljubljanskih teatrov. Prav

razvidnejša programska diferenciacija pa je bila zmeraj urgentna terjatev kritičkih spremljevalcev ljubljanskega gledališkega dogajanja. In če je naposled dovoljeno povedati še lastno mnenje: v dolgih desetletjih sem videl na desetine gledaliških bulvark (pred leti sem med trimesečnim bivanjem v Londonu od kakih devetdeset predstav videl več kot sedemdeset primerkov tega odrskega žanra, nekaj malega tudi v subvencioniranih teatrah). Z vidika kratkočasje nimam in ne morem imeti nič proti temu žanru. Če pa bi se kak ljubljanski teater odločil samo za bulvar, bi se nemara bilo treba vprašati o smiselnosti subvencij, a še to samo pogojno, saj sorazmerno majhen ljubljanski in slovenski odjemalski prostor ne omogoča, tako kot v velemestih, celoletnega ali celo večletnega življenja gledališča z eno ali dvema, po pravilu in naravi žanra dragima uspešnicama v sezoni. Zatorej še enkrat: lepoumniške gorečnosti – nikar! Kakor tudi ne dušebrižniškega zgražanja nad »hermetičnimi« iskanji, ki so legitimna pravica vsakega ambicioznega teatra, potemtakem tudi slovenskega.

(Se bo nadaljevalo)



Vasja Predan

PLES ŽIVIH SENC MINLJIVIH PREDSTAV

Gledališki dnevnik 1993–94 (III)

28. NOVEMBRA 1993

Sinoči sem si naposled mogel ogledati reprizo Filipčičeve *Psihe* v Slovenskem mladinskem gledališču, bolj natančno, videl sem še drugi del predstave (pri prvem sem bil navzoč, še rekonvalescent, pred dnevi na premieri). Najprej sem se, skoraj nehote, moral vprašati tole: kaj bi se zgodilo, ko bi dnevniku zaupal nekaj spoznanj o Filipčičevi verziji motiva *Amorja in psihe*, ki ga je med klasiki variiral tudi Molière, že po ogledu prvega dela uprizoritve? Bi bil za kaj bistvenega prikrajšan, bi bil, ustrezno temu, okrnjen tudi dnevnik, bi bil krivičen predstavi, ki je pač zmeraj celota in samo kot celota kompetentna za presojo? Najbrž je tudi na zgledu Filipčičeve *Psihe* mogoče pritrditi samo tretjemu delu tega večstopenjskega vprašanja, torej nujnosti ogleda celotne predstave. (To povem kljub temu, da sem pri nedavni premieri Cankarjevega *Narodovega blagra* v ljubljanski Drami ravnal drugače in po polovici predstave odšel domov, vendar nato v dnevniku povedal, zakaj sem tako ravnal.) Kakorkoli že, *Psiho* sem gledal (v dveh »seansah«) od začetka do konca, kar pa ne pomeni, da bi ne mogel presoditi okusnosti vina, tudi ko bi ga bil popil samo kozarček, ne pa vse steklenice, če smem citirati že do stereotipa navajano Shawovo domisljico.

Prvič in najprej: omenil sem že Molièra, a ga nisem zato, ker naj bi zdaj, kakor bi nemara kdo utegnil pričakovati, opravil morebitno primerjavo med njim in Filipčičem, bolj prav, med njunima različicama *Psihe*. Ne, tega mi seveda ni treba storiti, kajti razen motiva nimata verziji tako rekoč nikakršnih medsebojnih podobnosti. In kar prav se mi zdi, da jih nimata.

S podobnimi razlogi bi nemara zdaj lahko vzel v pretres tudi petero (brez ironije povedano) zares imenitnih esejev, objavljenih v *Psihini* programski knjižici; ta med drugim prinaša tudi celotno besedilo Filipčičeve igre, ki ima značilno pretenziono – najbrž smem tako reči – in s primerno ironijo zapisan podnaslov: *opera, tragedija, balet*. Avtorji esejev so Taras Kermauner, Ivica Buljan, Matej Bogataj, Janez Strehovec in Tomaž Toporišič, pri čemer sta Buljan in Bogataj tudi dramaturga predstave, prvi teoretični, drugi praktični, kakor berem v že omenjeni knjižici. Vendar se tudi tega pretresa ne bom lotil, saj – in tu vstopam že neposredno v presojo Filipčičevega teksta in Tauferjeve uprizoritve – vsa ta studiozna (in prestudiozna?) preišljevanja nimajo ne s *Psiho* in tudi ne z njeno odrsko uresničitvijo opraviti nič drugega kot to, da ne tekst in v poglavitnem tudi uprizoritev ne vsebujeta vsega tistega, kar z logiko domiselnega in razgibanega asociativnega konfabuliranja sporoča pet esejev. Če pa si uprizoritev na primer že hoče prilastiti

kaj od zapisanega v esejih, si more kvečjemu kak odkrušek iz bogatije izrečenih spoznanj, predvsem seveda kaj od tistega, kar pripovedujeta dramaturga predstave.

Kje je znotraj tega vrvečega, daljnosežnega in domiselnega konteksta učenih esejev avtor *Psihe*, kje njegova igra in kaj vse to skupaj pravzaprav pomeni? Pomeni predvsem, da Emil Filipčič, eden izmed najbolj duhovitih in kratkočasnih dramskih avtorjev današnjega slovenskega pisanja za teater, ostaja še naprej do skrajnosti sproščen in razprt pisec, ki z nezmanjšano energijo in kondicijo – vendar, žal, očitno z manj sreče in s skromnejšim končnim učinkom, ko govorimo o *Psihi* – nadaljuje svoj znameniti ludistični in zabavljivi teatralični *tour de force* kot »predrzni porogljivec«, kakor ga je pred časom ilustrativno poimenoval Aleš Berger; potemtakem pisec, ki motiv Amorja in Psihe sprevrne in sprevrže v »silno norijo«, parodijo, trivialno burko, dramoletno razplatenost situacijske, žal tokrat pogostoma precej kliširane in pritlehne komike, anekdotike, prepoznavnih ali zastrih aluzij na sedanji slovenski politikum in vsakršne nekdanje in zdajšnje kriptohistorične zveze in povezave, razpete med parodirano evforijo olimpiade, operni blišč antičnih nebeščanov, zlasti lepe Venere, in teatralizirano »ogabo« japonskega multimilijarderja Ogabeja, alias Amorja, med trefaltovizijsko »butalstvo« Šmihovčevega ata in z manirizmom MTV-jevskih spotov ali stripovskih hiperbol aranžirano razkazovanje sedmih lepotic, ki bi s svojo mladostno čarnostjo in čutno očarljivostjo vse skupaj lahko izpolnile sladko prostornino ene same »seksi-mega-psihe« (zaradi mene lahko kdo vse tri dele te sestavljenke piše tudi, seveda s primernimi podpomni, z velikimi začetnicami in, tega ni treba posebej poudarjati, s primernim ironičnim podtekstom). Ali kakor je – tokrat z veseljem citiram razmeroma novo kritiško ime (lani ga v zvezi s predstavo *Volkodlaka* v PDG spričo grobe presoje nisem bil vesel) – v Delu lucidno zapisala Ženja Leiler: »S *Psiho* smo, podobno kot s *Tartifom* (lanskim, Rozmanovim, op. V.P.), dobili (multiplicirano) *trivializacijo mita* – v tem primeru ljubezenske zgodbe o Amorju in Psihi, cepljene na »lumpenslovenske« travme post-osamosvojitvenega sindroma...«

