

Matej Bogataj

Uvodne apologije

Skoraj nič nisem okleval, ko sem dobil ponudbo za pisanje gledališkega dnevnika; Sodobnost je ena redkih revij, ki ni skopa s prostorom, namenjenim kritiki, ne reže prostora gledališke refleksije tako na tanko, da se vidi skozi, hkrati pa ima dolgo tradicijo. Trudil se bom, da visoke norme rubrike ne bom preveč znižal.

Potem se mi je tik pred začetkom pisanja začel zastavljati kup vprašanj, tako značilnih za omahujočega razumnika: kaj pomeni pisati gledališki dnevnik in kdo naj bi bil potencialni bralec, koga naslavlja, če sploh? Ali je to početje, ki bo obdelano v cobissu in arhivu, torej bo dobilo številko v nekem nepreglednem seznamu, ki zanima vse manj ljudi, pa še tisti, ki morajo občasno pogledovati vanj, to počnejo zaradi prisile, službe ali študijske obveznosti (poleg tega pa se bo med njimi nujno našel kakšen užaljenec, ki bo v tem pisanju omenjen z manj superlativi, kot bi si jih pripisal sam)? Ali je to dnevnik gledališkega pohajkovalca, flanerja, ki se pri pisanju o vsem tistem, kar se mu dogaja, omeji le na stvari gledališča, kot če bi recimo prehranjevalni dnevnik izpuščal vse razen podrobnosti o hrani in pripravi le-te, okusih, kalorijah in vplivu na prebavo? Koliko mi bo uspelo prepričati samega sebe, da bom pisal tudi o tistih predstavah, ki mi ne bodo najbolj všeč? Vnaprej se namreč zavedam pasti, v katero me vodi moj konformizem: urednik ne bo vedel, kaj sem šel gledat z namenom pisanja dnevnika in kaj kar tako, ne bo imel pregleda nad tem, kaj vse sem videl, kot se dogaja pri dnevnem časopisju, pri katerem te pošljejo na konkretno misijo; in ker hočem, tako kot vsi, ugajati, bom tiste predstave, ki bi jih moral zavrniti, preprosto izpustil, dogovorjeni volumen pa napihnil na račun uspehov tistih, ki so mi blizu in mi bodo potem, če bodo to prebrali, še bliže. V kakšnem razmerju so dneviški zapisi do kritike, ali so manj kot kritika, bolj poljubni, je njihova tema širša, obseg pa – in to se mi zdi res privilegij – bolj prilagodljiv? V takšen

