 Slovensko Ljudsko Gledališče Celje

VINKO MÖDERNDORFER

# CAMERA OBSCURA

SEZONA 1990/91  
GLEDALIŠKI LIST ŠT. 3



- canaille** [/kanaj/ fr. iz ital. *canaglia*] 1. sodruga, drhal, 2. ničvrednež, lopov (gl. kanalja)
- canapé -ja m** [fr.] gl. kanape
- cand.** [/kand./ kratica za lat. *candidatus*] kandidat (postavlja se z označbo fakultete k imenu študenta, ki se pripravlja na zadnji izpit, npr. J. Knez, cand. iur. — kandidat prava)
- candela -e ž** [/kande'la/ = lat. sveča] »sveča«, merska enota za svetilnost ( $\frac{1}{60}$  svetilnosti, ki jo oddaja v pravokotni smeri na 1 cm<sup>2</sup> integralni radiator)
- cañon -a m** [špan.] gl. kanjon
- Canossa -e ž** /kano'sa/ ital. nekdanji grad blizu Parme v severni Italiji, kjer je nemški cesar Henrik IV. l. 1077 prosil za odpuščanje svojega polit. nasprotnika papeža Gregorja VII; *fig. iti v Canosso* skesati se, ponižati se, vdati se nasprotniku (zlasti v polit. bojih)
- cantabile** [/kanta'bile/ ital. iz *cantare* peti] *prisl.* peven, lahko tekoč (melodija ali skladba)
- canticum -a m, mn. cantica -ic s** /kan'tikum.../ lat. 1. spev, recitativ v strim. komediji, 2. religiozen spev ali hvalnica
- canto -a m** [ital.] gl. kanto
- capite censi** /ka'pite cen'zi/ lat. »štefi po glavah«, v starem Rimu plast neposredujočih državljanov
- capitis deminutio** /ka'pitis deminu'cio/ lat. »izguba pravic«, v starem Rimu izguba ali zmanjšanje državljanskih pravic zaradi določene kazni, npr. izgube svobode, življenja; *fig.* ponižanje
- capo -ja m** [ital.] gl. kapo
- capriccio -cia m** /kapri'čo -ča/ ital. 1. sitnost, muhavost, gl. kaprica, 2. umetniško delo — npr. slika, a zlasti skladba — prosto po obliki, s presenetljivo kompozicijo
- capriccioso** /kapri'čo'zo/ ital. *prisl.* muhasto, hudomušno (glas.)
- captatio benevolentiae** /kapta'cio benevo-len'cie/ lat. »iskanje naklonjenosti«, prijem, s katerim si skuša govornik pridobiti poslušalce
- caput mortuum** [/ka'put mor'tuum/ = lat. mrtvaška glava] angleško rdečilo (železov oksid)
- canon** nenavadne gibe (kdor je zmagal, 1. kobil kolač), 2. na tej osnovi slonečnica, 3. glasba za tak ples
- cal** kratica za malo kalorijo (fiz.)
- calando** [kalan'do/ ital. iz *calare* spuščati, 1. pojemati] *prisl.* pojemaje (glas.)
- calculus -a m** [/kalkül'/ fr. iz lat. *calculus* kamenček na računski deščici] račun; računanje, gl. kalkilirati
- calendae** [lat.] gl. kalende
- call girl** neskl. ž /kɔ:l gɜ:l/ angl. (lahko) klic, ponuda na (telefonski) poziv
- calumniare audacter, semper aliquid haeret** Valamnia're audak'ter sem'per a'likvid haeret/ lat. le pogumno obrekuj, nekaj bo že obviselo
- camarilla -e ž** [špan.] gl. kamarila
- cambio -ia m** [/kam'bio/ ital. iz *cambiare* menjati] 1. menjava, menjavanje, 2. tečaj, 3. menica
- cambio valute** /kam'bio valu'te/ ital. menjalnica
- camembert -a m** /kamãber'/ fr. vrsta mehkega sira, prepreženega z belo plesnijo
- camera -e ž** /ka'mera/ lat. 1. obok, 2. soba, 3. zbornica (gl. kamera)
- camera lucida** /ka'mera lu'cida/ nlat. optična priprava, s katero projiciramo na papir ipd. obrise predmetov in jih nato prerišemo (iznašel Wollaston leta 1809)
- camera obscura** /ka'mera obsku'ra/ nlat. preprosta projekcijska priprava (temnica), kjer padajo svetlobni žarki skozi majhno konveksno lečo in dajejo na nasprotni strani obrnjeno sliko predmeta
- camp -a m** [/kæmp/ angl. iz lat. *campus* polje] tabor; vojaško taborišče, avtomobilski tabor
- camp -a m** [/kã/ fr. iz lat. *campus*] 1. tabor; vojaško taborišče (gl. champ), 2. stranka
- camping -a m** [angl.] gl. kamping
- campo -a m** [/kam'po/ ital. iz lat. *campus*] 1. polje, njiva; poljana, 2. tabor; vojaško taborišče, 3. *fig.* torišče, področje
- campus** /kam'pus/ lat. 1. polje, poljana, 2. taborišče; bojišče, 3. *fig.* torišče
- Campus Martius** /kam'pus mar'cius/ lat. Martovo polje, 1. bogu Martu posvečeno polje v starem Rimu, namenjeno za vojaške vaje, tekmovanja in zborovanja, 2. celotno zemljišče kakega vseučilišča (Anglija in zlasti ZDA)

VINKO MÖDERNDORFER

# CAMERA OBSCURA CVRNEBA OBSCURBA

K R S T N A I Z V E D B A

*(velika pustna enodejanka)*

**Režiser: Vinko Möderndorfer**

**Dramaturg: Janez Žmavc**

**Scenograf: Roberto Stell**

**Kostumografka: Majda Kolenik**

**Skladatelj: Jani Golob**

**Lektor: Marijan Pušavec**

**Avtor borilnih prizorov: Zoran More**

**Lektorica za nemščino: Dagmar Gradišar**

**Izdelava mask: Saba Skaberne**

**Uvodno pesem poje: Bojan Umek**

## IGRAJO:

JANA .....	Ljerka Belak
DUŠAN .....	Marjan Bačko
ERHARD PILER .....	Drago Kastelic
VALTER .....	Primož Ekart k.g.
PRVI .....	Bojan Umek
DRUGI .....	Zoran More k.g.

Vodja predstave Sava Subotič, sepetalka Ernestina Djordjevič, razsvetljava Rudi Posinek, krojaška dela Marjana Podlunšek, Adi Založnik, frizerska Maja Dušej, odrski mojter Jože Klanšek, rekviziter Milan Orehov, garderoba Kalina Jenič, Melita Trojan, tehnično vodstvo Vili Korošec, ton Stanko Jost

PREMIERA 7. decembra 1990



## VINKO MÖDERNDORFER

Rojen 1958. leta v Celju. Po diplomu na oddelku za gledališko režijo na ljubljanski AGRFT je sprva največ režiral v Gleju, pozneje pa skorajda v vseh gledališčih po Sloveniji. Z novim letom bo prevzel funkcijo umetniškega vodja PDG v Novi gorici.

### REZIJE:

Čehov - **SNUBAČ**, AGRFT 1982, Ivšič - **KRALJ GORDOGAN**, Glej 1980, Duša - **JASLICE**, Glej 1981, Stojanovič - **NI ČLOVEK, KDOR NE UMRE**, 1982, Hermann Kokori, SMG 1982, **SAJ SI VENDAR PUNCA**, PDG Nova Gorica 1982, Jovanovič - **HLADNA VOJNA BABICA MRAZ**, SMG 82, Kundera - **BURKA**, PDG Nova Gorica 83, Sherman - **ROŽNATITRIKOTNIK**, Glej 83, Javoršek - **DEŽELA GASILCEV**, MGL 85, Cankar - **ZA NARODOV BLAGOR**, SLG Celje 85, **SUMMERTIME**, Glej 85, Feydeau - **BOLHA V UŠESU**, SLG Celje 85, Sherman - **MESIJA**, CD 85, Simovič - **POTUJOČE GLEDALIŠČE ŠOPALOVIČ**, PDG Nova Gorica 86, Čehov - **TRI SESTRE**, MGL 86, **PRILIKA O DR. MENGELEJU**, SLG Celje 86, Hoffman - **TAKO KOT JE**, SNG Maribor 86, Beckett - **KOMEDIJA (NE JAZ)**, **KATASTROFA**, Glej 87, **ZGRABITE SGANARELA!**, SLG Celje 87, Linhart - **TA VESELI DAN ALI MATIČEK SE ŽENI**, SNG Maribor 88, Feydeau - **GOSPEJNA POKOJNA MAMA**, Cankarjev dom 88, Župančič - **VERONIKA DESENIŠKA**, MGL 88, Mihajlovič - **KO SO CVETELE BUČE**, SNG Drama 89, Help, SNG Maribor 89, Feydeau - **DAMA IZ MAXIMA**, SNG Drama 89, Hieng - **OSVAJALEC**, SLG Celje 89, Vaclav Havel - **SKUŠNJAVA**, PDG Nova Gorica 90, Ervin Friz - **TA VESELI DAN ALI CEFIZELJ SE ŽENI**, Lutkovno gledališče Ljubljana 90.



### PESNIŠKE ZBIRKE:

- Rdeči ritual (1975)
- Prodajalna slik (1977)
- Pesmičice (1980)
- Mah (1981)
- Telo (1989)

### PROZO

je objavljaval v slovenskih revijah. Napisal pa je tudi nekaj dramskih besedil in nekatere od teh sam režiral:

- **AZIL INKOGNITO**, Gledališče išče pesnika (igra za otroke); revija Obrazi
- **MI O PRAVLJICI, VOLK IZ GOZDA** (igra v desetih slikah); revija Dialogi
- **O TEM, KAKO JE SMETNJAK POSTAL OBLAK** - DDU Univerzum
- **KRUTI DNEVI** (poetična igra); revija Mentor; uprizorjena v okrogli dvorani Cankarjevega doma
- **PRILIKA O DOKTORJU JOSEFU MENGELEJU**; uprizorjena v SLG Celje 1986
- **HELP**; objavljena v reviji Obrazi; uprizorjena v SNG Maribor 1989
- **CAMERA OBSCURA** 1990

### RADIJSKE IGRE:

- **POJOČI PRSTKI** (1990)
- **KAKO ZAČARATI ZAJCA** (1989)





Janez Žmavc

## NASILJE KOT MIK

amera obscura" Vinka Möderndorferja je po svoji dramaturški zasnovi natančno grajeno delo, odprto za dramsko konfrontacijo znotraj odrskega dogajanja in v svojih naslednjih za konfrontacijo z avditorijem. Za dogajanje sta pomembni dve okoliščini: prva je PROSTOR – prazen, izoliran kraj, v katerega je v določenem smislu zajet tudi avditorij. Karkoli se bo tukaj dogajalo, nihče zunaj tega prostora ne bo videl ne slišal. Druga okoliščina je ČAS – karnevalska noč, v kateri je "vse dovoljeno", vse pa postane le okvir za popolnoma nepredvideno, novo tematsko zasnovano: igro videza in resnice, resničnosti in iluzije (trenutek samoprevare), moči in nemoči, ustvarjalnosti in destrukcije oziroma nadomeščanja ali poistovetenja ustvarjalnega akta z aktom fascinantnega nasilja (destrukcije).

Po uvodnem prizoru (Jana in Dušan plus Erhard) bi pričakovali humorno igriv razplet v smeri družabnih igriv v tej pusti (avtor izpostavi pusti) pustni noči. Ko da je karnevalsko razpoloženje dol v mestu opesalo in se je treba nekam preseliti, zapreti in si izmisli nove naboje za vztrajanje in ohranjanje sproščene, neobzdanega veselja.