Vito Taufer, nekakšna sedanja režiserska »blagovna znamka« Slovenskega mladinskega gledališča in, po moji misli, spričo nebrzdane gledališke fantazije in ironije predvsem k transparentnemu blišču usmerjena in zato po svoje tudi kontroverzna osebnost – je pravzaprav idealni interpret takih in podobnih odrskih šarad, kakršna je Filipčičeva *Psiha*. Domišljije mu niti za hip tudi tokrat ne zmanjka, enako nonšalantno je – in v pričujočem projektu očitno še posebej – privržen populističnemu »narodnozabavnemu« odrskemu gagu ali glamurozni parodiji nebeščansko-operne bleščavosti. Med parodijo in sarkazem, trivializem in borniranost, kletvino in prdenje postavlja vrednostni enačaj z utemeljenimi razlogi, saj filipčičevska pisateljska norost in tauferjevsko pristajanje na ironično miksturo vsega, kar tako prvemu kot drugemu pač pride na misel, *a priori* izključujeta vsako in vsakršno hierarhijo »vrednot« in sta v tem pogledu seveda nadvse brezpredsodna reprezentanta najrazličnejših *post-izmov* in najbrž danes tudi že *post-post-izmov*. Če je strukturno-kreativni arhetip in princip teh *izmov* že kdovekolikokrat citirani ludizem, to seveda ni nič pregrešnega. Žal, ostaja v *Psihi* gledališka »nadzidava« tega arhetipa in principa (drugače kot v *Tartifu*) bolj pri siromaščini: ilustrativen zgled zanjo je »vnebovpijoči« kontrast med bogatijo Hraniteljevih kostumov in (materialno) revnostjo ali papirno-kulisno preproščino Lapajnetove scenografije. Igralke in igralci pa – kakor zmeraj in skoraj vsi po vrsti – zagnani (nekateri, na srečo izjeme, žal, tudi v šmiri!), drugi posebno izraziti: Škof, Souček, Norina Radovan, Ravnohrib. In še kdo.

Smeha in krohota je s *Psiho* malo in premalo (manj kot s *Tartifom*). Je tako

nemara zato, ker je v tem drugem delu ludističnega »molièrifesta« SMG že kar nekaj, če ne celo očitno in preveč nerodovitne kreativne rutine? Se Slovensko mladinsko gledališče te nerodovitnosti zaveda? Se mar stereotipizira in potemtakem počne nekaj, proti čemur se je še pred nedavnim s tako ihto programatično in dejavno bojevalo? Kdo bi vedel.

21. DECEMBER

Spet vrivek, tokrat o »posebnem teatru«.

Že več ko tri tedne živimo v adventu, času, ki je ali naj bi po svojih dobrih namerah bil posvečen miru in, kakor pred vsakim novim letom, pričakovanju »novega življenja«. Teater je res miroval, čeprav najbrž ne zaradi adventa. Bolj po naključju se je pač primerilo, da ni bilo premier. Zato pa kljub adventu ni miroval oni drugi, usodnejši, negledališki teater, ki se mu pravi politika in vse, kar je v zvezi z njo in od česar smo vsi, seveda tudi mimo svoje volje, odvisni. Nasprotno, zdi se, da je bil ta »teater« še bolj hrupen kot kdaj prej.

Če prav pomnim, je najsilovitejši vihar povzročila načrtovana, vendar nenehoma zatikajoča se zakonodaja o tkim. lokalni samoupravi, o bodočih občinskih in drugih »necentralnih« centrih vsakršne moči. Dovolim si zamišljati, da je to zagotovo prvovrstno politično, na vse strani važno in hkrati prav zaradi tega posebno travmatično vprašanje. In ker je tako, bi si vsaj laični spremljevalec smel (očitno naivno) želeli, da bi se tega pomembnega problema kazalo lotiti tudi navdse strpno in previdno, brez kakršnegakoli osebnega, strankarskega ali kakega drugega apriorizma, ko že najrazličnejših »drobnih« lokalnih interesov ni mogoče popolnoma izključiti. Neproduktivni aprioprizem, neposluh za drugačnost in občanove želje pa se zdijo nekaj, kar krucialno razjeda preudarnost in modrost slovenskih strankarskih veljakov, državnoborskih poslancev in državnih svetnikov (kakor zmeraj, tudi tokrat z nekaterimi redkimi častnimi izjemami). Ko je bila parlamentarna temperatura tik pod vreliščem, je poslanec dr. Bučar, sklicujoč se na angleškega ustavnopravnega strokovnjaka, »zagrozil« celo z »državljsko vojno«, če omenjenega vprašanja ne bo mogoče rešiti z vso potrebno preudarnostjo. Prav tiste dni me je srečal zaskrbljen znanec in približno takole z grenkobo in srdom modroval: »Od kod neki, zaboga, so se vzeli ti zadržti poslanci in svetniki, iz kakih skritih, slovenstvu doslej neznanih, zatemnjenih lukenj so prilezli vsi ti črni hrošči in rdeči mravljinici, zeleni šuštarji in narodnostrastni kačji pastirji, na videz mirni, lahkokrili liberalni metulji in visokostni demokratični pajki, vsi ti zblojeni sršeni in nadležni obadje«, kakor je bil v svoji insektomorfni vnemi iskal paralele med vsakršnimi žužki in poslanci. Odvrnil sem mu, da bi težko povedal, kje in kateri natančno so tisti vlažni rovi in temačne luknje, od koder so, liki golazen, prigomazeli vsi ti čudni žužki in »črnošolci«, vsekakor pa so, tako sem zatrjeval zaskrbljenemu znancu, vsi po vrsti, in to se mi zdi indikativno, »naše gore listi«. Zvečine taki, ki smo jih, zlasti nekatere med njimi, kar dolgo srečavali v javnosti ali vsaj vedeli zanje že v enournih in totalitarističnih, torej predosamosvojitvenih letih. In sicer kot »zločinske« pravnike, profesorje, pisatelje, časnikarje, inženirje, višje uradnike v državni upravi, strokovnjake v različnih sferah življenja, funkcionarje v različnih organizacijah, zlasti mladinskih, zdravnik in obramboslovce, agronome in naravovarstvenike, univerzitetne ordinariuse itn. itn. In le redki med njimi so se, liki feniks, vzdignili iz pepela znenada, denimo, šele pred dvema letoma, tremi ali kaj malega prej. Potemtakem niso prišli iz skrivnih, temnih in vlažnih lukenj, prišli so iz dostojno razsvetljenih kabinetov in

pisarn, iz inštitutov in predavalnic, iz tovarn in kombinatov, iz zavodov in zbornic, zvečine rejeni po dobrih meščanskih manirah in urejeni po ustreznih statusnih simbolih, malodane vsi, kakor bi rad patentiral svoj veleizum neki arhitekt, z grozljivimi in hkrati nekako lahkotno samodejnimi *udbo* predznaki, vsaj *via facti*, kakor bi dejal Franc Popit, če že ne vedoma in zavestno. Tisto o žužkih, tista insektomorfna primerjava, ki jo je tako vehementno variiral moj zaskrbljeni znanec, tisto pa najbrž sodi bolj v slovenski mentalni sindrom in ima s skrivnimi, temnimi in vlažnimi (ilegalnimi in disidentskimi) luknjami komaj kaj zveze. Pač, zdi se, da iz takih lukenj prikazni prilezejo zmeraj ali po pravilu predvsem takrat, ko sprevidijo, da bi utegnil kak zakon ogroziti njihovo moč in oblast, spodnesti njihovo pravo ali umišljeno avtoriteto, ali ko bi kak podzakonski akt lahko zajezil potoke denarcev, ki se jim veselo natekajo vsak mesec v mošnjičke in ko v isti sapi, ti brumni parlamentarni in vladni odličniki, »svojemu« upokojenemu in sploh večinskemu, zaposlenemu ali brezposelnemu ljudstvu ne privoščijo, kaj šele dovolijo, da bi si božično in novoletno kosilo poslastilo za zgolj nekaj več kot kakih sto ali še nekaj čez to vsoto k plači, pokojnini ali vzdrževalnini dodanih tolarčkov. In vse to v času adventnega miru!