dnevnik bi, tako vsaj mislim, sodilo vse mogoče, morda tudi bolj subjektivno in potem drugič bolj poglobljeno in primerjalno pisanje, ki si lahko vzame prostor in v širokem dihu priključuje tudi kakšne prejšnje predstave določenega režiserja ali kreativne ekipe ter se morda lahko bolj posveti besedilu, še posebno kadar gre za domačega avtorja – zlasti zato, ker je revija Sodobnost ena tistih redkih publikacij (nalašč nočem zapisati edino, da ne bi dal potuhe za prekinitev tistim redkim revijam, ki to počnejo občasno, včasih tako redko, da je komaj opazno), ki načrtno gojijo objavljane domače dramatike – številke, namenjene dramam nominirancev za Grumovo nagrado, pa še kaj, to že dokazujejo. Privilegij je takšen ignorantni odnos do obsega tudi zato, ker se sicer v medijih, predvsem elektronskih in v časnikih, vse bolj krči prostor, namenjen kulturi, še bolj pa prostor, ki ga je mogoče posvetiti določenemu dogodku; spomnim se – vemo, da je spomin porozen in da kot mora pritiska na pleča mlajših in neobremenjenih z užaljenostjo, pa vendar –, kako so pisali veliki gledališki kritiki moje mladosti, recimo Andrej Inkret, Aleš Berger, Veno Taufer in France Vurnik, to so imena, ki se jih spomnim, zraven pa se pritakne še spomin na kakšno generalno, če ne kar maršalno – namreč z najvišjega mesta izrečeno – kritiko Josipa Vidmarja, imenovanega tudi Stari ali Jozula, ob vseh sem se nekako “likal” ali, če uporabim drugo besedo, “bildal”, gradil in jih z veseljem prebiral, ne vedoč, da mi bo takšno početje enkrat pomenilo kruh in pivo. Vse te kritike iz obdobja mojih bralnih začetkov so zasedale polovico strani takrat še velikega Delovega formata, kakšnih Razgledov ali česa drugega takrat še nisem bral, Nova revija pa še ni bila ustanovljena. Premier je bilo takrat manj, dogajanje preglednejše in hierarhično strože urejeno (ne mislim, da je bilo to nujno dobro), kritika pa ekskluzivno mesto informacije o predstavi in kondiciji gledališča. Poglobljena, pogosto tudi edukativna, videlo se je, da je bilo pred njo veliko priprav in da nič ni bilo prepuščeno naključju. Potem se je ugled kritika in kritike znižal; najprej so se močno skrčili obsegi besedil. Spomnim se, da sem v nekih že takrat starih Sodobnostih – verjetno sem zelo poceni kupil v antikvariatu ves letnik, takrat sem stare Probleme in kakšne druge stvari zbiral tako kot danes raznobarvne umetne vabe za lignje, strastno in brez zadržkov – bral pisanje Tarasa Kermaunerja (v nadaljevanjih seveda), ki je pisal o eni sami vlogi neke igralka, pri tem pa se seveda v svoji eruptivnosti, ki se je potem z leti še stopnjevala in eksponentno naraščala, ni omejil samo na eno predstavo, ampak je bila to že skoraj monografija.

Ko sem sam začel pisati o gledališču, kot vedno poudarjam, predvsem zato, da bi se rešil ujetosti in priklenjenosti na delovni naslanjač, ki je

moje delovno mesto, kadar sem v službi kot literarni kritik – ker sem torej čutil potrebo po druženju in vsem, kar gre k premieram, čestitanju počez in kakšnemu spogledljivemu nasmehu prebrisane igralke, smo kar naenkrat začeli šteti znake. Strogo, bolj ali manj natančno, nekatere revije in časopisi so imeli sploh standardiziran okvirček, namenjen kritiki, in vanj si moral potem vliti točno določeno količino znakov. Potem so se začeli krčiti honorarji; da se ne bom spet pritoževal in da ne bo videti, kot da se bojujem samo zase, bom citiral kar kolegico Anjo Golob iz uvodnika v zadnji, 209. številki revije *Literatura*: “Gledališka kritika je namreč v teh usmrajenih logih mrtva tudi zato, ker se v zvezi z njenim statusom in torej posledično s statusom njenih piscev nič ne spremeni. Naj bom kar se da natančna; tako je, kot da je ni – vredna je namreč, kar je boleče očitno, en kruljav nič. Nihče od nas ni, kolikor je meni znano, redno zaposlen kot gledališki kritik, sama nimam niti pogodbe. Nikoli nisem slišala, da bi bil kdaj kdo redno zaposlen kot gledališki kritik. Da bi ga njegova matična hiša pošiljala v eminentne gledališke hiše in na festivale, da bi pisal o tam videni produkciji, ki k nam nikdar ne zaide. Da bi se lahko vsaj enkrat na leto na stroške matične hiše udeležil izobraževanja ali delavnice, kjer bi izmenjal izkušnje in poglede s kolegi kritiki od drugod ter se srečno podvrigel najnovejšim transfuzijam gledališke teorije – vse to je kritiku potrebno kot zrak, ki ga diha, ali kot preperela skorja, na kateri si pod večer, ko s sebe sname svoj moljasti suknjič za premiere, lomi zobe. Njah, sladke sanje – zbežale ste, ko se je dan zazoril. V ducatu let, kar pišem gledališke kritike, se zame na področju financ in sociale ni nič spremenilo, če pa se že je, se je na slabše. Moj osebni honorar se je v zadnjih 12 letih sicer povečal, vendar je vsaj že zadnjih par let enak, dela pa imam precej manj kot pred leti, ker je na tržišču več kritikov in si delimo isto količino predstav minus tuja gostovanja, ki iz leta v leto kopnijo. Nimam dopusta. Nimam bolniške. Nimam trinajste plače. Pravzaprav nimam plače. In nimam miru. Naj sama sklenem litanijo, ki seveda ni namenjena ničemur in sem je že sama sita preko glave: kot gledališki kritik je v Sloveniji nemogoče preživeti. To kritično zavira naš razvoj ter drastično ogroža kvaliteto našega dela, na neki točki pa za občutek profesionalne uspešnosti nekako neha biti dovolj, da ti ljudje rečejo: ‘Kritike pišeš? O, kak kul poklic – a pol imaš vse karte za teater zastonj? Uaaau.’” (Str. 4–5.) Pa kolegica niti ne ve, da so včasih izplačevali potne stroške v gotovini, zdaj, kadar sploh, pa kot honorar, in da je to potem še enkrat obdavčeno in gre v cenzus in viša davčni razred. In še je tega.