Ob tem se sprašujemo, kakšne so njihove civilizacijske potrebe, če bi jih skušali izluščiti iz ozkih okvirov zgolj družabnega veseljačenja? Eksplicitno niso tematsko zastavljene, ostajajo pa slej ko prej primarna preokupacija v iskanju sporočilne vrednosti. JANA je možačasto glasna in izziivalna, pa je v bistvu le nesrečna razvezanka, ki okuša prve korake svobode. Nemcu ERHARDU jezikovna bariera ne dopušča, da bi se polno uveljavil. (Po avtorju: ... prijazen in zaupljiv Evropejec, ki se je ustavil v naši deželi na nekakšnem simpoziju ali nekaj podobnega.) Nekaj vedoželjnega turistu tiči v njem, v ospredju so ideje meščana o avanturah v inozemstvu: čimveč konzimirati na tem področju. DUŠAN – podobno kot vsi drugi, vendar kot "kulturnik ali pisatelj" še posebej izstopajoče – pripada našemu svetu polovičnosti. Njegova poglavitna preokupacija je problem afirmativnosti v odnosu do lastne kreativnosti in kasneje do kreativnosti, kakršna koli pač že je, ki jo kažejo mladi. Gotovo je, da stika Dušan za doživljaji – ki naj mu nadomestijo ali priključijo ne ravno pomanjkanje domišljije (ali pa tudi to), pač pa predvsem transformacijski proces, da bi končno spravil na papir – idejo, zgodbo, osebo. Pustna noč je sprostitev. Zajame vse tisto, kar pogrša. Sam se postavi hkrati kot iskalec in igralec v situaciji (v prazen prostor), kjer naj bi odigral svojo veliko ali vsaj pomembno vlogo. Za soigralca ima le minorno figuro Erharda, a tudi takó, zaklenjen v svoj monolog, se zdi, da je korak bliže svojemu iskatelstvu. V nadaljevanju ga premagata, preliči mlajši in simpatično vital-

nejši VALTER: kot prispevek k temu družabnemu srečanju si izmislil spektakularen ekshibicionizem (s svojima mladima pajdašema), ki seveda nima namena ostati le na ravni družabnega kratkočasa. To je le uvod v drugo naklepno. V tem pogledu je Valter idejni vodja, scenarist, režiser in igralec, avtor posebnih efektov, skratka kompleten demiurg inferna. Duhovni svet, ki ga Dušan priključuje na pomoč z nastevanjem pisateljev-mislecev-genijev, je prej njegov beg kot pa pridobivanje prednosti. In čeprav si ne dela iluzij o sebi – ni več zanosa, silovitosti poleta – pa si vendarle ne more kaj, da ne bi občudoval resničnosti, ki jo (na vse bolj krut način) uveljavlja mlada trojica. Na določen način je Dušan zapeljan sam od sebe... (avtor govori o prikitem sarmiranju Valterjeve mladosti na Dušanova pobegla leta).

V uvodu k igri beremo misel, "da želi igra spregovoriti tudi o odsotnosti komunikacij". Ta se kaže na različnih ravneh. V sodobni družbi se nasploh komunikacije redkokdaj vzpostavljajo med ljudmi, marveč med agenci različnih idej, interesov, družbenih pozicij itd. V teh pomanjkljivih komunikacijah – če jih je sploh kaj – gre za izrazito pomanjkanje TOLERANCE, strpne pripravljenosti na DIALOG, na medsebojno sodelovanje brez računice. Brez tolerance pa ni HUMANIZMA – brez humanizma ni socialne funkcije družbe, družba ne funkcionira na način družbene in individualne etike – je samo DŽUNGLA. Jasno je, da obstajajo znotraj džungle krdela, ki komunicirajo (operirajo) med sabo s šifriranimi znaki, po natančnem kodeksu, ki je lahko dogovorjen ali samo vzpostavljen po hierarhiji, kjer ima vodja absolutno iniciativo. Ta "grupna komunikacija" se formira po ulicah, v lokalih, v zakotjih urbane sveta in še kje. V sočloveku zunaj svojih grup vidi le potencialnega nasprotnika, tekmeča, zlo, ki ga je treba najprej izključiti kot enakovrednega partnerja, ga streti, zlomiti, onemogočiti, podrediti, mu vsiliti svojo voljo, svojo idejo, ga izkoristiti in po možnosti zavreči.

Tematiziran problem "resničnosti na meji fikcije" je osnovna konfliktna situacija, ki jo odpirata Dušan in Valter. VALTER lucidno, rafinirano uporabi zgodovinsko pričevanje o Auschwitzu za evokacijo domala enake situacije, kakršna je bila zunaj nacističnih taborišč ("Bili so v neposredni bližini, pa niso videli in ne verjeli.") S perfektno kamuflažo daje gledalcem varljivo občutek o njihovi varnosti in nedotakljivosti pa hkrati zanesljivo prepričanje, da bi na nasilje in grozo reagirali z dejavnim uporom (ne le odporom). Tisto, kar se potem zgodi, na celi črti ukine to varljivo upanje.

Igra spregovori torej v prvi vrsti o zapiranju oči pred resnico. Kaj je res? Je res le tisto, kar se otipljivo dogaja pred našimi očmi, se pravi ob sodelovanju vseh naših obrambnih mehanizmov, ko je ogroženo tudi naše lastno življenje? Kaj je potem s tisto resnico, ki pride do nas (o tem spregovori Val-

ter) le kot poročilo o nasilju, kot slika na ekranu, stran v časopisu? – Sem resnica le jaz sam, nekaj manj moj bližnji in še manj tujec tu zraven?... Valter dokazuje, da je novoveški človek pripravljen le na prepričljivo iluzijo, ni pa pripravljen na kruto, krvavo resnico. Impotentnost DUŠANO-VEGA sveta se drastično pokaže na primeru, ko odklanja igro videza in resnice, ker ga lahko prepriča le kri – ker so njegovi impulzi prešibki, da bi v sebi provociral stanje popolnega obvladovanja snovi, resnične podobe sveta – tako ne zaupa ničemu, ne lastni ustvarjalnosti ne igri sveta, ki se dogaja okoli njega. Hoče dokaz. Ko ga dobi (resničnosti), je nemočen, nebogljen, kapitalantski.

DUŠANA bi resnica o njem samem ubila – na koncu dobi to resnico – in ga tudi "ubi-je". Na mah je razrešen dileme o lastnem ustvarjanju. Vdor krute resničnosti zapolni sleherni praznino njegovega potenciala. Za kaj naj odslej zastavi besedo, na kaj stavi? Evropska misel, vest človeštva, ga je pustila na cedilu. Vse je zgolj prazna beseda, papir, zrak. Polom intelektualca-humanista in vzpon formalnega izobraženca, "genija" zla. Nasilje, razdiralna slika ("kreiranje sveta"), ki kot ideja obseda Dušana (da je destrukcija le nemoč ustvarjalne potence), se pred njegovimi očmi grozotno uresniči.

ERHARD, tujec – bolj ali manj anonimni Nemeč – spodbudi tako pri Dušanu kot Valterju domala hkratne podobe o Auschwitzu. Kar samo se ponuja, da postane Erhard-Nemeč medij Valterjevega eksperimentiranja. Dušanove reakcije na ponujeno igro videza in resnice so – lahko bi rekli – naivne in docela v skladu z njegovim iskanjem kompenzacij za lastno nedoživetost. Oba – tako Dušan in Valter – delujeta v nenehnem odkrivanju in preizkušanju svojega potenciala – ne v smislu psihološkega profiliranja, marveč v zastavljanju sebe kot implikacijo ideje, na katero neusmiljeno igra.

VALTER je v tem smislu mnogo bolj pripravljen. Že takoj po prihodu vnaprej blokira, onemogoči vsakršen priljudnejši poizkus komunikacije, takoj počisti teren. (Njegov vztrajni NE v prizoru z Erhardom in fantoma.) "Jaz sem tip, ki se strašno dolgočas." Dolgčas je prazen prostor, je prazen čas, ki ga je treba naseliti. Praznina sveta. Naseli pa ga z izrazito asocialnimi potezami. Ko napada – afirmira svojo agresivno naravo, hkrati pa na osupljiv način izraža svoj kritični odnos do sveta, do zgodovine. Auschwitz mu je hkrati obtožba in model (opravičilo). Vendar je vseskozi nad vsem, superioren, dominanten, SAM sebi odgovoren. ("Če ni Boga, je vse dovoljeno" – te maksime si ne zastavlja Valter, zastavlja si jo Dušan, kajpak kot dilemo, kot teoretično umovanje, ki bi samo na sebi ne imelo hujših posledic. Je pa uvod v njegovo usodno zanimanje za Valterjev "eksperiment").

Ostaja še VEST – v človeka položen regula-

tor njegovega delovanja. Vest, nakopičena v nepregledni plejadi piscev, veleumov, ki si jih Dušan postavlja ob svoj bok. Slog te mlade generacije je v izrazito blasfemičnem odnosu do teh vrednot. Nič drugačnejši ni v odnosu do homoseksualnosti. Ambivalentnost tega pojava bi vključevala vsaj toleranco, če že ne razumevanja. Tu pa je le motiv za razvrednotenje človeka, za ponižanje, popredmetenje in povod za brutalnosti, ki jih fanta (Prvi in Drugi) precizno opraviča kot izurjena lovca na divjad. Po koncu te igre ni več možnosti svobodne eksistencialne izbire: smrtno, umrljivo je dokončno. Zgodovina, pretekla dejanja se pojavljajo kot mrtva zamisel, uporabna le za vsakršna dokazila o neizbežnosti poloma človeškega sožitja ali pobude v to smer.

"Camera obscura" je katastrofičen teater. Nobenih iluzij ni več. Polom z Erhardom je popoln, nima več individualnega obraza - naj na koncu še tako vpije, izkričuje svoje ime - sled za njim je izbrisana, ostaja le še brezoseben pojav, neko (gledališko, televizijsko, časopisno) poročilo v našem času. Nema slika. Svet se z njim (in z obnemelimi pričami) vrača v svojo ničelno pozicijo, ničelno točko.



**KONEC IGRE** pa je tudi trenutek odrešitve. Trenutek GROZE - v tem praznem prostoru, napolnjenem naenkrat s krvjo, ki odteka. Ta trenutek nosi v svojem bazičnem stanju hkratnost dveh občutij:

**IGRA** (igranje, evidentno igranje sveta)

**GROZA RESNOSTI** (naše vednosti o resničnih dogodkih, preteklih in zdajšnjih, o možnosti ponovitve)

**VIDEZ** (fikcija, iluzija, **GLEDALIŠČE** kot možnost bega, utvare)

**REALNOST** (nemogućnost bega, neizbežna krutost sveta)

**USTVARJALNA MOČ IGRALCA** (prepričljivost igre; /pomiritev/)

**PERCEPCIJE GLEDALCA** (sprejemanje te / samo/ igre)



**TRENUTEK ODREŠITVE** je torej **SAM KONEC IGRE**. **GROZA**, ki evocira **ODPOR**. Katarzično je **ODPOR**, ne **DISTANCIRANJE**. Prepričljivost igre, razmišljanje... "Camera obscura" eksplicitno ne odgovarja na vsa zastavljena vprašanja, ni moralistična. Skozi žanrsko grajeno zgodbo zaslutimo in prepoznamo podobo sveta, ki pa se nam preko gledaliških znakov in govornice vendarle prikazuje le v okviru gledališča, kot gledališki dogodek. Izsek iz življenja, problem ali celo traktat (kolikor nas miselno angažira) o človekovem ravnanju in nehanju v določeni situaciji - vse ostaja le igra in kot taka se tudi uprizarja.

**DUŠAN** - če se še enkrat povrnemo k njemu - hoče resnično gledališko **GROZO**, hoče več (!). Kriza subjektivnega je prenesena na objektivno, na gledališče kot tako, ki ga ne oplaja več, ne inspirira. Odgovor naj dá gledališče tukaj (na tem prostoru) in danes (v tej noči). Tako se gledališče tudi potruji in v svojih sestavinah odzove v mejah svojega (magičnega) eksperimentiranja.