Pa kaj, saj ni zaslediti nič drugačne človekoljubnosti v neparlamentarnih sferah. Poslušal sem neki večer decembra pogovor za televizijskim omizjem o tako imenovani dediščini rajnke Jugoslavije. In glej si ga zlomka, tudi na televizijo so iz nekih »skrivnih« lukenj prilezli žužki, pravzaprav žužke, med njimi gospa moderatorka pogovora, ki je med gosti omenjenega omizja navzočega obramnega ministra brez sramu in zardevanja primerjala z nikomer drugim kot z mitskim kraljem Matjažem in se spričo te primerjave drugim gostom celo opravičila. In gospod minister, alias kralj Matjaž, ob tej prispodobi takisto ni zardel, narobe, zadelo se je, ko da je bil kar počaščen in ponosen, namesto da bi primadono slovenske žurnalistične poltronije posvaril in opomnil, da morajo še tako bizarne in vsiljive primerjave vendarle biti v vsaj kolikor je mogoče snažnem soglasju z okusom, ko se že kaki drugi pomenski konotaciji te primerjave ni hotel postaviti po robu. O, sveta preproščina! Nonšalantno lesti vsakršnim veljakom v požiralnik ne z ustne, marveč z one druge strani, je dandanašnji postala tako rekoč univerzalna igra in vsakdanja navada; zlasti med časnikarji, tudi ali še posebej tistimi, ki se gredo tako imenovano raziskovalno novinarstvo (bolj prav povedano: raziskovalno mrhovinarstvo). Pa ne samo v rumenem tisku (in žolti televiziji), na žalost (in brez potrebe) tudi v osrednjem časniku!

Sicer pa je poglavitno, da imamo vsaj navidezen adventni mir. Čeprav v njem nekateri znameniti slovenski razumniki tako rekoč ne puste mirno počivati npr. tudi pokojnemu Bojanu Štihu, če sodim po televizijskem pogovarjanju, prav tako predvajanjem nekega decembrskega večera. Vsevprek in vsi – z izjemo najmlajšega udeleženca in deloma pisatelja – so »na plečih« enega izmed najbolj pokončnih slovenskih razumnikov zadnjih desetletij odstirali svoje komplekse razočaranja nad nekaterimi pojavi v aktualni slovenski stvarnosti, ki še zmeraj – kako neki je to mogoče – premore drugače misleče. Med njimi zlasti intelektualce, ki da so »dolžni biti zelo kritični do vseh vprašanj, razen do tkim. globalnih eksistencialnih problemov, o katerih pa ne sme (!) biti nikakršnega dvoma«, če po spominu citiram eno izmed poant tega pogovarjanja. Premore pa, ta stvarnost, med svojimi raziskovalnimi institucijami, že dolgo tudi znani Center, ki leta in leta (tudi tista totalitarniščna) raziskuje javno mnenje in ki ga je prejšnja enoumna nomenklatura nenehoma napadala kot meščansko in pristransko (in *via facti* protirežimsko) raziskovalno ustanovo. Zdaj pa znani (razočarani?) filozof in znanstvenik lamentira tako rekoč na las podobno: inkriminirani Center označi za nekakšno levičarsko ekspoziuro, ki da

javno mnenje raziskuje načrtno tendenciozno, z naprej postavljenimi izidi (in seveda proti novi oblastniški nomenklaturi!). Spet in znova! Priznam, skorajda nisem mogel verjeti lastnim ušesom. Taras K. bi dejal: ideološka maska za neototalitarizem...

In mir ljudem na zemlji? Kakšen mir neki, ko pa so njegovi cerkveni, po besedah torej najbolj miroljubni in človekoljubni institucionalni veljaki s svojo nestrpno, politično angažirano škofovsko izjavo, ne da bi bili trenili z očesom, kar mimogrede med drugim in spet *via facti* suspendirali pred tremi leti simbolično sklenjeno spravo in zaradi strašljive, seveda ne samo za to institucijo značilne, politične netolerance in predvsem »arhetipske« pogoltnosti in hlepenja po vseljidskih materialnih dobrinah – v konkretnem primeru so to predvsem gozdovi in zemlja – zasejali sredi adventa nemir med ljudmi, tako vernimi kot nevernimi, če je soditi po nekaterih javnih in številnih zasebnih odmevih. Zakaj, čemu? Mar se bomo, kakor bi rekel Cankarjev politični prvak iz *Narodovega blagra*, spet razdelili (samo) na dva tabora? Si mar to želimo? Ali pa si to želijo samo nekateri? In ali je pogoltnost res postala tako rekoč edina in omnipotentna, ne samo cerkvena in ne samo institucionalna, marveč tudi najbolj čaščena posameznikova ali slehernikova čednost in vrednota? Ali pa je zdaj naposled in končno napočil čas, ko nam res ne bosta, spet prosto po Cankarju, vladala ne frak ne talar, marveč oba skupaj?

Pa še tole: tu in seveda še kje je relevantno torišče za obrambo tako imenovane nacionalne substance, o kateri tako zaskrbljeno meditirajo nekateri moji pisateljski kolegi! Tu in še marsikje drugje. Tako npr. v čedalje bolj agresivni invaziji *fast food* »kulture« in civilizacije, ki so se ji očitno vdali umni ljubljanski oblastniki in ji odstopili najlepše lokacije (upam, vsaj za nebotične kupe denarja) sredi slovenske prestolnice; hkrati pa, če povem samo za zgled, meninčitebinič »upokojili« in odpravili nekoč prijazne in tople, a najbrž premalo profitne kavarne. Resnici na ljubo, ta protikavarniški plaz se je sprožil še v časih zločinske države, zdaj se samo končuje...

In naposled: vse to je res najvznemirljivejši »teater«. Le da so njegove »predstave« v pretežni meri samo nevesele. Radostnih žanrov ta »dramatika« očitno ne premore.

Sicer pa se sam raje spet vračam k tistemu gledališču, ki na srečo ne povzroča tako usodnih potresov in pretresov. In se bralcem iskreno opravičujem za ta ali kak prejšnji (in, bojim se, tudi še kak prihodnji) nadležni negledališki vrivek. Upam, da jih bo v bodoče vendarle manj in čedalje manj, saj kljub svojemu trdovratnemu skepticizmu nekoliko verjamem, da bomo vsi skupaj »družbene ošpice« vendarle in vsaj v doglednem času preboleli. In poskusili živeti strpno in omikano. Kakor bi bilo naravno. Ne samo v adventnem času.

23. DECEMBER

Predsinočni in sinočni večer sem spet preživel v teatru. Najprej sem si v Mestnem gledališču ljubljanskem ogledal reprizo slovenske praizvedbe *Medenega meseca* avstrijskega sodobnega dramatika Gabriela Baryllija. S kančkom neprizanesljivosti zapišem: tekst je komaj kaj več kot gladek in spreten literarni ništrc, v katerem si tri simpatične mlade dame na božični večer podajajo žogice svojih ljubezenskih, zakonskih in poklicnih zadreg in zadregic. Tanja Ribič, Maja Boh in Marjana Jaklič Klanšek igrajo pod taktirko Borisa Kobala ta znameniti ping-pong z neponarejenim veseljem, ki se ga po njihovih zaslugah nato nalezajo še gledalci v mali dvorani MGL. S tem je namen tovrstne teatarske nezahtevnosti najbrž dopolnjen.

Kar zadeva moje osebno (kritiško) počutje in razpoloženje, je seveda bilo čisto drugače sinoči, ko sem v Drami sledil Ibsenovemu *Rosmersholmu*, drami, ki je v sorazmerno obsežni slovenski odrski ibseniani bila uprizorjena samo enkrat. Kakorkoli je že slavni Norvežan zadnja leta spet reden gost evropskih gledališč, je, resnici na ljubo, treba pritrditi ne ravno redkim mnenjem, ki štejejo *Rosmersholm* za Ibsenovo šibkejšo delo. Tudi sam sem težko oporekal čudenju znanca, ki me je po predstavi vprašal, čemu neki je treba igrati to dramo, ki da se v vseh pogledih zdi, kakor je rekel, *passé*. Kljub temu pa sodim takole: če naj že kdo uprizarja dramo o *Rosmersholmu*, je za to poklicano edino nacionalno gledališče, poleg tega pa je za uvrstitev v program lahko zanimivih še nekaj čisto praktičnih gledaliških motivov: tako, na primer, želja režiserja Koruna, da se »spopade« z Ibsenom, ki ga na svoji dolgi, vsestransko razgibani, raznolični in plodni ustvarjalni poti še ni režiral; ali še dodaten motiv: da bi eno izmed najznamenitejših ženskih vlog iz repertoarja tkim. meščanske dramatike, Rebekko West, upodobila tako markantna igralka, kot je Milena Zupančič. Naj bo že tako ali tako, sam sodim, da so to razumni razlogi za uprizoritev *Rosmersholma* v ljubljanski Drami.