Pa ne mislim, da je zdaj predstavi namenjeno manj medijske pozornosti, nasprotno, več je izrečenega, zraven je še izbruh elektronskih medijev in

rumenih časopisov, zato je pozornost nujno manj koncentrirana in mesto kritike prevzemajo drugi, poročevalci, povzemovalci, mnenjski voditelji, ki nas vabijo v goste v petek in svetek, pač v znanem slogu, da se tisti nebrzdani šmiranti, ki jih zaradi prenapihovanja geste, vsakovrstnih pačenj in podobnega komaj gledam, predvsem pa sem zraven v strahu, kdaj jim bo zaradi prenapenjanja ušlo, vedno sklicujejo na svojo drago občinstvo in dobijo potem v rumenjakih popolno potrditev; sprašujejo jih, kje zapravljajo in kje varčujejo, kaj mislijo o plenica in odišavljenem toaletnem papirju, takšne stvari. Večji problem so torej tisti, ki svojo predstavo odigrajo nekajkrat, ker je (post)produkcija v zunajinstitucionalnih gledaliških skupinah tako rekoč najšibkejši člen, ostane pa nekaj zapisov, kakšna fotografija – in enota v gledališkem almanahu, ki ga izdaja Gledališki muzej. Pri dnevnem časopisju se mi zelo pogosto zdi, da je moje pisanje o predstavi nekako odveč, da ne gre več za opazke privilegiranega gledalca, takšnega, ki mu plačajo za zapis, za rekonstrukcijo njegovega gledališkega doživljanja, če se že pri potnih stroških vse bolj zatika in so vse manj sestavni del procesa: mimogrede, ko sem umetniškemu vodji enega izmed večjih slovenskih gledališč omenil, da imajo časopisi probleme z izplačevanjem honorarjev, ki so malenkostni, potnih stroškov pa se na račun profita delničarjev vse bolj izogibajo in zato včasih pošiljajo na predstave kar regionalne dopisnike, se je prijel za glavo; ker je poznal cene vsakega gostujočega igralca, cene izdelave kostumov in scenografije, mu ni bilo jasno, kako je mogoče, da bo zaradi takšne mizerije razpadel precej dobro razvit obrat in šla v maloro obrt, ki gledališčem, predvsem tistim iz province, omogoča nujno potrebno in enakovredno refleksijo, jih postavlja na isti, državni gledališki zemljevid; bodimo realni, nekdo, ki dopoldne pokriva tiskovko o marikulturi ali zgraditvi novega vodovoda ali o vdoru fekalij v starega – pa ne mislim s tem podcenjevati lokalnih dopisnikov, celo občudujem široki razpon njihovega delovanja –, bo pač težko enako suvereno pisal gledališko kritiko ali njen približek. In je potem sogovornik, presenetljivo, rekel, da bodo potem pač gledališča plačevala potne stroške, da bodo njihove predstave hodili gledat če že ne bolj kompetentni, pa vsaj v gledališče bolj usmerjeni gledalci. Seveda takšno širokogrudno dejanje ni rešitev, podobno kot je neumesten in verjetno vnaprej jalov pritisk na tiste, ki odločajo o uredniški politiki v kulturi, na lastnike tiskanih medijev; kapital in dobiček imata pač svoje zakonitosti in očitno smo, ko smo se odločali o slovenski suverenosti, odločali tudi o načinih pokrivanja kulture, le da je bilo vse to, kapitalizem in njegove posledice za določene segmente družbenega tkiva, v drobnem tisku. Veliko boljša rešitev bi