O moči (prepričljivosti) in tudi o vlogi (sporočilnosti) gledališča govori "Camera obscura": **KAJ - ČE BI BILO RES - !?**... Je barva na odru le barva, ali ni tudi kri - kri v naši zavesti, v naših žilah, v čutnem dožemanju, v miselnih dogajanjih - kri, ki odteka v našem slehernem trenutku...

Soba zraven - ta soba zraven, ki nam buri domišljijo in se v življenju kar naprej pojavlja, obnavlja in načrtuje - pa je predvsem imanentno gledališki prostor, ki omogoča presenetljivo šokantno in zavoljo pomnoženih efektov (par na odru, postavljen v vlogo gledalcev, pomnoži in sprosti avditorij) tudi humorno gledališko predstavo.



Gorazd Perko

## CAMERA OBSCURA

### ali MEJA MED RESNICO IN ILUZIJO

(je včasih nevidna)\*

\* Vinko Möderndorfer: Camera obscura (Valter, str. 51)

**P**  
**B**

renekateri intervju s katerimkoli avtorjem se navadno konča z novinarjevim vprašanjem o osnovnem – bazičnem krogotoku avtorjevih raziskav in observacij, ki se (če se

morda ne moti), ves čas, skozi ves njegov opus, dotikajo vedno istih tem – iniciacijskih točk, zanj konstitutivnih in temeljnih vprašanj, iz katerih vedno znova izhaja, ki mu pomenijo večer izziv, ga vedno znova in znova intrigirajo ter so vedno znova nepresahljiv vir njegovih inspiracij. Novinar hoče seveda s pozitivnim odgovorom zgostiti vse prejšnje dele pogovora in zanko, hkrati pa dobiti avtorjevo zagotovilo, da je vsaj v osnovi zadel bistvo njegovega ustvarjanja in s tem pomagal bralcu bolje razumeti in približati avtorja. In to mu seveda tudi uspe. . .

Möderndorfer se v svoji zadnji igri *CAMERA OBSCURA* ukvarja z nekaterimi temami, ki se iz teksta v tekst ponavljajo, pa jih spretno varira, preoblikuje, modificira in nadgrajuje, postavlja v vedno nove situacije, tako da ostanejo s svojo globinsko ostrino pomenov in metafor vedno odprta: in to tako, da se nanje lahko lepi vsemogoč filozofski rekvizitarij: simboli, bolj metafore, se sprva zde vse preveč preprosti, površinski in enoznačni, se skozi grozljivi triler menjav, obratov, preoblek, vedno znova koncentrirajo okrog jedra raziskave – spraševanja po notranjem junakovem bistvu.

Zamegljenost v osnovi istih intonacij se vsekakor najprej kaže na čisto formalnem nivoju, saj je za prejšnja dva teskta, *PRILIKO O DR. JOSEFU MENGELEJU* in *HELP*, ki izhajata neposredno iz aktualnih tem časa, v katerem sta nastajala, značilna dokumentaristično fragmentarna faktura, ki ima svoje korenine v dosti mlajših medijih, kot je to gledališče – pri filmu in televiziji. Seveda to kaj lahko pojasnimo z avtorjevo željo po avtentiki ali pa se le tolerantno nasmehujemo novemu gledališkemu eksperimentu: njen pravi izvor pa je vendarle popolnoma drugje: Möderndorferju gre predvsem za možnost sunkovitih prehodov iz, če jo lahko tako imenujemo, resničnosti (realiteta) v zgodovino, za dialog med preteklim in sedanjim, za retroaktivni vpliv preteklega, ki se po avtorjevi definiciji v cikličnih krogih vedno znova spet vrača, skozi druga usta in v drugačnih socialnih razmerah seveda. (V tem smislu gre tudi razumeti uvodno pesem iz *Camera Obscura*, ki se na nek način ne more

vklopiti v jedro drame, ki naj bi ji služila za intonacijo.) Ne gre, kot se kaže na prvi pogled, za insceniran sodni proces proti dr. Josefu Mengeleju v prvem primeru in tudi ne za posnetek melodramskega feljtona v primeru druge drame. Presežek obeh je ravno v presečišču časov in dogodkov, v *presečišču med resničnostjo in iluzijo*, v nekem univerzalnem, splošnem času, ki je kot nalašč ustvarjen zato, da poskuša odgovoriti na nekaj temeljnih človekovih vprašanj, ki se najprej tičejo njega samega, potlej pa se šele interaktivno razrasejo v druga področja. Za razliko *CAMERA OBSCURA* v formalnem smislu pristaja na zakonitosti medija, v katerem se pojavlja in je v tem smislu tudi mnogo bolj zavezana trenutku in prostoru, v katerem se dogaja na odru, vendar kljub temu ohranja osnovno polarizacijsko jedro, presečišče med realnostjo in iluzijo; je konveksna leča preprostega aparata, ki zbira svetlobo in jo projicira na steno, z ostro sliko v sredini in nekoliko zamegljeno v obodu, ki snema maske, demistificira, odkriva obraze in "tisto, kar je za njimi". Druga temeljna postavka Möderndorferjeve dramatik je generacijski konflikt, kaj konflikt, razkol. Prepada med generacijama je zanj konstanta, je apriorno dejstvo, mit, ki v hipu konfrontacije iztiska odpor, upor in vojno. Stik med generacijama se vedno konča usodno. Zdaj za eno, zdaj za drugo stran. Sprava ni mogoča. Možen je status quo, pa še ta le za toliko časa, da si obe strani zalizeta rane in premislita strategijo za naprej. Mlajši generaciji *vedno pride* "na misel ideja, da bi se ponorčevali iz resnih zrelih ljudi. . . kot smo recimo mi, štiridesetletniki?!"

Čeprav avtor računa s tem, da bo skozi vzporednici stanje objektiviziral, mu mimo prstov vseeno uide nekoliko več črnila za starejšo generacijo, ki je s svojo zrelostjo, obremenjenostjo s samo seboj, konformizmom, pristajanjem na dogme ter varno skrita za lažno moralo, vdana v usodo in

spravljena z redom stvari, zakrnela. . . na nek način invalidna, nesposobna za pogled čez rob (v iluzijo), vse preveč zazrta in obremenjena z realiteto.

V *PRILIKI O DR. JOSEFU MENGELEJU* poskuša štiridesetletnik Jože Meglič na vsak način prepričati Mladeniča v svoje videnje sveta, v doživeto izkušnjo zla. Mladeniču je z njegove anarhične, amoralne, uporniške, cinične pozicije mogoč popolnoma drug pogled; njegov svet, v katerega zaupa in verjame, je iluzija: ". . . Zgodovine ni, samo filmi so. Če so dobri, je tud zgodovina okej, če paje slabo narejen, pol pa kurac, ni zgodovine, ki bi ji verjel. . ." Zanj je dr. Mengle junak, "mitska figura zla". Zanj je nasproti polovičarstvu štiridesetletništva vrednota to, da je nekdo "totalno not" in pri tem ga predznaki ne zanimajo: "Zato: / bodi u dobrem ali zlu / totalno not / bodi kul in mej se rad / čisto v sebi / čisto do gat". Zakoni, kodeksi in vrednote realitete Mladeniču ne pomenijo ničesar. Zanj so vse postavke realitete variabilne, podvržene njegovi lastni presoji in vrednotenju. Na stadionu generacijskega konflikta sta prav izkušnja iluzije in njegova prilagodljivost – variabilnost vrednot tisti, ki mu daje prednost. V svoji samozadostnosti je mnogo bolj izmuzljiv kot okorni, določeni štiridesetletnik. Čeprav se prva tretjina (*Prilika o dr. Josefu Mengeleju*) konča z Mladeničevim porazom oz. smrtjo – Jože Meglič ga zaduši, ker ne pristane na njegovo pot (stezo), se v naslednjih dveh dramah pojavlja kot zmagovalec. Mladenič iz *Prilike o dr. Josefu Mengeleju* se v naslednji Möderndorferjevi drami *HELP* reinkarnira v Andreju, mladoletnem morilcu, ki prav v okostenelem, nostalgicnem sistemu vrednot štiridesetletne psihologinje najde luknjo, da pobegne pred justico. Resnica v polju iluzije ni konstanta, za katero teži realiteta; obstaja več možnih resnic, le ena pa je resnica lastne ekonomije, ki Andreja zanima. Andrej se s svojim poznavanjem iluzije in izdajstvom etabliranih vrednot reši iz na videz neprebojnega obroča ter s tem pridobi izkušnjo, ki ga posveti v viteza iluzionizma, mojstra iluzije, izrisane v podobi Valterja in njegovih dveh pajdašev v enodejanki *CAMERA OBSCURA*. Ta izkušnja mu podeli temeljno različnost od starejše generacije, ki se v strahu za svoj red in samega sebe boji soočiti z drugačno vizijo sveta, z drugačno (pravo?) resničnostjo o samemu sebi, s tem pa, kot že rečeno, mladinci dokončno pridobe premoč in zaenkrat zmagojo. Zmagajo za vsako ceno; čeprav se zdi, da gre



za nekakšen fair play...

Preden se dokončno zapletemo v linijo Mladeničeve levitve, naj opozorimo na tretjo konstanto Möderndorferjeve dramatičnosti in sicer na njegovo fascinacijo z negativiteto – *zlom*, kar ga v literarnem smislu povezuje z založeno, šele zdaj prav odkrito figuro Vladimirja Bartola, apologeta in raziskovalca človekovih temnih strani in sil. Njegova dr. Krassowitz in Hasan Ibn Saba sta v nekem smislu vizionarska napoved dr. Mengeleja; zlasti Krassowitz ima podobno začrtane poteze kot Dušan v *Camera Obscuro*; obema je skupno izhodišče v zlu – lastna nesposobnost in nekreativnost: "Ja, ljubosumen si na vse tiste, ki lahko, ti pa ne moreš... Zamenjaš kreacijo za pokol, za genocid, plus v minus, saj je vseeno. Auschwitz, Dachau, Birkenau, Oswiecim." Zlo kot temeljna postavka Möderndorferjevih dram ima različne inkubacijske in razvojne faze, ki se konstituirajo prav v Priliki o dr. Mengeleju. Najvišja je seveda izrisana v Mengeleju, ki je, kot pravi sam o sebi: "... pesnik znanosti, jezni mladenič zdravilstva, sem ideologija, cepljena z darvinizmom, sem idol zla..." "vzvišen nad smrtjo, vzvišen nad krivdo..." "Moj umor je filozofija, razumete, višja stopnja zavesti, preizkus Boga..."

Mengele je s svojo briljantno organizacijo zla – filozofijo umora, večna inspiracija in nedosegljiv idol vsem, ki poskušajo svojo (nad)moč organizirati v polju negativitete. Vendar obstaja med njimi vedno neka temeljna razlika: "Vaš umor je umor malega človeka, moj umor pa je umor visoko civilizirane družbe." Mengeleja ne zanima več umor z motivom, umor iz, denimo, koristoljublja, maščevanja; njega zanima umor zaradi umora: "... je samo umor zaradi preizkusa Smrti... Skozi muko njenega (zrtvenega) konca se odkrije skrivnost življenja in smrti, skrivnost Boga..."

In v tem je jedro Möderndorferjeve fascinacije z Mengelejem, ki se v njegovih dramah in njegovih dramskih junakih veskoci pojavlja kot osebnost, filozofska iztočnica ali primera (njegovih dejanj, ki so v principu vedno vezana na židovstvo (!) ali na taborišča) in ostaja veskoci prisotna kot nekakšna temna bolečina, nezalcijiva rana, večno materializirana metafora drugega, negativnega pola človeka, ki je v načelu vedno prikrit, a s tem nič manj prisoten in



aktiven.