Sicer pa o delu rajši ne bi zgubljal besed, Gerd Rieger in Mirko Zupančič sta ga v Gledališkem listu osvetlila in razčlenila dovolj široko in natančno.

K pričujočemu premisleku me je bolj izzivala Korunova odrska vizija *Rosmersholma*. Če se ne motim, sem že v lanskem dnevniku (ob predstavi *Nore* v Prešernovem gledališču) obudil spomin na davna in nepozabna predavanja prof. Ocvirka o Ibsenu. Prevzetim poslušalcem ta predavanja niso razkrivala samo literarnozgodovinskih in teoretskih parametrov, ki je z njimi profesor interpretiral življenje in delo slavnega Norvežana, marveč so nas še posebej navduševale zelo nazorne in podrobne analize nekaterih znamenitih gledaliških predstav najbolj slovečih Ibsenovih dram. Po svoje, tako lahko rečem danes, je prof. Ocvirk, sledeč tako literarnoteoretskim kot teatrološkim spoznanjem, tudi od novih uprizoriteljev malodane obvezno terjal, da so se dolžni pedantno ravnati po napotilih in didaskalijah, ki jih je v svojih dramah Ibsen zelo natančno zapisoval in predpisoval. Kajti sicer se utegne primeriti, tako je menil profesor, da se bo izgubila tista bistveno pomenljiva, nordijsko mrzla in najpogosteje skrivnostno temačna meščansko-družinska atmosfera, v katero so Ibsenove drame in njihovi s preteklostjo obremenjeni protagonisti potopljeni, če ne od nje kar »demonično« zaznamovani. In ki jo morajo, po drugi strani in po logiki dialektične interakcije, s svojo nepopustljivostjo ti isti protagonisti do robov pretresa in tragike ustvarjati in določati ter do srhljive iracionalnosti poglobljati na odru. Seveda ne morem in nočem a priori nasprotovati takim ali podobnim zelo strogim uprizoritvenim terjatvam, če le niso dogmatične in neživljenjske. Vsekakor pa je vsak igralski rod do te mere specifičen, samosvoj in edinovrsten, da mora to zmeraj novo in drugačno specifičnost lastnega, svojemu času in prostoru zavezanega (so)doživljanja in pojmovanja dramskih problemov, s katerimi se srečuje in spopada, pretočiti tudi v ustrezno samosvojo odrsko interpretacijo. Seveda velja to tudi za Ibsena.

S to logiko so se *Rosmersholmu* očitno posvetili tudi oblikovalci predstave v Drami. Zavestno govorim najprej o oblikovalcih, kajti s tem najprej mislim na oblikovanje prostora, torej na scenografsko dramaturgijo, ki jo je, seveda v okviru globalne režijske zamisli, ustvarila Janja Korun. Ta dramaturgija prostora se za Ibsena zdi še posebej pomembna, saj takoj, od vsega začetka in zelo samosvoje definira in tudi determinira ne samo predmet drame, marveč tudi gledalčevo pozornost. In tako je, po moji misli, prostor novega *Rosmerholma* zelo sugestivno in tako rekoč v trenutku fiksiral dramsko in dramatično ozračje uprizoritve: visoki, zamol-

klo beli, mrzli zidovi, dolgi, vitki, v nebo kipeči tramovi, visoka, ozka, v dveh stenah simetrično razporejena štiri vrata, skozi katera se, ko so odprta, tako kot skozi zadnjo okensko lino, zlije jarka rumena svetloba in pomenljivo podaljšuje sence tramov in ljudi, ki hodijo ali sede med njimi. Od oprave so tu samo (priljubljeni Korunovi) stoli, naslanjači, trosed in še težka, grobo projektirana, dolga bela miza, premiki ljudi med to opravo pa so od vsega začetka na poseben način stilizirani, nerealistični, kaj šele strogo realistični (kakor bi si nemara želel profesor Ocvirk). In v istem kontekstu še tale podrobnost: Ibsen priporoča, naj so stene tega starodavnega meščanskega interiera tako rekoč poploščene s portreti Rosmerjevih prednikov, scenografka in režiser pa v nad-realistični oziroma nenaturalistični logiki iz fotografskih povečav avtorja in, domnevam, njegovih gledaliških in literarnih sodobnikov, a najbrž tudi drugih ljudi (naj mi bo oproščeno, če sem med njimi pomotoma zagledal obraz, ki me je spominjal na pokojnega Štiha) – naredita prav pod vrhom visokih sten nekakšen fotografski friz, ki je lahko seveda zgolj asociacija na rosmersholmske prednike, sicer pa popolnoma današnja, režiserjeva in scenografkina avtopoetična likovna in pomenska kreacija. Skratka, dramaturgija prostora je vsaj moja vedoželjnost takoj na začetku in nato vse do konca predstave ne samo všečno, marveč tudi pomenljivo inovativno zelo sugestivno usmerila. V njenem hladu in mrazu, v njenih vertikalah in mednje umeščenih mizanscenskih »konstruktih« je bila tako rekoč virtualno vpisana vsa pretekla in iz nje posledično razviharjena sedanja, notranje tragična drama protagonistov Rebbeke in Rosmerja na pragu njune samomorilne smrti.

Seveda pa bi bilo nelogično, ko bi zasluge za to malodane napadalno mrzlo in skrivnostno atmosfero pripisali predvsem scenografiji. Nikakršnega dvoma najbrž ni in ne more biti o tem, da je v to dramaturgijo prostora in atmosfere vpisana celovita Korunova režijska – pomenska in estetska – vizija *Rosmersholma*. In ko sem v njen kontekst prišel tudi popolnoma samosvoj »konstrukt« mizanscene, naj v njej, samo kot ilustrativno nadrobnost, opozorim na prizor v drugem delu predstave, ko Rebekka in Kroll drug drugemu odpirata pogled v svoja tako raznolična razumevanja preteklosti, v njun dramatični dialog pa s svojim ponavljajočim se »mimohodom« v ozadju ritmično in spoznavno pomenljivo vstopa gospodinja Helsethova kot nekakšna potujitvena motnja (sam sem jo metaforično krstil za poosebljeni brechtovski *V-efekt*). S to na prvi pogled nemara preveč drobno ilustracijo hočem povedati, da se z njo in podobnimi posegi uprizoritev *Rosmersholma* spet spremeni v eno izmed značilnih Korunovih in korunovskih gledaliških intervencij in (metaforiziranih) interpretacij. Pa čeprav za koga na zunaj nemara premalo ali celo nič »ibsen-skih« in premalo ali nič kratkočasnih (Ibsen v svojih dramah, tudi tistih najmočnejših, pač nikdar ni posebno kratkočasen). Zato pa – naj mi bo oproščeno, če v pričujoči kontekst upeljem še neki splošnejši pojem – toliko bolj gledališko raziskovalnih in celo eksperimentalnih. Kajti najbrž je vsaj občutljivejšemu spremljevalcu Korunove režiserske poetike že dolgo, pravzaprav desetletja, jasen tale navidezni paradoks (viden tudi v njegovem prvem Ibsenu): čeprav Korun formalno nikdar ni pripadal tako imenovani eksperimentalni avantgardi, so vse njegove prave in najambicioznejše predstave (do nedavne nove različice *Narodovega blagra* in tudi *Rosmersholma*) raziskovalne in eksperimentalne *par excellence*. Take, kot so v tem smislu npr. tudi predstave Grotowskega ali Kantorja ali Wilsona; če pa se ta imena in zgledi zdijo preveč skrajnostni, potem imenujmo Brooka, Strehlerja, Steina, Bergmana, Krejčo...