vsekakor bila, da bi država, se pravi ustrezno ministrstvo, spodbujala kulturne strani časopisov, skladi za pluralizacijo medijev so zagotovo namenjeni ravno temu, ohranjanju stvari, ki so nacionalnega interesa, in prav kratkovidno je, da so prepričani, da je nacionalni interes samo politični pluralizem, predvsem v času globoke zažrtosti politike v vse pore družbenega življenja in ob vesplošnem politikanstvu na vsakem koraku, in gredo potem ti denarji za tiskanje strankarsko opredeljenih brezplačnikov in podobne nesnažnosti.

Manj nesnažno, pa vendar, je tisto pisanje o predstavah, ki vnaprej, na podlagi propagandnega gradiva in tiskovnih konferenc, poroča o tem, kaj se bo oziroma bi se moralo zgoditi in je potem kritik kot nevoščljiv škrat, ki hoče pokvariti zabavo, špilferderber; jasno, vsako podjetje ima svojega predstavnika za stike z javnostmi, kako ga (ali jih) gledališče ne bi imelo. Večji problem nastane v trenutku, ko imamo dve poročili o predstavi; eno, ki jo napoveduje, z izbranimi prispevki sodelujočih, potem pa, včasih tudi v manjšem obsegu, nekaj takega kot kritiko. Zdi se, kot da kritik ponavlja, da v zadregi in zaradi neznanja citira tisto, kar so lahko bralci prebrali kakšen dan prej, videli na televiziji, slišali iz ust režiserja, glavne igralko, kot napoved. O gledališki predstavi ne moreš pisati, ne da bi dajal splošne, morda tudi bolj znane podatke, nepošteno in tudi malce hermetično bi bilo domnevati, da bralec časopisa – čeprav že izbran, saj kulturne strani nekateri verjetno preskočijo enako flegmatično kot jaz šport ali finančne priloge – pozna vsebino ali konflikt v (če vzamemo samo klasiko) recimo Shakespearovih kraljevskih igrach – ki jih tudi sam malce teže ločim med sabo. Kako naj kritik piše o drugačnih interpretacijah, ne da bi predstavil običajno, ustaljeno, kanonizirano branje; če hoče ločiti med nekakšnim smislom kot brezčasnim in (zunaj)aktualnim in pomenom, torej konkretizacijo in aktualizacijo, ki najde na družbenem ali političnem parketu in laminatu ustrezne vzporednice, zastopnike obeh strani konflikta, mora nujno ponoviti nekaj tistega, kar je bilo izrečeno na tiskovki ali zapisano v gledališkem listu in potem objavljeno v napovedi. Ne moreš pisati samo o tem, kako, ne da bi omenil, kaj; podobno bi bilo, če bi začele založbe na zavihkih objavljati vsebine knjig, ne samo nekaj bralnih priporočil in oznake žanrske uvrščenosti. Hočem reči, da časopisi, še bolj pa različne njihove družabne priloge, vse prevečkrat privolijo v to, kar jim ponudijo zapakirano in jih manj stane, s tem pa nižajo raven refleksije, spodbujajo razraščanje amaterizma pri vrednotenju – samo pogledajte, koliko tako imenovanih zvezd sprašujejo za mnenje o kulturnih vsebinah, o tem, kakšen se jim je zdel film ali kaj so nazadnje prebrali od domačega leposlovja, kot da bi bilo pomembno,