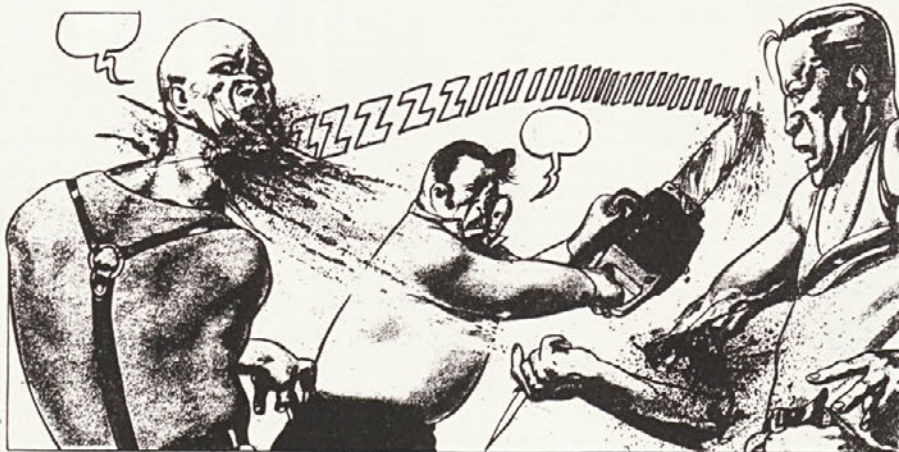
Naj bo s tem dovolj osišč in se raje temeljiteje posvetimo *CAMERA OBSCURI*, tekstu, ki nas na tem mestu v največji meri zanima in zaradi katerega smo si tudi privoščili ta flash back.

Ugotovili smo že, da gre za precejšnje formalne razlike med teksti, saj ima programskost v prvi, Prilika o dr. Josefu Mengeleju in fragmentarnost v Helpu usoden vpliv tudi na osebe same. Möderndorfer skuša svoje dramske like iz teksta v tekst vse bolj gostiti, organizirati. Če mu lahko očitamo shematičnost in programskost likov, pogojenih s formo samo v Priliki o dr. Josefu Mengeleju, se že v Helpu, fragmentarni strukturi navkljub ali pa morda prav zaradi različnosti njenih rakurzov ter naravi junakinjinega poklica (psihologinja) samega, sence junakov daljšajo in širijo v globino. Njihovo agiranje je vse bolj introvertirano, ponotranjeno, zažrto v lastne stiske, ki jih provocirajo v dialogih in predvsem z odnosi, ki e vzpostavljajo med partnerji v igri. Če sta bila prejšnja dva teksta že v svojem dokumentarističnem izhodišču zavezana javnemu, je *Camera Obscura* njuno pravo nasprotje, popolnoma dislocirana, omejena v svojo, raziskovalno komoro, znotraj katere poskuša na največji možni način projicirati in ostriti psihološke pla-

sti svojih junakov, da skozi njih razbiramo in odkrivamo njihovo izpraznjenost in nemoč.

*CAMERA OBSCURA* je igra, ki hoče govoriti "tudi o komunikaciji", o odsotnosti komunikacije", kot izpostavlja že avtor sam v uvodu. Poglavitna postavka le-te pa je *jezik*, kateremu Möderndorfer posveča veliko, zdi se, da morda celo nekoliko preveč prostora. Möderndorfer ne poskuša skupiti osebe v njen ozek pas uporabe jezika, vendar ji znotraj psiholoških situacij in stanj, ki nastajajo, dovoli preskoke in namenske burleskne spodrsaljaje znotraj jezika, kar je seveda tudi v funkciji podčrtovanja alkoholiziranega stanja, ki vsebujejo včasih hitre miselne preskoke, izbruhe, najbolj često pa popolno nerazumevanje, izgubo valovne dolžine.

Avtor upošteva različne stopnje "nekomunikacije" – kratkih stikov znotraj komunikacije, če to lahko tako označimo. Prvi nesporazum je čisto enostaven: gre za uporabo različnih jezikov, saj je ena izmed oseb iz drugega govornega področja – Nemeč. Podvojitve težavnosti komunikacije je očitna: prevajanje, ki je, zlasti v takih situacijah le površno, lastni vložek prevajalca (manipulativnost) in različni nivoji dojemanja sprejemnikov, ki so po prekokani noči še dodatno obremenjeni. Druga stopnja, ki se veže na eno izmed zgoraj omenjenih konstant, je sam generacijski razkol, ki vleče za sabo tudi najrazličnejše slengovske izraze in "stose", ki so stvar posameznikov ali skupin. Tretja, bistvena postavka pa je interes in nivo sogovornikov. Preplet vsega tega, poleg vseh drugih izkrivljanj in pačenj, nenehnih stupidnih ponavljanj, podvajanj, larpurlartističnih igrice ter seveda uporaba vseh ostalih "neverbalnih" sredstev komunikacije ustvari vtis prepričljivosti, ki posledično jasno izraža namen takšne uporabe jezika; ali drugače: v jeziku, oz. znotraj njegove raznoplodne izraznosti avtor izraža in išče načine upovedovanja in izpovedovanja junaka; kar posredno pomeni, da verjame v moč besede, v njeno sporočilno energijo, emocijo, jasnost, v to, da je beseda material s katerim lahko uspešno manipulira gledalca in ga na koncu (morda) celo pripelje do ključa nerazčiščenih odnosov – stresnosti današnje situacije – praznine, ki zeva pred njihovimi očmi in s tesnobo polni njihove





duše. Mōderndorfer premišljeno izbira točke človeške banalnosti in bedo z dolgočasne vsakdanjosti: absurdnost zapite pustne noči v nedograjenem stanovanju bivšega (ex) soproga, trije, skoraj naključni predstavniki starejše srednje generacije, ki pod vplivom alkohola počasi snemajo maske. Počasen, prav vulgaren in banalen striptease je to.

Starejša srednja generacija je predstavljena po zgoraj opisanem vzorcu. Osnovni tematski sklopi pogovora seveda izhajajo in so vezani predvsem na seksualna namigovanja, na sprva lahno vrtanje, ki se sprevrže v razsipavanje intimnosti, žalitve in zasmeševanja... šele potem... Verjetno je na tem mestu treba poudariti biseksualna, oz. homoseksualna nagnjenja, ki kljub odprtosti predstavljajo nekakšen tabu, skrivnost, v katero so posvečeni le nekateri, ki pa se jo da s pridom izkoristiti za manipulacijo. Neko preteklo razmerje med Dušanom in Erhardom Pilerjem – Nemcem; odnos, v katerem je Dušan več kot očitna dominantna. Vendar ne gre za kakšne intenzivne ljubavne odnose, vse je mnogo bolj podobno razvratu, zgolj slasti zapeljavanja, užitkarstvu, izsiljevanju, sadomazohizmu; nekakšna splošna, z dolgočasna pervertirana atmosfera, ki jo vsi trije ležerno podpihujejo, skoraj bi lahko rekli z edinim interesom – podaljšati njeno trajanje, zabiti čas s praznimi in puhlimi "jezikovnimi igrkami", prikriti in pozabiti lastne stiske, nezadovoljnosti, ki pa kljub vsemu, na nek način še intenzivneje polzijo na plan: pri Jani eksponirane s pohlepom po vsaj bežnih površinskih ljubezenskih odnosih in zbujanjem pozornosti ter pri Dušanu s samozažrtostjo, ki prerašča v cinizem in iz cinizma v maščevalnost, v sproščanje lastne nejevolje ter preizkušanje premoči nad drugimi – najboljši medij za to je nemočni, stupidno sluzast, jezikovno kastriran ter zato neboljšan in odvšen Erhard Piler. Erhard je prvi, ki v igri med resničnostjo in iluzijo začuti strah, prvi, ki se čisto po naključju (ker je komunikacijska linija med njim in Dušanom pretrgana!) ujame na limanice in zamenja "prisposodbo" za resničnost. Erhard se ob edini besedi (Oswiecim), ki jo je razumel, zmede, postane pozoren in napet, strah se mu zaleze v dušo, ne zaupa več, obrambni mehanizem je vključen, "ves čas na preži", kot pravi kasneje Valter.

Valter in njegova dva pajdaša. Prvi in Drugi, so, kot smo že nekje zapisali, posvečeni v stvari iluzije, nekakšna podaljšana roka Mladeniča in njegovega prevrtljivega kodeksa vrednot. Sistem je zdaj znotraj Valterjeve celice že popoln, gre za dobro organiziran in uigran team, ki točno ve: "kje je tisto, kje je tisti trenutek, ko ste (so) postali nekaj drugega, gledališče življenja...". gre za naštudirano in dobro odigrano igro, za katero neposvečeni ne ve, ali je resnica ali prevara iluzije. Kot pri vsakem dobro skritem ključu je stvar v tem, da je skrivališče kar najbolj preprosto – ključ je skrit na kar najbolj običajnem mestu. V našem primeru kar v ljudeh samih, v njihovih površinskih medsebojnih odnosih, v njihovem medsebojnem nepoznavanju, egoizmu (pa smo spet pri stvarih, ki se tičejo komunikacije?!).

Kaj je torej tisto, kar postavlja Valterja & Co. v večvednostno pozicijo, kar ustvarja njihovo premoč in profit? "Profit je v opazovanju. Ljudi opazuješ." "Ne izmišljamo si. Brskamo. Poskušamo pogledat zadaj. Za obraz.", pravi Valter. In moramo priznati, da res dobro opazujejo skriti za svojimi grotesknimi maskami. Kaj hitro odkrijejo šibke točke vseh pripadnikov starejše generacije: Jano in Erharda v njuni seksualni nezadovoljenosti, Dušana v njegovi samozagledanosti, prepričanosti, da njega kot gledališkega profesionalca ne morejo pretentati trije amaterski iluzionisti. Ne more verjeti tudi zato, ker se mu zdi, da je tudi sam skozi svojo izkušnjo zla (ki smo ji prostor namenili že v zgornjih odstavkih), poznavanjem njegovih mehanizmov in substanc posvečen v te stvari. Kleč, ki je sprva ne uvidi, kasneje pa je noče priznati, pa je popolnoma drugje, v njem samem. "Sami se ujamete, ker ste neprestano na preži. Jaz nisem.", pravi Valter. Karta, na katero igra, je nezaupanje, vrojen prastrah pred nepoznanim, ki je že s tem, da je nepoznano, tudi nevarno. Valter dobro ve, kaj govori, ko pravi: "Vsak je lahko prepričljiv. Vsak zna najbolje (igrati) tisto, kar je v njem samem." in naprej "Bojim se, da je groza samo ena. Samo resnična groza je."; Valter se lahko spušča v hazard, saj ve, s čim hazardira, ve, da je bistvo iluzije v njeni prepričljivosti, v popolnosti falsifikata. Dušan kot da ne more doumeti, da ta predstava, ki se dogaja pred njim samim in ga popolnoma neposredno, čisto fizično zavezuje v svoj ris igre, ni in ne more biti

enaka gledališki iluziji, ki se odigrava na povsem drugem, miselnem nivoju, v varnem objemu pravil institucije in nemirnem dihanju gledalca, ki ti sedi ob strani. Valter in njegovi pa so sposobni ustvariti pravi pekel doma, v sosednji sobi, sposobni so ustvariti točko slepote, hip, po katerem ni več vrnitve – ko se vzbudi usodni dvom, strah zase, ki refleksno vključuje alarm.

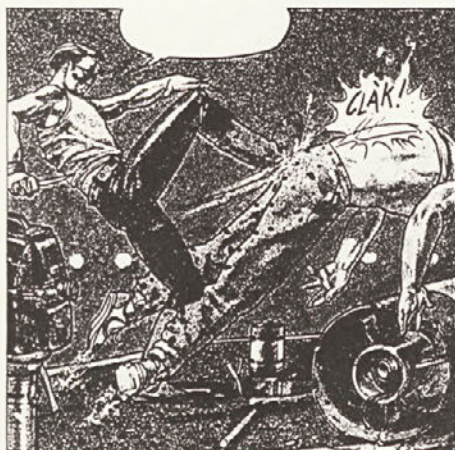
Ko Dušan in Jana enkrat prestopita točko zaslepitve, ko prestopita mejo med iluzijo in realnostjo, je realiteta postavljena pod vprašaj, vzpostavljeni sistemi in oporne točke so podrti, maska, za katero sta se skrivala v realiteti, je strgana z obraza in zmečkana, odkril se je njun pravi obraz. Potrebno se je ponovno vzpostaviti, ujeti, zbrisati dvom in se ponovno konstituirati, konstituirati kot dejaven subjekt, kar pa je mogoče samo s fizično akcijo. Valter jima ves čas sugerira možne variante sestopa, treba je le pritisniti na kljuko, izklopiti ekran, se upreti, udariti.