Rosmersholm je uprizoritveno inštruktiven tudi v svoji igralski komponenti. Na prvem mestu sta za to zaslužna predvsem Milena Zupančič z nenavadno ostro,

navzven hladnokrvno in trezno racionalizirano upodobitvijo Rebekke West in ob njej imenitni Danilo Benedičič v vlogi rektorja Krolla, mrzla in trdosrčna, samozavestna poosebitev konservativnega meščanskega dostojanstva, ki s svojo nepopustljivo napadalnostjo globoko rani in usodno načne plemenito ozaveščenost Rosmerja kakor tudi Rebekino nepresegljivo stisko; s tem ju tako rekoč lastnoročno potisne na brv, s katere se, po nesrečni Rosmerjevi ženi Beati, tudi tadva poženeta v samomorilno smrt. Teh silovitih kreacij, po moji presoji, žal, ni dosegal Aleš Valič v vlogi Rosmerja. Tako mislim zato, ker ta sicer sugestivni igralec za vlogo Rosmerja ni bil najprimerneje izbran. Rosmerja je, če smem tako reči, upodabljal z nekakšno slovansko (predvsem verbalno) sonornostjo in hkrati s tej primerno čustvenostjo, ki je zlasti v fortisimih postala moteče kričava. Vsaj zase pa sem si želel, da bi Rosmer bil prežet po eni strani z malodane »fatalno« intelektualnostjo in moškostjo, ki »zasvojita« tako komplicirano žensko strukturo, kot je Rebbekina, po drugi pa z digniteto, ki se spričo usodnega srečanja z Rebbeko in odvrnitve od pastorske vloge sicer razkolje, a prav zaradi te razklanosti postane ponotranjeno dramatična, če ne celo tragična. Vendar skozinskoz globoko premišljena in nadzorovana (nemara samo navzven nekoliko znevrotizirana). »Slovanske« poteze pa si je smel v svoji igri privoščiti edinole Dare Valič v sijajno izoblikovani upodobitvi zbohemiziranega prevratnika Ulrika Brendla. Manjši vlogi Mortensgarda in gospodinje Helsethove sta z ekspresivno izraznostjo izrisala Brane Grubar in še posebej pomensko primerno stilizirana Iva Zupančič.

Tako. Z *Rosmersholmom* je, vsaj tako je videti, gledališkega vrveža za leto 1993 konec. Jutri bo božični večer, čez nekaj dni bo Silvestrovo in nato spet začetek novega leta. Vse polno bo lepih in dobrih želja med ljudmi, upajmo tudi takih, ki bojo zajezile izbruhe zdajšnje in tukajšnje zadrte, zlasti desničarsko retrogradne nestrpnosti ali ultralevičarske ekskluzivnosti. Vse to mladi samostojni Sloveniji nikakor ne more biti v čast.

Sam si želim, da nas nestrpnost ne bi več in, bognedaj, še kar naprej ločevala po takih ali drugačnih barvah, marveč da bi nas, namesto nje, človeška tolerantnost kot nasprotje nestrpnosti zblíževala. Če pa vendarle že razločevala, tedaj z eno samo in poglavitno razpoznavnostjo: s spoštovanjem, uresničevanjem in podpiranjem tistih idej, dejanj in političnih protagonistov, ki so v službi integriranja slovenstva in negovanja človekovega individualnega dostojanstva, ne pa v službi dezintegracije in destabilizacije našega skupnega bivanja. Imeti tako željo in kljub vsem (pri meni tako rekoč latentnim) dvomom vsaj nekoliko verjeti vanjo, najbrž ni, to zares upam, znamenje sentimentalne ali njej podobne naivnosti, kakor bi kaka nestrpna (nes)pamet nemara utegnila pomodrovati. Če pa je morebiti vendarle tako, potem nam pač tudi na pragu še enega novega leta, žal, ni pomoči...

8. JANUAR 1994

Novoletni vrvež se je, na srečo, naposled unesel. Za silvestrski večer si je ljubljansko županstvo omislilo nekakšen bengalični festival (s spremljavo vsakršne kanonade in oglušujočega pokanja ali žvižganja petard). Vsaj meni se je zdel kot pisana zaplata na nedomiseln, iz leta v leto ponavljajoči se siromašni toaleti, ki si jo med prazničnimi dnevi nadene slovenska prestolnica. Ko se je nebo nad Ljubljano o polnoči med dvema letnicama isknilo in porisavalo z najrazličnejšimi zlatimi in barvitimi pisanimi rožami razkošnega ognjemeta, je med množico ob tromostovju bilo slišati sicer blago ironičen, a vendarle zaznaven klic: »Živel, Strgar«. Zazvenel

je, ta nenavadni klic, kot redka, če ne sploh edina pohvala načelniku ljubljanskega županstva v zadnjih letih, ko spričo pogostoma nenačelnih trmoglavosti nekaterih njegovih protagonistov vise nad našim nekoč »belim mestom« že vse predolgo črni oblaki vsakršnih zdrah in prestižnih spopadov znotraj aktualne oblastniške nomenklature...

Sicer pa se na Slovenskem po nekaj daljšem premoru spet nadaljuje živahnejše pravo gledališko življenje. Tako sem si sinoči v Celju ogledal premiero Goldonijeve komedije *Sluga dveh gospodov* v predelavi Andreja Rozmana Roze. Njegovi posegi so predvsem jezikovne narave tako v pogledu sodobnejše leksike kot predvsem v plasiranju raznoterih besednih iger in igračkanj, nemalokrat takih, ki ciljajo, kakor se reče s frazo, na prvo žogo, torej na ne pretirano izbran humorni učinek. Še bolj kot ta ploskost je vsaj mene demotivirala za kakršnokoli gledališko veselje uprizoritev kot celota. Rekel bi, da skorajda ne pomnim predstave režiserja Francija Križaja, ki bi tako pogrešala domiselnejšega duha kot sinočnja. Vse je bilo nekako bledikavo, brez iskričevega komedij(ant)skega temperamenta in skorajda revno – od scenografije do kostumov, od mizanscene in celo do igre, ki pa je vsaj mestoma premogla nekaj smeh zbijajočega kratkočasnja pri brhkem Truffaldinu (Renato Jenček), cvileče koketni Klarici (Vesna Jevnikar), postavljaskem Silviu (Bojan Umek) in burleskni Smeraldini (Vesna Maher). Upam, ne, prepričan sem, predvsem pa si želim, da bi odrsko nekratkočasni *Sluga dveh gospodov* ostal samo naključna epizoda v sicer prijazni in že dolgo stabilni ustvarjalni podobi celjskega teatra.

Vse drugače je bilo na premieri *Treh mušketirjev* v mariborski Drami. Najbrž je marsikdo prvi trenutek, ko je slišal ali uvidel, da Tomaž Pandur – saj ni pregrešno takole lahko personificirati institucije – popolnoma resno uvršča v svoj repertoar tako imenovano trivialno literaturo – tako je pač teorija označila produkte iz leposlovne tovarne Aleksandra Dumasa (očeta) ali podobnih piscev »romanov v nadaljevanjih«, povesti in feljtonov – pomislil, da gre za informacijsko pomoto. In vendar je res: roman *Les trois mousquetaires* (1844) se je s treznim preudarkom znašel v repertoarju mariborske Drame: v dialoge ga je pretočila Željka Udovičič, zrežiral ga je mladi nemški režiser poljskega rodu Janusz Kica (med drugim Wajdov in pozneje Steinov asistent), slikoviti obokani prostor minoritske kapele je za dvor Ludvika XIII. sijajno adaptiral Jürgen Lancier, tudi avtor razkošnih kostumov, premiera pa se je spremenila v enega izmed najbolj razigranih teatraličnih dogodkov in doživetij zadnjega časa v slovenskih gledališčih. Resda je nekaj deset gledalcev, tudi takih s plačanimi vstopnicami, ostalo pred zaprtimi vhodnimi vrati stare mariborske cerkve, zato pa je županja mesta ob Dravi tako rekoč nenapovedano, kakor je bilo slišati, pripeljala na predstavo precejšnje število tujih ambasadorjev in atašev, ki so tistega dne gostovali v Mariboru. Seveda so organizatorji taki redki promotivni priložnosti na ljubo tvegali tudi negotovanje nekaterih stalnih obiskovalcev mariborskega teatra in čeprav je to bil, kot se reče, organizacijski kiks, je vendarle izjema, ki potrjuje pravilo o sicer korektni organizaciji gledaliških obiskov v mariborski Drami.