kaj si o tem misli nekdo, ki sklada verze tipa “used se gor na štango/ bova tako hitrej’ prišla” ali pa “sneg naj pada/ sam’ d’ ‘maš ti mene rada”. Piarovec in estradnik, ustvarjalec javnega mnenja, sta izrinila in nadomestila kritika, ki je postal odvečen hermetičen škrat na družabnem gledališkem parketu. Nič naključnega ni, da je vrsta starejših, usposobljenih in uveljavljenih kolegov, ob kritikah katerih sem začel premišljevati o gledaliških predstavah, prenehala pisati kritike ravno v času prodora samopromocijskih in reklamnih potez gledaliških hiš; te kritika ne potrebujejo, dela jim samo zgago in občasno ruši njihovo bleščeče ustvarjeno podobo, cesarjeva nova oblačila; časopise kritik(a) samo stane in ne prinaša takih reklam kot rubrika o avtomobilih ali kulturnih prestižnih predmetih, ki očitno, glede na to, kako se bohotijo, zadovoljuje fetišistične in prikrite apetite množic, in to pisanje je seveda tudi ena redkih odprtih možnosti, ki jo bom zgrabil tudi zato, da se ne bi še ta izmuznila.

Verjetno je to tudi odgovor na tisto vprašanje, ki si ga je – in tudi nam – zastavil Mile Korun ob jubileju Knjižnice MGL: za koga kritik sploh piše, ali za tistega, ki predstave še ni videl, ali za tistega, ki jo je? Za oba, če pripadata tisti mali skupini ljudi, ki jo gledališče toliko zanima, da je pri odločitvi o obisku fleksibilna, torej ni vezana na določene abonmajske dneve, ob katerih se dobiva s svojimi stalnimi prijatelji in gre potem pokomentirat vse skupaj v bife ali kavarno; pa tistim, ki so ali bodo kreirali neki drugačen, nepopularen in nepopulističen kanon in se potem zavzemali za to, da je početje zvezdnikov televizijskih nadaljevank sicer gledljivo, vendar pa nekateri izmed njih ustvarijo večje in pomembnejše vloge v matičnih gledaliških hišah; ki vedo, da Kralj Lear Jernej Šugman ni samo Veso, ampak je bil tudi Hamlet, recimo. Kritik pa hkrati piše tudi za ustvarjalce, čeprav je mogoče marsikaj od tega izreči tudi v manj formalnih pogovorih, in kadar ta dialog s privilegiranim gledalcem umanjka, kadar se začnejo gledališke ekipe bunkerirati (nogometni izraz za zaprto in ziheraško igro, se mi zdi) in se počutijo bolj sposobne (samo)vrednotenja, ko zavračajo kritiko in pišejo, pogosto že vnaprej, izključujoče in diskvalifikacijske študije o nesposobnosti tistih, ki jih bodo prišli ocenjevati na premiero, takrat vemo, da je z ustvarjalnostjo določenega kolektiva konec, da je prišel v dekadentno fazo.