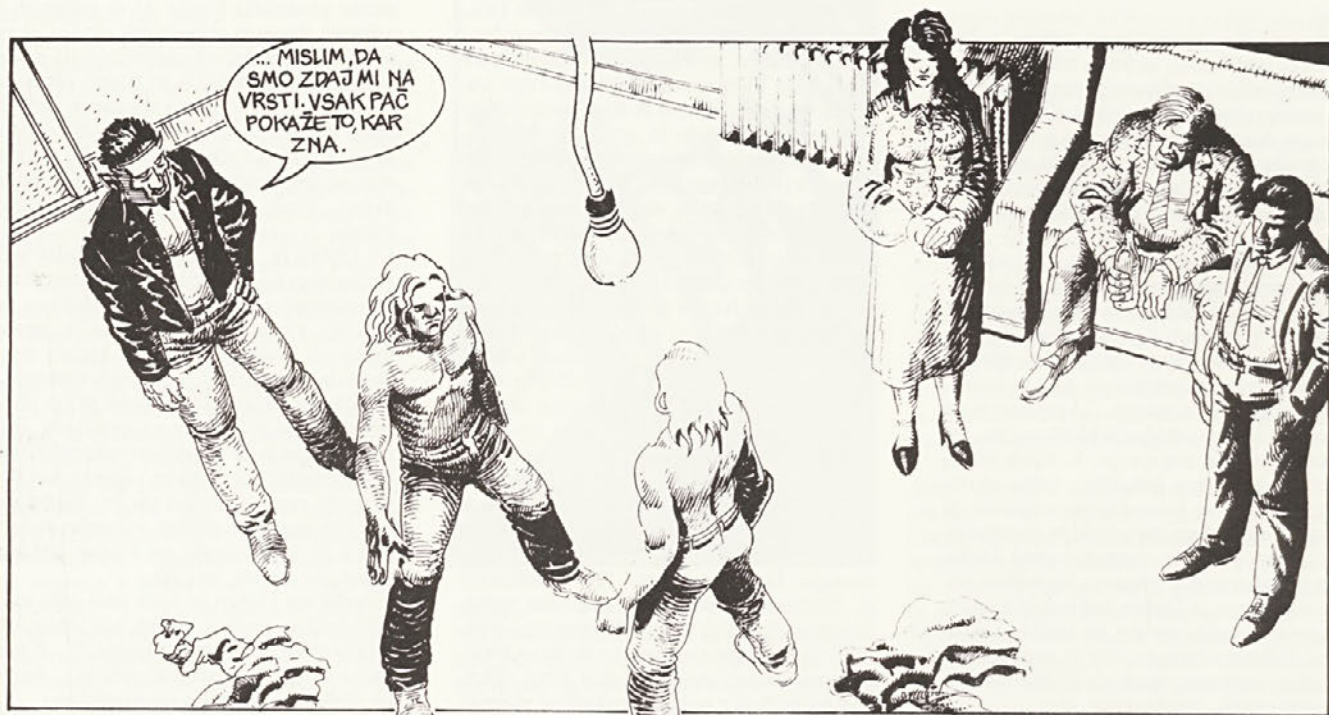
Vendar sta Dušan in Jana zdaj gola in popolnoma nemočna, edino, kar lahko spravi iz sebe, so besede, vendar: "... Z besedami se ne da (izstopiti, rešiti)... besede ne ubijajo... Besede ne maščujejo..." Valter očitno ne verjame v moč besede. Razlika med njim in starejšimi tremi "intelektualnimi prijatelji" je v tem, da je aktiven, da je, kot smo v tem tekstu že omenili, "totalno not", je tak, kot je: maska hudica je njegov pravi obraz. Mōderndorfer ne spoštuje intelektualizma, mnogo bolj je naklonjen Valterjevi spontanosti, agresiji, lastnemu kanoniziranju vrednot, skratka nihilistični fakturi, ki jo tekst ves čas naglašja in se vanjo s svojim koncem tudi izpoje – Resnica je in ostaja variabilna postavka, torej kot taka tudi neprepoznavna, izmuzljiva, postavljena pod vprašaj, z njo pa tudi mi.

"Včasih ne moreš sprevidet stvari, ki se dogajajo, na primer v sosednji sobi. Preveč je blizu in zato je tako daleč."

"Škoda... pa tako blizu... res škoda... pa tako blizu je ta soba..."

P. S.: Potrebno je verjetno dodati še to: Mōderndorferjeva igra na nekem popolnoma svojem nivoju igra igro v igri tudi s samim medijem gledališča ter ves čas intriguje v smeri postavljanja vprašajev pred temeljne postavke, ki so za gledališče značilne in konstitivne. In morda je tudi v tem njena posebna vrednost.





... MISLIM, DA  
SMO ZDAJ MI NA  
VRSTI. VSAK PAČ  
POKAŽE TO, KAR  
ZNA.



IZ FILMA  
"NINJA VRAČA  
UDAREC"!

BUSHIDO!  
JAPONSKA VEŠ-  
ČINA TELESNA IN  
DUHA. TAI-CI, NA-  
PETOST TELESNA,  
ZNOJ SMRTI.



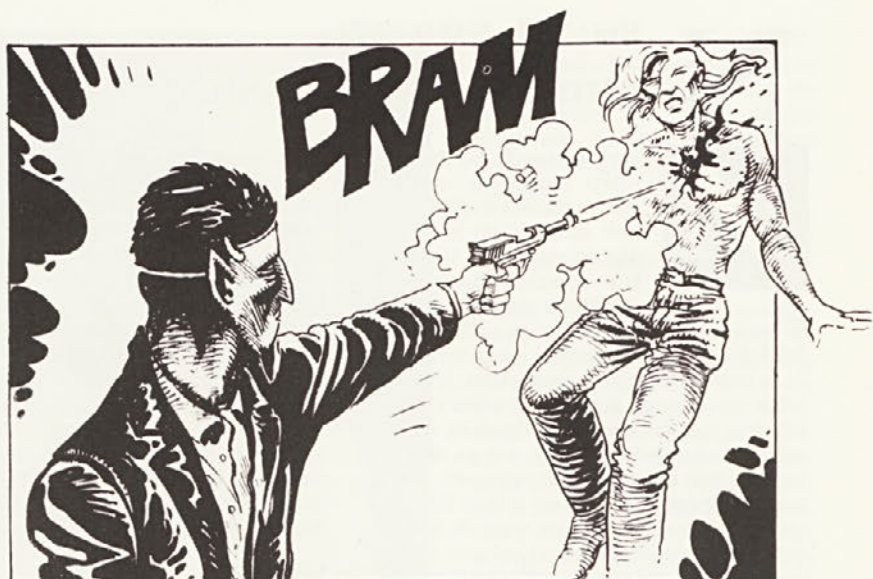
KULTURA DUŠE  
JE KULTURA TELESNA.  
ARNOLD SCHWARZENEGGER,  
SAMOTNI SAMURAJ BREZ  
GOSPODARJA, VSE JE  
TELO, TELO JE  
DUŠA.



PRIZOR IZ FILMA.  
ZADNJA SEKVENCA.  
ČRNO-BELO. BELO JE DOB-  
RO, ČRNO JE ZLO. ZADNJI  
DVOBOJ: KDO BO ZMAGAL,  
TELO, RAZUM, ČUSTVO?  
KDO?

NAPAD NI USPEL. MORDA SE ENKRAT.  
KOSTI SE LOMIJO, OD UDARCA SKOČI ČELNA  
KOST NA SREDO MOZGAN,

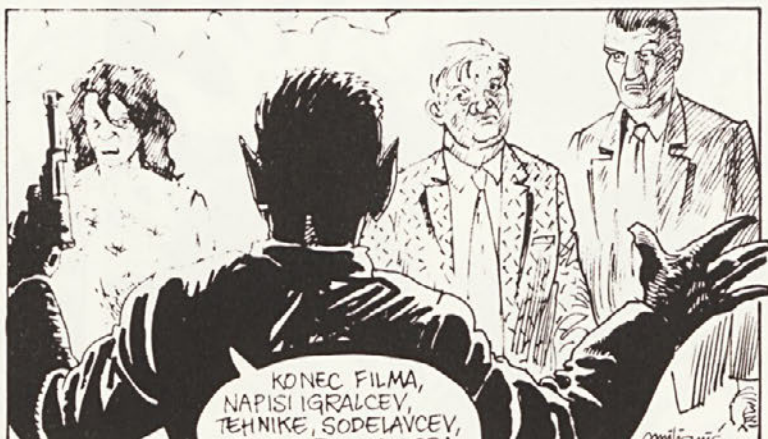
...  
NIČ KRVI, KRI PRIDE POTEM,  
KRI JE V ŽIVLJENJU. ZDAJ SA-  
MO KODEKS. POSTENJE. ŠESTI  
KODEKS BUSHIDA: BOJUJ SE  
KAKOR SE BOJUJE TVOJ NAS-  
PROTNIK! ROKA OB ROKO, KOST  
OB KOST. UDAREC, PROTI DA-  
REC, BLIŽNJI VZHOD, KULTURA,  
FAIR PLAY, BULL SHIT, KODEKS,  
MORALA, ZMAGA NAJ TISTI,  
KI JE BOLJŠI, BOL MOČAN,  
BOLJ BEL,  
BULL SHIT...



CIVILIZACIJA. KURAC KODEKS  
BUSHIDO, KURAC BELI STREL V  
TREBUH, RESITEV. ZAJMI  
KADRI, KONEC FILMA.  
SE STAVI...



... KAKO BI VSAJ ENKRAT SE...  
VSAJ ENKRAT BI RAD VIDEL...  
TISTI RDEČI SONČNI ZAHOD...



KONEC FILMA,  
NAPISI IGRALCEV,  
TEHNIKE, SODELAVCEV,  
ZAKLJUČNA GLASBA,  
ZATEMNITEV.



Hans Toch: NASILNEŽI

## UŽITEK V ZASTRAŠEVANJU

Najneprijetnejši tip nasilniško nastrojene osebe (tako s stališča družbe kot tudi same žrtve) je nedvomno nasilnež, človek, ki se zavestno obnaša nasilniško z namero, da bi bil nekorekten, neusmiljen in nečloveški. Intelktualno poistovetenje z nasilnežem, da bi razumeli njegovo perspektivo, je zelo težko ravno zaradi dejstva, ker uživa v mukah drugih in ker si v celoti prizadeva, da bi zaščitil svojo nedotakljivost, kar ga lahko pripelje celo do točke strahopetnosti. Obstaja predpostavka, da mora takšen tip otujenosti temeljiti v močnih motivih, ki ženejo takšno osebo, da zanika splošno sprejete norme in občutja. Sprožilna sila nasilneža je najverjetneje intenziven strah. To se zdi razumljivo zaradi dejstva, da je prav strah tisto, kar nasilnež sproža v drugih ljudeh in da mu je tako zelo pomembno, da prav strah obvladuje v sebi.