Na srečo pa na videz komercialna repertoarna postavka ni zatajila že znanih visokih ambicij gledališča, kakor bi kdo utegnil pomisliti prvi hip. Dumas, njegovi gaskonjski kadeti in vsi drugi velepomembneži, ki se štulijo in spletkarijo po francoskem dvoru, so bili pač razigran povod, da je režiser Kica s številnimi sodelavci načrtno in nadzorovano spustil z vajeti svojo domiselno (postmodernistično) teatralno domišljijo, pognal dogajalni stroj v tek karseda strumno in urno, okrasil in »konfabuliral« vsakršne avanturistične dvorne pripetljaje z nenavadno izvirnimi in duhovitimi drobnimi stilizmi, pantomimskimi gagi in detajlčki, barvami, znanimi

zvoki romantične muzike in z malodane koreografirano mizansceno. Predvsem pa je ves ta razkošno kostumirani teatralični brio ovil v blesket blagodejne (romantične) ironije in gledališke avtoironije, ki je trivialno literarnost duhovito prevedla v spektakelsko očarljivost, postala njen vodilni pomenski in estetski znak, hkrati pa prav s tako estetsko strukturo predstave tudi dovolj razviden demanti teze o »pohodu« mariborske Drame v komercialni populizem, o katerem bi (ali je) utegnil v zvezi z *Mušketirji* kdo privoščljivo umovati.

Predvsem pa je uprizoritev pognala v odrsko orbito nekaj blestečih igralskih kreacij. Na prvem mestu Braneta Šturbeja, ki je slogovno in pomensko kodo o ironiji in avtoironiji najizraziteje posvojil in ob pravcati mali antologiji novih, v njegovem igrilstvu doslej izrazno neznanih brioznih detajlov s kraljem Ludvikom XIII. ustvaril nadvse smešno in, »madonca«, v smešnosti kapriciozno, primerno afektirano, vsekakor najbolj duhovito in kratkočasno figuro v predstavi. Užitek pa je bilo gledati tudi deško zaletave viteške in ljubezenske ter sploh gibalne vragolije Livia Badurine v vlogi D'Artagnana, postavljaške »monade« brhkkih mušketirjev Irene Varga, Marka Mlačnika in Davora Herge, bolj karakterno kot situacijsko komične, vendar sugestivne poteze Ternovška (Richelieu) in Grubarja (Treville/ D'Artagnanov oče), aristokratsko očarljivost in nonšalantna spletkarjenja Zvezdane Mlakar (lady Winter), gracioznost Sonje Blaž (kraljica Ana), koketno naivnost mlade Alenke Tetičković ali zaljubljeno »zabodenost« Irene Mihelič. Predstava teče, če je dovoljeno uporabiti Mrakov pojem, v »enem stopnjevanju«, dinamično in tekoče, le v zadnji tretjini, žal, ritmično natrto, pešajoče in dramaturško ekstenzivno. Vendar kljub temu vseskozi z dvosmernim užitkom: predvsem tistim, ki veje z odra, a tudi onim, ki ga odru vrača avditorij. Slišal sem gledalca, ki je po koncu predstave vzkljnil: končno spet stari dobri teater! Je njegovim stvarnikom s tem vzklikom izrekel pohvalo, kakršno so pričakovali?

15. JANUAR

Sinočnji večer je bil, po receptu zdaj zares že znamenitega anarhoidnega programiranja premier na Slovenskem, spet poudarjeno gledališki: nove predstave so si hkrati omislili Prešernovo gledališče iz Kranja ter Mestno gledališče ljubljansko in Cankarjev dom. Moja, vzorni ljubljanski programski »kooperativnosti« zanalašč nekoliko kljubovalna logika – me je najprej napotila v Kranj: Matija Logar, *Dosje (aforizem v šestih slikah)*, kakor se glasita naslov in podnaslov – tega si je domiselno izmislila dramaturginja Mojca Kranjc – krstne uprizoritve novega slovenskega gledališkega besedila.

Dosje je pravzaprav hibridno odrsko besedilo, ki spričo take svoje narave najprej zbuja temeljno vprašanje: ali je sploh in ali je res odrsko? Glede na to, da je dandanes mogoče, kakor smo že velikokrat brali, v to zvrst prišteti celo telefonski imenik, se o potencialni »odrsosti« *Dosjeja* seveda ne kaže posebej spraševati: odru je namenjen in na odru je bil zelo »odrsko« uresničen. In kaj je potem s hibridnostjo? Ta je, naj tako rečem, intertekstualna: diskurz Logarjevega besedila je najprej – tudi kot dramaturgija – aforističen, a hkrati v prvih treh slikah tudi monodramski ali monološki; v nadaljevanju je (žal?) zveden samo še na aforizme. Z drugimi besedami, Logar v prvih treh slikah svojo aforistiko oplete okrog nekakšnega (mladostno avtobiografskega?) monodramskega debela, v zadnjih treh pa se prepušča zgolj še komentiranju današnjega sveta skozi čiste aforizme, ki se nekako odtrgajo in osamosvojijo od debela osebnostnega monologa ali monodrame. Po svoje

je to škoda, kajti monodramska individualizacija je zanesljivo gledališko plodnejša in vabljivejša od samoumevne aforistične deklarativnosti. To plodnost v prvih slikah najlepše ponazarjata in posebljata med drugimi dve avtorjevi bogato varirani temi: duhovita in v domiselno zgodnico spletena mutacija pregovorov o očeh in malodane groteskna, ambivalentna tematizacija pogreba in pogrebcev (na Žalah) v današnjem času. Takih »zgodbic« v zadnjih treh slikah ni več, ostajajo, kot že rečeno, samo še »osamosvojena« aforistična sporočila. Zadevajo in odsevajo pa ta sporočila predvsem avtorjevo kritično in primerno blago posmehljivo razmerje z današnjim in zdajšnjim, predvsem slovenskim svetom in življenjem. In tu je Logar suvereno samosvoj in izviren: njegova distanca do aktualnih pojavov je predvsem neobremenjena in neodvisna od vsakršnih anomalij bližnje preteklosti in žive sedanosti, tudi zdajšnje, poosamosvojitvene. Ta neobremenjenost omogoča avtorju, da je skozi-nskoz sproščen in v tej sproščenosti s smehom in nasmehom distanciran do življenja, pa najsi to buta vanj s svojimi grobimi pragmati ali z »nedotakljivimi« svetostmi. Lahko bi rekel, da je *Dosje* prva odrska (aforisticirana) inventura, ki slovensko zdajšnjost »na ogled postavi« s popolnoma sproščenim avtorjevim in avtorskim odskokom. Seveda stori to kritično, vendar ne tudi 'angažirano', če zapišem pojem, ki s(m)o ga tako rade uporabljale kritične generacije pisateljev in publicistov od petdesetih let naprej. Ali kot pravi v gledališkem listu T. Kermauner: »Logarjeva monodrama je kot povsem nevsiljiva izpoved nekonvencionalna in izvorna v tem, da ne izostruje negativnega razmerja človeka do današnjega sveta, kar počno skoraj vsi slovenski dramatik. . .«