Kritik seveda lahko naredi predstavi kar nekaj škode, razburi in razburka kakšnega ustvarjalca ter mu pobere mir in samozaupanje, vendar pa so najobčutljivejši pač tisti, ki imajo slabo samopodobo. Pri svojem praktičnem delu v gledališču, ko sem lahko sedel v parterju in gledal režiserje in igralce pri njihovem delu, sem pogosto videl zagrenjenost in nemalokrat jezo na prav konkretnega kritika. Vendar pa me prav število medijev,

ki gojijo gledališko kritiko, pa število festivalov, na katerih podeljujejo nagrade, pa nacionalne in regionalne nagrade kar tako, pa stanovske, recimo ZDUS-ova, pa še kaj utrjujejo v prepričanju, da je težko nekoga povsem prezreti ali mu delati krivico – zaradi nesposobnosti in premalo znanja ali odprtosti, kakšne zlobe ali načrta pri takšnem početu kolegov nisem opazil – dalj časa. Drugače je bilo včasih, ko je bila hierarhija bolj toga in se je vedelo, kdo je glavna avtoriteta; takrat je bil kritik skoraj kot rabelj ali nosilec milosti, zdaj pa je bolj kot strelec v strelskem vodu, eden izmed mnogih, ki so skriti za skupino; pri Vidmarju se je vedelo: kar je ustrelil, pa četudi kozla, je padlo in obležalo, to je bil čas ostrih nabojev, nezgrešljivih lovcev in normativne kritike; zdaj se poka s slepimi naboji in pasjimi bombicami vse križem in samo občasno se malo pokadi kakšno perje. To me tolaži in sem zato včasih lahko manj pozoren na morebitne občutljivce, morda lahko zato včasih uporabim ostrejšo dikcijo, saj vem, da je veliko drugih, ki bodo popravili mojo morebitno napako.

SNG Nova Gorica – Miroslav Krleža: LEDA
režija Mateja Kolečnik
ogled 9. novembra 2008

“Komedijska o karnevalski noči”, kot jo je podnaslovil Krleža v eni poznejših redakcij, je igra o spolnih igrinah v agrarni, torej zagrebški visoki družbi. Vse osebe so zapletene v erotični mnogokotnik, ki ga sestavljajo njihovi možje, ljubimci in občasni poteševalci, vendar pa, glede na druga dva dela trilogije o Glembajevih, stvari izgubijo radikalnost in postanejo tek v prazno, schnitzlerjanski libidinalni vrtiljak, od katerega se zvrsti in si prej ali slej želiš izstopiti. V tej igri o izgubljenih iluzijah najprej vsi po vrsti še nekoliko upajo, se zaljubljujejo, vendar brez prave koristi; razen hipne potešitve, ki prinese poorgazemsko otožnost in razočaranje, ni z njihovimi projekcijami, ki naj bi jih iztrgale rutini in obsojenosti druge na drugega in izpraznjen zunanji blišč, nič. Presenetljivo je, kako malo je umetna agrarnost, jezik, ki si ga je Krleža izmislil in je zmes lucidne, visoke, cinične konverzacije in bolj pritlehnih, barbarskih in klanfarjevskih ruralnih elementov, v prevodu Andreja Inkreta in ob lektorstvu Srečka Fišerja izgubila v letih od nastanka; seveda nima ustrezne podpore v slovenskem meščanstvu iz obdobja med obema vojnama, predvsem zaradi aristokratske vzvišenosti in gladkega, kozmopolitskega oziroma purgersko pretencioznega prehajanja med različnimi jeziki, vendar ostaja ta izmišljeni jezikovni model učinkovit in prožen.

Koležnikova gre v režiji v smer, ki nadaljuje njeno ukvarjanje z žensko kot žrtvijo in rabljem hkrati; to je linija, ki jo je prehodila in izpilila že njena režija Strinbergove Gosposodične Julije v kranjskem gledališču, v kateri je gosposodična Julija bolj žrtev svoje lastne obsedenosti s preverjanjem zapeljivosti; nezadovoljstvo s svojim telesom jo sili v erotiko in zapeljevanje služabnika – ni, kot bi zahteval naturalizem, žrtev kakšnih dednih predispozicij, ki bi jo silile k razuzdanosti in neizmerni seksualni inteligenci, kot bi zadevo v Glembajevih poimenoval Krleža.