Nasilnežu je sila orodje ali instrument, ki jo zavestno uporablja, da bi izrazil strah in popustljivost pri žrtvi. Nasilje je denarno sredstvo v kraljestvu, kjer trgovinska bilanca kaže večje prihodke kakor izdatke. Nasilneži lahko včasih zastopajo čudne centralistične teorije in si lastijo pravico simplificiranega vplivanja, vendar pa je nasilnež pravzaprav človek, ki uživa v svojem izvajanju dejavnega nasilja. Ključ za takšno dispozicijo pa je navada, da nasilje uporablja povsod, kjer lahko pri sebi izkove prijeten vtis ali užitek. Zanima nas fizični in psihološki učinek nasilja na druge osebe, učinek, ki nasilneža lahko prepriča, da v samem strahu ni nič strašnega, ker je strah navsezadnje vedno v drugih.

Nasilnež ni preračunljiv in hladen, dejaven in impresiven, čeprav lahko včasih kakšen izgleda tudi tako. Nasilnež si olajšuje svojo nalogo tako, da se izogiba konfliktom, v katerih so sile enakovredne; izbira šibke ljudi, ker pri njih najlaže izkove strah; ne pozna milosti, ker blagost krha moč zadovoljstva in načenja njegov popolni užitek.

Pravi nasilnež se poslužuje nasilja, da bi sebi zagotovil moč, stvari in usluge, ostale pa obdržal na njihovem mestu ali v varni razdalji. V svetu nasilnežev nasilje služi kot orodje v različnih situacijah, ker je tu sredstvo pomembnejše od cilja. Raznovrstno izvajanje nasilja odkriva razliko med čistim vzorcem nasilništva in nasilnežem (izkoriščevalcem), ki ima enako močno motivirano vero v nasilje, vendar je bolj specializiran in bolj pragmatičen. Nasilnež (izkoriščevalec) uporablja nasilje, da bi k sodelovanju pripravil svoje žrtve; nasilje mu služi izključno za tak cilj in ne uporablja nobenih drugih sredstev. Tisto, zaradi česar so takšni ljudje prvenstveno na-



silneži, ni samo to, da uporabljajo nasilje, ampak dejstvo, da nesorazmerno zelo poudarjajo samo uporabo nasilja. Žrtve, ki so še posebej nemočne, izbirajo selektivno, pri tem pa pride do izraza precej večja hudobnost, kakor jo zahteva "izkoriščevalski" del nasilneževnega posla. Nasilništvo je razsipno. Za nasilneža ni pomembno, da z nasiljem "opravlja delo", temveč da impresionira, rani in zastrašuje. Pri nasilnežu (izkoriščevalcu) nasproti izkoriščevalcu (nasilnežu) je problem klasifikacije problem emfaze. Imamo osebo, ki jo prvenstveno lahko opredelimo kot nasilneža, če oseba prvenstveno okrog sebe deli

nasilje - če ji je nasilje "glavna jed", izkoriščanje pa omaka.

Naslednji opis nekega "klasičnega" nasilneža ne samo da vključuje vse elemente, ki smo jih omenili (vključujoč tudi tiste, ki napovedujejo dinamiko tega obrazca), ampak tudi ilustrira odnos nasilneža do nekaterih drugih tipov oseb. Nasilneža vidimo kot izkoriščevalca, ki ga vznemirjajo njegova groba orodja, a tudi kot popačeno kari-katuro, ki brani svoje predstave o sebi. Mogoče je, da precejšen obseg njegovih reakcij odraža neko stopnjo osebnostne pomanjkljivosti, ki je izrazitejša od dvoma v lastno vrednost, ki jo srečamo pri ostalih nasilnežih.

Nimamo namena, da bi vrednotili, vendar mislimo, da bi bilo pošteno reči, da je tak človek v sebi dosleden in neukrotljiv ničvrednež, ki se nikoli ni boril v poštenem boju. Ta obrazec obnašanja v različnih situacijah (začenši od njegovih nekoliko otroških razposajenosti pa vse do zločinskih napadov odraslega človeka) vključuje njegovo zlorabljanje ljudi, ki se znajdejo v podrejenem položaju zaradi svojega oslabiljenega stanja. V naslednjem koraku, ko druga oseba pokaže znake svoje slabosti (prosi za usmiljenje ali prosi, naj preneha), prične nasilnež udarjati še huje - v takem primeru sebe opisuje kot osebo, ki se je razjezila. Na tej točki prične tepati človeka, ki je na tleh, po prsih, ali pa ga brca v obraz ali pa počne marsikaj drugega, kar je očitno skrajno surovo.

Doslednost v obrazcu njegovega obnašanja je tudi v tem, da bo naredil vse, kar je mogoče, da bi ustvaril situacijo, v kateri bo druga oseba, preden jo bo začel tepsti, postala še bolj podrejena. V takem primeru mu pride prav tudi goljufija; takšno situacijo bo ustvaril tudi s fizično silo. In takoj, ko doseže svoj cilj, takoj, ko postane sposoben, da drugo osebo presenetiti ali ji zada udarec, ki mu omogoča neposredno prednost, se loti nasilja - vendar ne prej. V maltretiranju svojih žrtev si bo pomagal tudi z drugimi osebami. Za to obstaja pri njem klasičen primer: z nekim dekletom sklene



sporazum, da bosta skupaj pretepla žensko, ki ga preganja, vendar pa potem prepusti dekletu, da sama pretepe žrtev. Ta epizoda ni samo ilustracija njegove težnje po izkoriščanju ljudi, ampak govori tudi o njegovem odnosu do ženskega spola; obstajajo dva ali trije primeri, v katerih niti najmanj ne okleva, ko misli, da je treba žensko preteptati, ampak jo takoj pretepe. Na žensko gleda skoraj kot na svoje moške nasprotnike.

V glavnem se loti nasilja tako, da v danem trenutku oceni situacijo, v kateri je mogoče uporabiti nasilje. Nasilen je celo v takih primerih, v katerih je druga oseba, potencialna žrtev, pripravljena pristati na njegove zahteve, ali pa je z njim v sporu, v katerem je prej prevladoval on, zdaj pa se zdi, da se je odnos sil obrnil in da govori v prid žrtvi. Ta druga situacija je pomembna zato, ker kaže na možnost, da nasilnež pred začetkom spopada doživlja strah in da je del njegove reakcije lahko prav boj proti lastnemu strahu. V resnici je strah neke vrste tema, ki se na različne načine vleče skozi vse prizore. Strah se pri njem najbolj neposredno pojavlja v vsaki situaciji, v kateri ima druga oseba, če govorimo objektivno, prednost, sam pa je pri tem nemočen. V takem primeru brez oklevanja in samozatajevanja od vsega dvigne roke. Ta tema se kaže že na samem začetku pretepanja žrtve, ko nasilnež sam občuti strah, zelo drastično pa se pojavlja v situacijah, ko druga oseba pokaže, da je preplašena; to je, kadar ga prosi za usmiljenje ali na kak drug način pokaže, da se ga boji; nasilnež potem čisto pobesni in postane skrajno neusmiljen. Iz tega bi lahko zaključili, da v vseh takih situacijah pravzaprav brzda svoj lasten strah. Z dru-

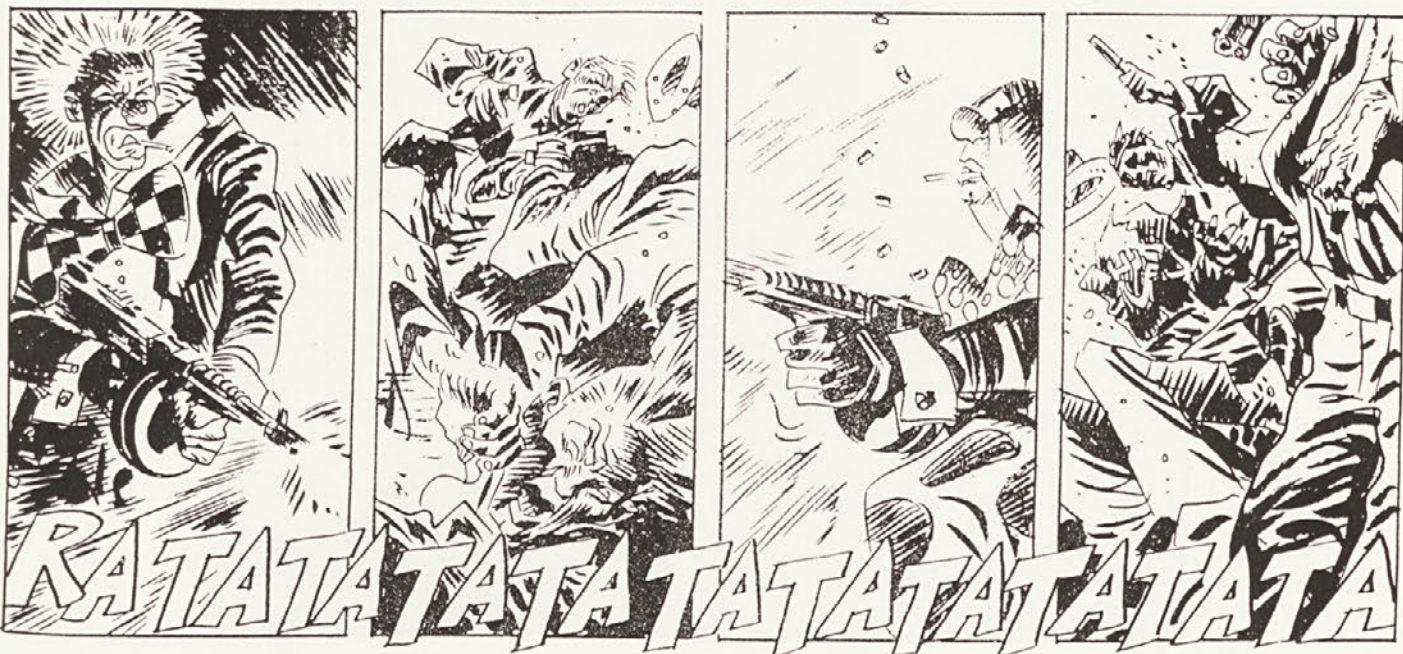


gimi besedami; je nasilnež v klasičnem pomenu besede – človek, ki se skrajno neusmiljeno obnaša do drugih zaradi dejstva, ker se (po njegovem lastnem pričanju) čuti grozno majhnega in onemogočenega.

#### Agresija kot terapevtsko sredstvo

Zadnji tip nasilnežev predstavljajo "katarkti"; ti napadajo druge, da bi se osvobodili svojih akumuliranih čustev, pri čemer je identiteta žrtve postranskega pomena. Spodbude za nasilje se nahajajo v zavesti "katartikov", zunanje okoliščine za pojav nasilja pa izbirajo sami; v tem smislu se zdi, da se tak tip zaradi tistega, do česar pride, vklaplja v tradicionalno sliko običajnega "eksplozivneža", ki z nasiljem sprošča svojo napetost. Vendar to ni popolnoma točna slika tistega, kar se dogaja, ker je tempiranje nasilja vedno povezano – in to sistematično – s posebnimi občutki in potrebami; nasprotno, taka vrsta nasilja je smotrno nasilje: "katartik" je človek, ki iz izkušnje ve, da se vedno uspe razvedriti, kadar postane agresiven v ključnih trenutkih svojega življenja.

Z drugimi besedami – za "katartika" nasilje v resnici ni nikakršna družbena reakcija. Tukaj nasilje bolj zadovoljuje neko osebno potrebo, kakor da bi predstavljalo način reagiranja na spodbude drugih. Nevaren incident se običajno pojavi takrat, kadar človek v sebi čuti prisile in razpoloženja, ki jih sam razlaga kot poziv k orožju. In tedaj išče spopad; v glavnem ga najde, ker si z vsemi sredstvi prizadeva sproducirati situacijo, za katero bo lahko trdil, da je v njej nasilje umestno. Tukaj "umestno" lahko





pomeni tisto malo, kakor je na primer srečanje z naključnim mimoidočim, iz katerega lahko kaj hitro napravi svojo žrtev; ta beseda pa prav tako lahko vsebuje tudi pomen nekega do skrajnosti izdelanega rituala "iskanja zdrah" ali opravičevanja agresije.