Uprizoriti Logarjevo monodramo je prav zaradi njene aforistične strukture zahtevno gledališko, še posebej igralsko opravilo. Vendar je treba takoj povedati: režiser Primož Bebler – če se ne motim, ga prvič srečujemo v našem teatru, prej je delal predvsem v Beogradu – dramaturginja Mojca Kranjc, lektor Jože Faganel ter predvsem in na prvem mestu igralec Ivo Ban so nalogo opravili več kot korektno. Dejal bi, da so besedilo, katerega narava je že žanrsko bolj literarna kot življenjsko sočna – z gledališkimi znaki nazorno počlovečili in vitalizirali ter s tem njegovo zaprto aforistično formo za sprejemanje primerno razprli in gledalcu prikupili. Dasiravno je tako »pogledališčenje« Logarjeve literature očitna zasluga vseh sodelujočih, je igralčeva interpretacija bila odločilna za odrsko očarljivost *Dosjeja*. Ivo Ban namreč avtorjevo in svojo monološko izpoved oblikuje z »interakcijsko« kombinacijo dveh izraznih ravnin: (so)doživljajske in prednašalske sporočevalne. Seveda se intenziteti teh ravnin prilagajata in prilegata zdaj bolj zdaj manj življenjski podstati besedila, ki ga, kot rečeno, v poglavitem vendarle sestavlja struktura aforizmov ali aforističnih sintagem. In čeravno je taka narava Logarjevih sporočil ponekod celo papirnata, tega v Banovi interpretaciji ni čutiti: kakor na eni strani z milino in nekakšno medvedasto toplino podoživlja človečnostne reminiscence (Logarjeve) monodrame, tako na drugi strani z natančnim pomenskim poantiranjem in s sproščeno spoznavno distanco ovije gola aforistična sporočila v mehka ogrinjala ljubeznive in odrsko rodovitne ironije.

Skratka, Logarjev *Dosje* je v Prešernovem gledališču komorni odrski dogodek, ki gledalčevo radovednost blagodejno poteši.

17. JANUAR

K sinočnji prvi reprizi »avtorskega projekta« Damirja Zlatarja Freya *Pomladno obredje*, navdihnjenega po istoimenski glasbi Igorja Stravinskega *Le Sacre du*

printemps in uprizorjenega v »ovalni dvorani« Čankarjevega doma, ki je skupaj s Koreodramo, kakor že v primeru lanskih Strniševih *Žab*, producent teh imponantnih projektov – sem se odpravil z dvojnimi občutki: z neskajeno radovednostjo, ki jo zmeraj znova zbujajo Freyve ekspresivne gledališke zamisli, in hkrati z nekakšno nedefinirano bojznijo, da bom spet navzoč zgolj pri eni izmed sicer zmeraj vznemirljivih in dandanes v slovenskem gledališkem dogajanju nemara najbolj samosvojih različic že tako rekoč kanonizirane Freyve gledališke poetike in poezije. In takoj pristavim: radovednost je bila bogato poplačana, bojazen vsaj v poglavitem samo odvečen predsodek.

Koreografska suita Igorja Stravinskega *Pomladno obredje* (zanimivo, da se je pri nas doslej pojavljala pod različnimi, pomensko tenkočutno niansiranimi naslovi: *Posvetitev pomladi*, *Pomladno darovanje*, *Posvečenje pomladi*) ima podnaslov »slike iz poganske Rusije«, »uprizarja« pa predkrščanski obred žrtvovanja mladega dekleta pomladnemu bogu in hkrati z njim pomladnega prebujanja in obnavljanja vsega živega v naravi, na kratko torej: rojstva pomladi. Sam skladatelj je v komentarju k suiti med drugim dejal, da je hotel, ob že povedanem, popisati še panični strah narave pred večnimi lepotami.

Tako je, če avtorja prav razumem, *Pomladno obredje* nekakšen arhetipski fizični ritual, ki pa dobi v svoji pomenski in estetski izpeljavi metafizične razsežnosti, muzikalno črpajoče predvsem iz ostrin schoenbergovskega ekspresionizma, ki je razbil dotlej prevladujočo in svojemu času aktualno zavezano impresionistično tonalnost. In prav v silovita, malodane brutalna in atonalna izrazna območja ekspresivne poganske ritualnosti je posajena Freyeva predstava *Pomladnega obredja*, nekakšne dramatisacije in dramaturške personifikacije znamenite glasbene partiture. Njen prvi protagonist je lepo, temperamentno in do nevarnosti sugestivno, mlado dolgočasno dekle, žrtveno jagnje pomladi, hkrati pa tudi njena iniciacija in pogubna čutnost. Krog dekleta se strne gruča štirinajstih enako zagnanih protagonistov, starih in mladih človeških postav, sedmih moških in sedmih žensk, ki najprej svareče in sršeče boljčijo v avditorij sredi praznega, z velikimi dvojnimi okni zamejenega, klavstrofobičnega interiera, s kakršnim smo se v različicah srečavali malodane pri vseh Freyevih predstavah. Nato sprva tiho in pozneje v divjih ritmičnih atonalnih gest, mimičnih srenjih in sinkopiranih melodij gomazijo po zemlji, ko se ta po začetni zlovešči tišini tako rekoč misteriozno »deflorira« kot živa *terra rossa*, jo v svojem strastnem, domala zblojenem prebujevalnem obredju grabijo in gnetejo, se z njo mažejo ali kot razdvijane energije krožijo po njej v spiralah, diagonalah in drugih koreografskih arabeskah, dokler naposled z nekakšno zagrobno presrhjenostjo ne spolzijo v njene temne globeli in se nato ob koncu iz njih ob katarzičnih melodijah pomladnega dežja spet vrnejo na iste prostore, od koder so se na začetku kot eruptivna moč prebujene narave napotili v svoj elementarni ritualni, fizični in hkrati metafizični ples.

Ne vem, kako je to silovito koreografsko suito Igorja Stravinskega ob njenem pariškem rojstvu leta 1913 baletno oblikoval znameniti Djagilev, vem pa, da jo je Damir Zlatar Frey s petnajsterico svojih do kraja discipliniranih in neverjetno požrtvovalnih igralcev – Štefka Drolc, Jette Ostan Vejrup, Vera Per, Milena Grm, Mojca Partljič, Draga Potočnjak, Damjana Černe, Olga Grad, Janez Eržen, Pavle Ravnohrib, Srečo Špik, Željko Hrs, Ivan Rupnik, Niko Goršič, Arko – uprizoril kot presunljivo poemo visoko ekspresivne (in ekspresionistične) posvečenosti in obrednosti, poganske arhetipskosti in čutne elementarnosti. In hkrati kot apoteozo odrskega perfekcionizma, pri katerem participirajo prav vsi sodelujoči in v katerem je vsak najmanjši gib premišljeno koreografirana poteza in pomenska determinanta,

vse skupaj pa silovit orgiastični gledališki organizem, ki sicer ne more (in najbrž tudi noče) skriti svoje že utrjene in izvirno varirane freyevske odrske, dramaturške in likovne poetike (kantorjevske provenience). Vendar hkrati organizem, ki mora spričo njegove izrazne silovitosti gledalec le spoštljivo in afirmativno – onemeti.

Ali na kratko: nevsakdanje ekspresivno gledališko doživetje.