Na drugi strani je na delu preiščljena redukcija, uprizoritev Lede na velikem odru je izčiščena, razen konca nekoliko minimalistična, reducirane so nekatere dramske osebe in tudi konec “karnevalske noči” se ne dogaja v gostilni ali na ulici, temveč na odprtem odru, v strašnem prostoru svobode in odprtih, pa zamujenih priložnosti, v romantično zasneženem eksterierju, z vsemi preseganji, ki jih je povzročilo minulo pivsko delo sodelujočih in vpletenih. Ob tej veristični materializaciji, ki jo najbolj zaznamuje Melitino uvodno bruhanje po svojem ljubimcu Urbanu, pa spotikanje in padanje med strastnimi obračunavanji ali pa skoraj antologijsko mazanje paštete in opletanja z odgriznjem, kot svinjski repek dolgim in zavitim feferonom, iz katerega kaplja, vse to namesto predpisanega sekta in kaviarja v Aurelovem dnevnem prostoru ali pa zadrege z na hitro narobe zapetimi hlačami in kupi odvečnega perila, ki ga je v naglici nemogoče vsega obleči, režija zdaj pokaže. Enako, kot se obojestransko načrtovana seksualna avantura med Urbanom in Klaro rodi iz same konverzacije – pri tem je seveda dominantna Klara, ona spleza na ležečega viteza in mu – še en znak njene dominantnosti – sede na obraz, ponovitev po odmoru pa potem prekine prihod njenega moža Aurela. Koležnikova je seksualne akcije poudarila; čeprav ostajajo spodobne, je v njih morda še bolj kot v samih replikah očitna drugačna, na seksualnosti in manipulaciji z njo in ne na razumu temelječa skrivna hierarhija med ljubimci.

Tisto, kar je še opazno pri režiji, je spet igra scenografije; Koležnikova je imela v dveh prejšnjih uprizoritvah, v Schimmelpfennigovem Push up 1–3 in v Millerjevi Smrti trgovskega potnika, pri katerih je sodeloval Branko Hojnik, zelo uspešen, v nekaterih drugih uprizoritvah, v katerih ni popolnoma zaživel in je morda bolj zaviral uprizoritev, pa vsaj nadvse zanimiv koncept scenografije: v Push upu so igralci z nekaj potezami in premiki scenskih elementov spotoma, med svojo igro in skoraj mimgrede, markirali prostor, veliko stavbo korporacije, in se je potem zdelo, da se prostor spreminja sproti, da dobiva poliperspektivnost, da je kaotičen in fluiden, nevaren in nepredvidljiv – to je še kako ustrezalo

izgublencem in karieristom, katerih vzpone in padce spremljamo. Podobno učinkuje takšno hitro premikanje kulis pri trgovskem potniku Willyju Lomanu, ki je malo izgubljen ter se potem njegovo tavanje in nezmožnost orientacije, prostorske, poklicne in življenjske, zdi kot izgubljenost v svetu nenehnih sprememb; ne znajde se in je nemočen, občutek imamo, da izgublja stik s prostorom, da je nekoliko paničen in pogubljen. Tokrat, scenografija je delo Iva Knezovića, to ni tako izrazito, čeprav so menjave scene skoraj točka zase; po uvodnem prizoru med Urbanom in Melito, ki ga prekine prihod njenega ljubimca, slikarja Aurela, in potem še njenega moža Klanfarja, veleindustrialca, ponikne v globino odra s sedeži vred, njegova pot gre v podzemlje, namesto tega pa se na oder "priigravo" – ne najdem boljše besede – zavese in dolga, očitno daljinsko vodena bela usnjena klop; občutek izgubljenosti v tej monumentalnosti in skoraj dechiricovski izpraznjenosti, predimenzioniranosti in življenju stvari samih zase (ali se ne napaja iz nečesa podobnega nausea v Sartrovem Gnusu?), ko se vse dogaja pred nami, brezhbno in v tišini, je tak, kot da bi predmetni svet junakov sam zase igral, kot da bi bili priče gledališču potem, ko je iz njega izginil človek.