Nianse njegovih občutij, ki pripravljajo takšno igro, se lahko gibljejo od depresije in napetosti do dolgčasa in želje po vzne-

mirjenju. Lahko vzniknejo iz njegovega razočaranja in onemogočenosti, ali pa priplavajo na površino nekega dolgočasnega in mračnega večera na glavni mestni ulici. Če vse skupaj povzamemo, potem v spopadu teži k temu, da bi ga obarval tako, da bi odgovarjal njegovemu razpoloženju.

Razpoloženje lahko varira od natakknjenosti in napetosti pa do evforične razposajenosti in burkaštva. Za žrtev je seveda takš-

na agresija preveč spekulativna, ker je žrtev soočena s problemom agresije brez kakršnegakoli vidnega razloga. Napaden človek, tako kot večina mimoidočih in opazovalcev, običajno sklepa, da gre očitno za iracionalno obnašanje nekega očitnega manijaka. Toda igra je vprašljiva preprosto zato, ker je napadalec edini preživeli "igrallec" prvotne "razdelitve vlog", medtem ko so ostali samo na hitro privedene "alterna-





cije", ki pa niso seznanjene z "dramo". Naslednji primer predstavlja "veselo" skrajnost takšnega tipa, pri katerem je motivacija za nasilje dolgčas in želja po razvedrilu. Ostale oblike tega obrazca prikazujejo sliko negativnih čustev, kakor sta na primer skrajna napetost in ogorčenje. Ne glede na to, kakšen je občutek, le-ta človeka žene v agresivno dejavnost, ker je prišel do točke, ko to povezuje s svojo sprostitevjo in duševnim mirom. Kaže, da tak človek izživa glavne spopade ali vsaj najdramatičnejše prizore pretepev, kadar se želi zabavati, sprostiti sebe in druge, pri tem pa spontano napada naključne žrtve, osebe, na katere "naleti" slučajno. Eden precej spektakularnih prizorov takšne vrste je prizor, v katerem na parkirišču avtokina vleče iz parkiranih vozil voznike in se jih potem fizično loti.

V naslednjem primeru on in njegov prijatelj ob koncu tedna hodita z zabave na zabavo in na vsaki izzivata prisotne. V toku take ekspedicije naskočita osebe neke bencinske črpalke, gostitelja ene od zabav in skupino gostov, ki na neki drugi zabavi prisostvuje enakemu prizoru maltretiranja gostitelja.

V drugem prizoru v zaporu se zdi, da naš človek malce pretirava z zbadanjem in zafrkavanjem nekaterih zapornikov, vsakega posebej, to pa spelje tako, da, preden konča, ustvari situacijo, ki postaja nevarna za nekega nedolžnega "avtsajderja".

Vloga drugih v zapletanjih tega človeka ni vedno enaka. V nekaterih situacijah opazimo "timsko delo" in zdi se nam, da nasilnež ljubi neke vrste prijateljstvo s sebi podobnim, nasilniško nastrojenim fantom. Vendar v tej vrsti "športa" obstaja tudi skupinski, športni duh. V drugih okoliščinah on zabava družbo. Obstajajo tudi primeri, ko se namerno vplete v situacijo, ki diši po nasilju, očitno pri tem računajoč na podporo ljudi, ki se, potem ko so ocenili situacijo, odločijo, da se v zadevo ne bodo vtikali. Vendar vseeno nadaljuje, kar je začel, ker na tisti točki že nima več druge možnosti. Pri njem prav tako opazimo določeno težnjo po ustvarjanju občutka nedotakljivosti. Z drugimi besedami, kaže, da v nekaterih situacijah, v katerih je sam naletel na nasilje, ni pazljivo pretehtal svojih možnosti za uspeh.

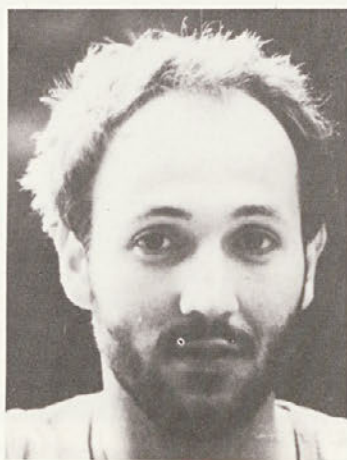
Druga njegova posebnost je v tem, da se ne bo umaknil, ko se prizor že začne odvijati in da ne bo spreminjal strategije, vse dokler ga ne nokautirajo ali dokler se pretep ne konča.

Prav tako se zdi, da v nekaterih situacijah, v katerih se je znašel tak človek, beseda "strategija" ni tako na mestu kakor beseda "zabava"; v njegovih postopkih obstaja neke vrste duh zadovoljstva in lahkomišelnosti. In kakor da zanemarija dejstvo, da njegova žrtve mogoče v tej "zabavi" ne bo uživala tako kot on ali njegovi tovariši.

(Čeprav se je vsaj enkrat zgodilo, da je bilo to zabavno; "zafrkacija" je bila tako nalezljiva, da je žrtev, mladega fanta, tako prevzel duh igre, da ga je držal vse, dokler ni od udarca pogrnil po tleh.) Kaže, da tukaj obstajajo dokazi, da je pri takšnem človeku vsaj v večini incidentov nasilje samo sebi cilj. Najbolj jasno situacijo, v kateri se

to dogaja, vidimo na neki zabavi, kjer gostje odkrijejo, da prihaja nova skupina gostov, naš junak pa izjavi, da jih bo "steptal" ne glede na to, kdo so. Takoj ko je vstopil prvi iz skupine prihajajočih, ga je naš prijatelj z mokro krpo, s katero je tedaj slučajno brisal pod, užgal čez obraz.

Prevod iz srbsčine in priredba  
Marijan Pušavec



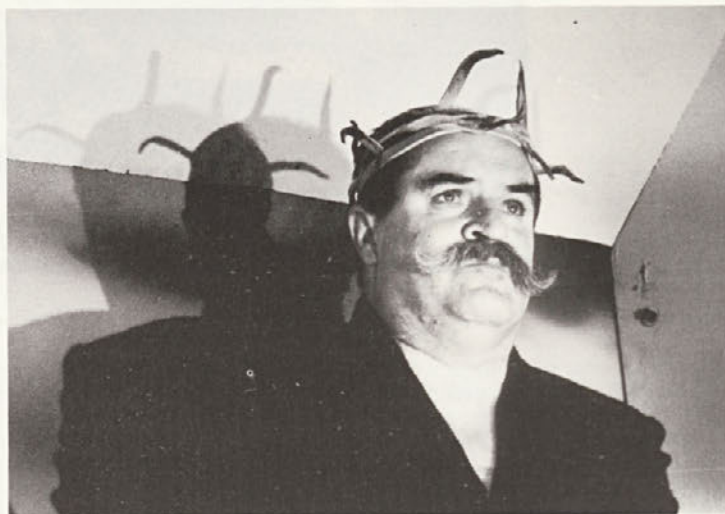
**MARIJAN PUŠAVEC**, rojen l. 1962 v Gornjem Konocovčaku. Na Filozofski fakulteti v Ljubljani diplomiral iz primerjalne književnosti in slovenskega jezika s književnostjo. Od začetka osemdesetih let intenzivno spremljal aktualno slovensko književno proizvodnjo in o njej objavil številne članke predvsem v Književnih listih in na osrednjem slovenskem Radiu. V letih 1984 - 1987, ko je aktivno sodeloval kot dramaturg in lektor pri Gledališču čez cesto iz Kranja, pisal tudi gledališke kritike za Gorenjski Glas. V zadnjem času se preizkuša v pisanju metažanrske proze, sceneriranju za strip in v izglajevanju razlik med različnimi socialno-funkcijskimi zvrstmi slovenskega jezika. Od vsega začetka vzdržuje status marginalca.

Ivan Cankar

## HLAPCI

Režiser Mile Korun

Premiera je bila 28. IX. 1990



Miro Podjed (German)

## Dnevnik

Cankarjevi »Hlapci« v režiji Mileta Koruna  
**Od konca ideje k drami bivanja**



Anica Kumrova, Milada Kalezić, Marjan Bačko, Jana Smid



Jana Smid, Bogomir Veras, Borut Alujevič, Marjan Bačko, Jože Pristov

Korun je usmerjen v teatsko raziskavo te temeljne nemoči, ki jo Jerman poimenuje z besedami kot so »skrito, mevzasto nizkotno upanje«, »strah pred trpljenjem«, in »gnus, tako velik, da leži v srcu kakor črna mlaka«. Odrski prostor Korunovih »Hlapcev« se zato postopoma oži: scenografka **Janja Korun** (tudi oblikovalka luči) najprej preseka perspektivno zgrajeni trg ter ga spremeni v šolsko knjižnico, nato pa prostor še enkrat pregradi in pred steno, ki z leve strani sega proti sredini odra, oblikuje Jermanovo izbo. Globoka okenska niša in postelja pod njo določata prizorišče Jermanovih najglobljih dilem. Te skoraj vročične blodnje, v katerih se Jerman sooča s slabostjo, bojaznijo in gnusom v sebi – Podjed pa jih interpretira tako, kot da bi jih ne hotel priznati v zadregi, izmikajoč se nečemu, kar ga zmeraj bolj oklepa – te blodnje v izhodišču nekoliko spominjajo na stanja hrepenencev iz Korunove celjske uprizoritve »Lepe Vide«. (Spomnimo se: Podjed je tam igral Dolinarja kot nosilca lažnega, potvorjenega, simuliranega hrepenenja in tudi njegov Jerman je rdečeličen možak z navzgor zavilhanimi brki!) Nato se Jermanov lik čedalje bolj grbi vase, v okenski niši sodeč objema kolena in postaja čedalje bolj neznan, šibak otrok. Bolj ko se oglašata Jermanova temeljna dilema – to pa je tesnoba, ki prihaja z mislijo, da se je z vsem svojim ravnanjem obrnil proti življenju samem – globlja je, bolj sugestivna in bolj zavezujoča njegova izpoved nemoči. Jermanov notranji boj postavlja Korun v sfero nadrealnega, občutje metafizične tesnobe pa ustvarja s komaj opazno stilizacijo, ki v predstavo vnaša nekaj onstranskega. Enega najmočnejših poudarkov oblikuje Korun s figuro Župnika, ki k Jermanu prihaja bosonog, kot da se srečujeta v nekem drugem prostoru, v katerem drug drugemu dajeta odvezo za zemeljsko pot, po kateri sta krenila, a je v svoji nemoči nista zmogla. Miro Podjed (German) in **Janez Bermež**, ki igra Župnika, sta kot središčna dramska lika Korunove postavitve Hlapcev zgradila lok, ki seže od dveh izključujočih se pogledov na svet preko konflikta do soočenja z eno in isto temeljno človeško nemočjo.

»Hlapci« na odru celjskega gledališča pomenijo dokončen prelom s to Cankarjevo igro, kot dramo aktivizma ter dosledno poglobljajo problem, ki se je Korunu zastavil že ob uprizoritvi na odru ljubljanske Drame (1980). Novi (četrti) Korunovi Hlapci se tako sprašujejo o bitno človeški razsežnosti Jermanove nemoči in to raziskuje na gledališko intenziven, vznemirljiv način. Predstava sodi v tisti del Korunovega gledališča, v katerem Korun išče, raziskuje problem, ki ga ustvarjalno vznemirja. Uprizoritev je zanimiva, vrsta rešitev še izjemnih, predvsem je sijajno postavljen odnos med Jermanom in Župnikom. V celoti gledano pa predstava zlasti igralsko ni dovolj izdelana, da bi jo bilo mogoče uvrstiti med Korunove mojstrovine.