18. JANUAR

Sinoči sem v zadnjih štirih dneh že tretji večer prebil v teatru, tokrat v Mestnem gledališču ljubljanskem pri reprizi Millerjeve *Smrti trgovskega potnika*. Premieri sem se namenoma izognil, a sem nato v radiu in tudi od nekaterih gledaliških kolegov slišal, da je predstava dela, ki je že pred dobrimi štiridesetimi leti v ljubljanski Drami dobilo malone kulturni nadih, doživela sprejem, kakršen se v naših gledališčih zgodi le izjemoma. Po svoje mi je nato vendarle bilo žal, da pri tej izjemnosti nisem bil navzoč, še posebej zato, ker se je repriza začela z drobnim incidentom: gledal jo je namreč mladinski abonma in med polno dvorano adolescentov in njihovih učiteljev je očitno bilo nekaj nemirnežev, ki so začetek predstave pospremili s pripombami in glasnim šepetanjem. Tako je moral umetniški vodja gledališča Zvone Šedlbauer predstavo prekiniti, nemirneže posvariti, se veliki večini spoštljivega gledalstva opravičiti za nehoteno začetno prekinitvev in poprositi igralce, da so po nekaj minutah začeli še enkrat. Kakor je poseg bil trpek, je bil nujen in učinkovit: po njem so nato do zadnjega vsi mladi in drugi gledalci spremljali odrsko dogajanje z vso pozornostjo in tiho osredotočenostjo, predstava pa jih je do konca tako prevzela, če ne kar pretresla, da so ji podarili dolge aplavze, nemara ne bistveno manj iskrene in vroče kot na premieri.

V meni je *Smrt trgovskega potnika* seveda prebudila tudi spomine na znamenito uprizoritev leta 1953, v kateri je pod Janovim »nevidnim« režijskim vodstvom dosegel enega izmed ustvarjalnih vrhov na svoji dolgi in razgibani igralski poti Janez Cesar kot nepozabni Willy Loman. In ob njem pretresljiva Vida Juvanova, njegova vdana soproga, slikoviti Maks Furijan kot stric Ben in od mladih igralcev debutant Lojze Rozman kot Biff, sprevrnjena podoba očeta Lomana, Bert Sotlar kot osvajačni Biffov brat Happy, Boris Kralj kot brezobzirni Wagner, mladi Duša Počkajeva in Majda Potokarjeva v efektnih epizodah lahkoživk, če naštejemo vloge, ki so mi najmočnejše ostale v spominu. Bila je predstava, ki je s smrtno ranjenostjo tkim. malega ameriškega človeka in v dramaturškem pogledu z inovativnimi retrospektivami ali *flash backi* pomenila pomensko in formalno važno zarezo v tedanji programski usmerjenosti ljubljanske Drame.

Sinočnja uprizoritev je, naj se sliši še tako paradoksalno, bila davni Janovi po svoje podobna: spoštljivo je sledila besedilu, radikalnejše krajšave so bile razumne in dogajanju v prid, prav tako živahnejši ritem dogajalnega poteka. Petanova režija – v soglasju z nekoč popularnim sloganom: bolj kot je režiserjeva zamisel nevsiljiva in neopazna, večja in globlja je njena vrednost – prav tako »neopazna« in precizna. Seveda velja to še posebej glede na presenetljivo živ, malodane naturalistično stiliziran posnetek živega ameriškega življenja, kakršno se je tako sugestivno razkrilo Arthurju Millerju pred skoraj pol stoletja.

Posebno znamenit dogodek pa je nova *Smrt trgovskega potnika* zaradi kakovostno zelo izenačene podobe igralskih stvaritev, med njimi predvsem Borisa Cavazze v naslovni vlogi. Če smo predavnimi leti v zvezi z bridko usodo Willyja Lomana med drugim skušali varirati ter sodobno razumeti in tematizirati tudi klasično (aristotelsko) definicijo tragičnosti in tragične krivde, smo njeno aktualnost

pri Millerju najprej uzrli v, naj tako rečem, razredni genealogiji osrednjega junaka, ki nič več ne pripada vzvišenim slojem, kakor je to v klasični tragediji, marveč prihaja iz trde ameriške življenjske in poslovne vsakdanjosti, potopljene v vrtnice brezdušne, kakor smo takrat rekli, kapitalistične in stehnzirane brezobzirnosti, ki človeka izvrže, potisne v obup, na rob smrti ali, tako kot Willyja Lomana, v samomor, pa čeprav ni ničesar kriv, ali pa je kriv brez krivde. Mali človek, nesrečni ameriški trgovski potnik, nam je kot nekakšen eksemplarski modela tragike zares zbujal nekaj, kar je bilo podobno »sočutju in strahu«. Kar takoj povem, da me je s takim čutenjem in občutjem pretresel tudi Cavazzov Loman. Vendar sta narava in morfologija njegove strah in sočutje zbujajoče tragike bili drugačni kot, če smem obuditi spomin, tisti, ki ju je nekoč podoživljal in, opotekaje se med uporništvom in skrušenostjo, živel Janez Cesar, ko je skozinsko intenzivno poosebljal grozo lastne zavoženosti, zgrešenosti in trpljenja. Tudi Willy Loman Borisa Cavazze je bil po eni strani sočutje in srh zbujajoča človeška prikazen, hkrati pa tudi skrajnje bridka personifikacija paroksizma, bahaštva in nastopaštva, umišljene samozavesti in, kakor mu srdito oponese Biff, bleferstva. In seveda koleričnosti ter padanja iz njenih brezobzirnih klešč v samousmiljivost, obup, potrtnost in spet vzkipljivost, v nepresegljivo človeško stisko in nemoč, sesipanja v katastrofizem vseh teh karakterologemov. Potemtakem pretresljivega kontrastiranja, ki z njim Cavazza z nesrečnega Lomana lušči zdaj videz zdaj resnico dvoumnega in varljivega »ameriškega sna« in se v izjemno natančno stopnjevanem procesu tega presunljivega samorazkrievanja čedalje usodnejše pogreza v predsmrtno in naposled smrtno grozo in tudi spravo s svojo zavoženo družino in z okrutnim vsakdanjikom. Z drugačno klasifikacijo bi lahko rekel, da Boris Lomanovo nastopaštvo od slutnje do slutnje in od spoznanja do spoznanja svoje družbene izvrženosti in človeške ponižanosti bolj in bolj deteutralizira, racionalizira in uzavešča, vzporedno s to levitvijo pa se spoznavna presunljivost bridke usode onemoglega trgovskega potnika premosorazmerno z njegovo tragiko seli med gledalce, jih prevzame, premrazi in naposled posrka, ko po eni strani intenzivno čutijo s tragično nesrečo Willyja Lomana, po drugi pa se v to njihovo čutenje in sočutje vtihotaplajo tudi slutnje žive in zloslutne identifikacije ali iz nje porajajočih se asociacij iz naše zdajšnje in tukajšnje tržne in človeško čedalje bolj brezdušne realitete. Kakorkoli že, Willy Loman Borisa Cavazze je ne samo ena izmed njegovih najkompletnejših igralskih umetnin, marveč sodobnih slovenskih odskih kreacij sploh.

Ne vem, ali je Cavazzova magistralna igra navdihnila in umetniško motivirala tudi vse druge igralce, da so se navzeli njegove skozinsko intenzivne oblikovalne osredotočenosti, vsekakor pa so ji zelo sugestivno sledili. Zlasti bridko potrpežljiva Linda v pretresljivi upodobitvi Ljerke Belak, človeško topla podoba Lomanovega prijatelja Charleya Evgena Carja, imenitna Lomanova »zrcalna slika« njegovega sina Biffa, mladega prezentanta »zgubljenega ameriške generacije«, posebljene v impozantni vlogi Jožefa Ropoše ali primerno plehkega bonvivana in ženskarja Happyja Jerneja Kuntnerja, dobrotljivega odličnjaka Bernarda, ki ga je s presenetljivim dostojanstvenim mirom upodobil Aljoša Ternovšek, tako kot mladi Kuntner tudi on še študent Akademije. Tudi za druge vloge velja, da so bile odigrane z zgledno prizadevnostjo.

Bila je, če sklenem, predstava – po imenitnem *Narodovem blagru* v tem teatru že druga v tekoči sezoni – ki sodi med najmagistralnejše v zadnjih letih. Vsekakor in na srečo tudi taka, ki s svojo visoko umetniško kakovostjo najbolj suvereno priča o tem, da ji neprijazne, zagotovo samo mimožne upravne motnje, ki so kot črni oblak legle nad to gledališče, niso mogle do živnega. Bravo! Se bo nadaljevalo