JERNEJ NOVAK



# DELO DELO DE

GLE DAMO, POSLUŠAMO... OCENJUJEMO

GLE DALIŠČE

## Cankar je znova Cankar

Korunova režija Hlapcev je torej intonirana komorno, introvertirano, intimistično, hkrati pa je razčlenjena tako, da je vsaka misel, ki jih je zlasti v prvih treh dejanjih v izobilju, poudarjena logično in nazorno. Pri tem se je znova pokazalo, kako aktualno, simbolično povedno in sugestivno je Cankarjevo besedilo Hlapcev, kako pronicljivo in s slikovitimi prispodobami govori o človeških značajih s psihološkega in etičnega vidika, o njihovi moči in nemoči, vztrajanju pri svojem spoznanju in prilagajanju, o moči oblasti nad posameznikom, pa tudi o moči materinskega kompleksa, ki prevladuje celo peto dejanje.

Kot je bilo že omenjeno, je razlika med prejšnjimi uprizoritvami in sedanjim v tem, da je bila v predstavah pred desetimi leti oblast ponazorjena kot nekaj abstraktno obstojnega, čemur ne moreš do živga, v sedanjih razmerah pa so Hlapci povsem adekvatna prispodoba razmer, kakršne nastajajo sedaj na Slovenskem. Aktualnost in sugestivna simbolika Cankarjevih Hlapcev sta prek sedanje Korunove uprizoritve v Celju prišli do veljave bolj kot v vseh povojnih uprizoritvah prav zaradi ugašenega obrata navznoter.

Za režiserja Koruna je znano, da že z zasedbo vlog nekako opredeli pomensko in sporočilno funkcijo posamičnih akterjev. V vlogi Jermana tokrat nastopa imeniten ka-

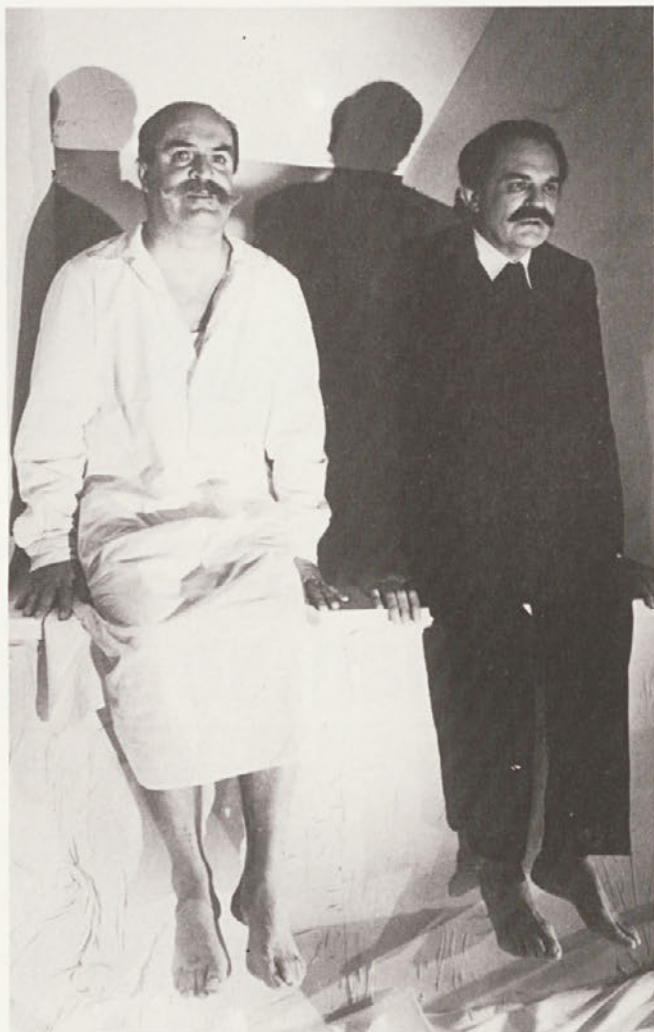
rakterni igralec Miro Podjed, ki je sicer prestar za vlogo tega zrelega mladeniča, vendar jo je odigral preudarno in z opazno notranjo doslednostjo: učinkoval je človeško pristno in hkrati kot simbol (ne le brkatega Cankarja) marveč predvsem nekakšne stoične, v usodo vladane države tako v času svojega poslanstva, ko hoče hlapce spreminjati v ljudi, kot potem, ko se temu poslanstvu odpove in ko ga prevzema slaba vest zaradi matere in ko z nekakšno pasivno odsotnostjo sprejema izgnanstvo na Goličavo.

Nasploh je Korunova režijska navzočnost opazna tudi v disciplini in obvladljivem izrazu vseh nastopajočih igralcev: živahen in zagrižen lik prilagodljivega oportuniste Komarja je kot nasprotje Jermanovi pogreznjenosti vase imenitno odigral Marjan Bačko, klišejsko neobremenjene in neposredne so interpretke učiteljice: Anica Kumer kot Lojzka, Milada Kalezić kot Geni in Jana Šmid v vlogi Minke. Nekako ublaženo tragičen in žalosten je Hvastja Staneta Potiska, medtem ko je župnik Janeza Bermeža po meri tega igralca, ki je vedno enak in vendar tudi drugačen, tokrat bolj simbol kot živ lik, ki nosi svoj križ skozi življenje kot utelešena ideologija oblasti.

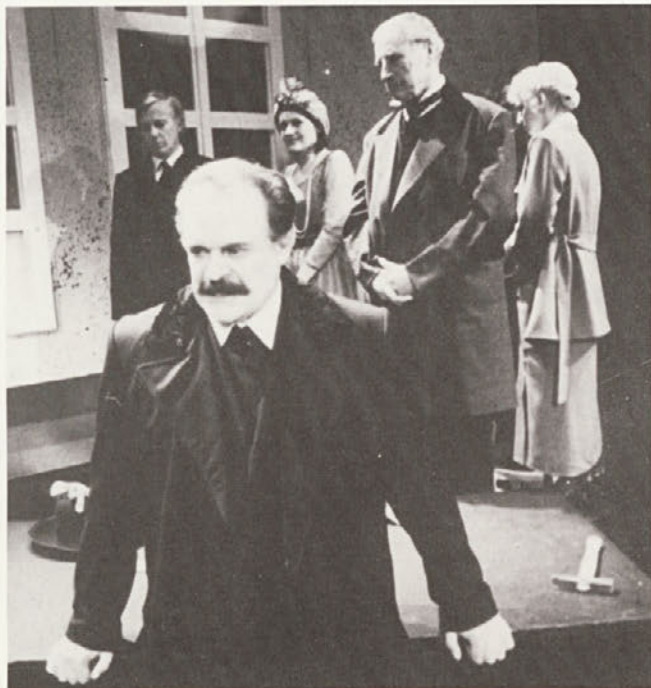
Sceno je zasnovala Janja Korun kot kombinacijo interiorjev in exteriorjev, s čimer je podprla režiserjev koncept komornosti in intimizma, vendar je prostorska delitev zbornice z okensko pregrado dokaj neprikladna za igralce in tudi na silo sporočilna.

Poglavitno pri vsem tem pa je, da je Cankar s svojo pronicljivo etično presojo in sinovsko melanholijo ostal to, kar je: Cankar.

FRANCE VURNIK



Miro Podjed, Janez Bermež



Janez Bermež, Stane Potisk, Milada Kalezić, Jože Pristov, Anica Kumrova



Miro Podjed, Nada Božič

Cankarjevi Hlapci v režiji Mileta Koruna



Zvone Agrež, Miro Podjed

Za ustvarjalno ambiciozen repertoarni uvod v jubilejno sezono so v Slovenskem ljudskem gledališču uprizorili Hlapce Ivana Cankarja v novi odski interpretaciji režiserja Mileta Koruna. Gre za njegovo četrto odsko uredništvo te znamenite »drame v petih aktih« (drugo v SLG Celju) in hkrati prvo uprizoritev po uveljavitvi večstranske parlamentarne demo(s)kracije v Sloveniji.

Režiser nas uvaja v predstavo tokrat s presenetljivim posnetkom free jazz, ki ga poslušamo pred zaprto zaveso. Ob zatemnitvi in pred dvigom zaves slišimo posneti aplavz in glas: »Tradition is dead! Avantgarda is dean!« Hlapci 90 torej niso uprizorjeni le v novi in dru-

gačni družbenopolitični situaciji pri nas in v vsej vzhodni Evropi, ampak tudi po »smrti tradicije in avantgarde« v umetnosti, torej v povsem odprtem postmodernističnem estetskem kontekstu. Uprizoriteljev tokrat ne vznemirja posebej Cankarjeva politična satira, ki bi v sedanjem družbenem trenutku lahko učinkovala »na pravo žogo«, a hkrati tudi onemogočila izpeljavo drugih ravni, predvsem osebne drame in bivanjske stiske posameznika v romantičnem spopadu s pokvarjeno družbo. Koruna zanima zreli, nemara ostareli Jerman kot notranje zavrt, blokirano, nemočno, bitje, kot »simpatični luzer«, kakor ga opredeljuje v gledališkem listu Marijan Pušavec.

SLAVKO PEZDIR

VEČER

# Jerman se vrača k sebi

POLITIČNO, Vendar BREZ SPOLITIZIRANOSTI

Nenavadno in skoraj šokantno so v prvih stavkih Hlapcev zveneče Jermanove besede Anki: »Komaj da te pozdravim, se ti mudi drugam. To svojo ljubezen občutim že kakor grbo...« Jermana smo bili vajeni gledati zgolj kot hommo politicus, glasnika pravičnejšega družbenega reda in Cankarjevih političnih prepričan; človeka, ki ni človek sam po sebi, ampak človek za. Mile Koruna ga je v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju (premiere je bila v petek, 28. septembra) vrnil k njemu samemu in morda niti ni pretirano reči, da ga je vrnil Cankarju. Ali pa sta naš (družbeni) trenutek in njega občutenje takšna, da lahko Hlapce in hlapce, roke, ki kujejo svet, ugledamo kot človeško in ne zgolj kot politično kontinuiteto. Odkrilo se je, da drama, ki ni spolitizirana, deluje veliko bolj politično in da se ob tem farsinost poraja sama od sebe. Vaška cerkviča, namalana v ozadju, na videz podobna stalnica, kot je bila bleščeča slika Hradčakov v Kohoutovi igri Marija se bori z angeli (Drama SNG Ljubljana, scena Meta Hočevar), je na sceni Janje Korun simbol človeške nemarnosti, edine lastnosti, ki ni dana od boga, nizka vrata, skozi katera ni mogoče pokončno vstopati, pa še podčrtavajo mehko okostje, zlasti v predelu hrbtnice.

Kakšen je Korunov in Podjedov Jerman? Čisto preprosto — človek s hrbtnico. V določnem političnem trenutku (volitve, prihod »črnil« na oblast) se to dejstvo, prej sicer znano, vendar politično nenevarno, začne bolj jasno izkazovati in nechte s prstom pokaže na tiste, ki so hrbtnice pripravljene zamenjati za kos kruha. Jerman nikakor ni revolucionar v klasičnem pomenu besede in tudi ne klasični tragični junak evropske literature. Ko zasliši glas Lojzke, svoje anime, odloči revolver, trnje vence in podoba blaznega kralja Leara,



Miro Podjed, Vesna Jevnikar

drugačnost, tako blizu Nazarenčevi, sprejme kot svoj modus vivendi, s tem pa izbrise še zadnji sled tragične revolucionarnosti, podeljene od drugih. Ko Jerman govori, je obrnjen stran od (odrske) publike, govori vsem, a ga nihče v resnici ne sliši in tudi v tem je podobna krščanskemu odrešeniku. Povezavo s krščanstvom kaže tudi tepežkanje v prvem prizoru,

simbol Herodovega poboja otrok v Betlehemu, iz katerega naj bi prišel »vojvoda, ki bo pasel moje ljudstvo Izraela« (Matej, 2,6).

Korunovi Hlapci v celjskem gledališču so tako pomemben preobrat v uprizorjanju Cankarjevih dram (se ni nekaj podobnega pred leti zgodilo že z Lepo Vido?).

Helena Grandovec



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

Igralski ansambel:

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

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