Vendar je nekaj človeškega še ostalo; prva preinterpretacija je brez dvoma lik Klanfarja, ki je zdaj bolj kot zagoveden bogataš nizkih manir, ki uporabi zobotrebec in si potem z jezikom trebi zobe – kdo izmed nas pa nima kakšne plombe, na to pripomni Urban – manj prezentna figura, kot smo sicer vajeni. Pa ne zaradi Gorazda Jakominija – ta natančno odigra Klanfarja kot nekoliko odsotnega potlačeno agresivnega možaka hitrih gibov, nekako nemirnega in užaljenega, pedanta in introvertiranca, ki hoče svoje, torej večerjo in nekaj sočutja, dobi pa ženin prezir, dva njena ljubimca in še toplo spalno srajco na tleh salona; to ni več kapitalist, kakršnega poznamo iz recimo Marxovega Kapitala v stripu, to ni povzpetic s podeželja, ki se mu slabe manire poznajo pri vsaki kretnji, pri vsaki repliki, bolj je pragmatičen veleindustrialc, ki hoče z dobro ženitno partijo prekriti bedo materinega mizernega odraščanja, morda malo tudi fiksiran na njeno idealizirano podobo, zato izpod njegove slabo prikrite maske občasno planejo ihtavost, sentiment in celo otročjost. Skoraj zasmili se nam, tajkun, ko mora pred odhodom na vlak zaradi pogreba matere hlastno in nekoliko sam zase, preziran in obkrožen s frazarjenjem gospode, ki mu servisira ženo, grizljati grozdje in morda kanapejčke, namesto recimo golaža ali krvavega ramsteka, mamine praznične goveje juhe ali praženega krompirja.

Potem je tu Melita, njegova žena in ljubica obeh v igri še navzočih moških, skoraj naiven bovaryjevski lik, ki se prepušča pogrošnemu

sanjarjenju o boljšem življenju; v pomanjkanju boljše možnosti je predmet njene idealizacije "samo" slikar Aurel, slaven in bogat, pa vendar obdan s škandali; tudi sama jih v ihti skoraj nekaj sproži. Zdi se nam, da Melitino radoživost v interpretaciji Ane Facchini najbolj zaznamuje hrepenenje; verjela je postkoitalnemu nalaganju svojega ljubimca, njen kurpulentni emotivni stroj se je sprožil, poroka s Klanfarjem iz koristljublja je pokazala zobe in zdaj je vse prav zoprno, obljubljeno – Firenze, saloni, slikarstvo in razstave – pa na dosegu roke in pri svojem sanjarjenju se ne more zaustaviti. Presliši vsa svarila in prav komično trmoglati. Podobno nezaustavljivo je Aurelovo poželenje, s svojim modelom, Ledo, se počuti avtentično, kdo pa se v stanju zaljubljenosti ne, vendar ga, razen v prizoru v njegovi hiši, Primož Pirnat odigra skoraj sramežljivo, v zadregi in tudi malo nepozorno; najprej ga res vidimo kot umetniško in na realnost slabo pripeto osebo, najbolj ga zaznamuje popravljanje las, v nekakšnem krču je in nesamozavesten; zato pa toliko bolj odločen, ko je nalit, pri možačenju in debatah o inferiornosti žensk in njihovi nerazumnosti, nerealnosti njihovih pričakovanj. Ravno prizor z nalivanjem, ko se Aurel vrne domov in ga tam čaka, ne do konca oblečen, njegov prijatelj Urban, že v ciničnem postkoitalnem razpoloženju, je dobro odmerjen; oba igralca, Pirnat in Bine Matoh, si vzameta čas, Matoh je tudi sicer zelo natančen igralec, ki seva notranjo napetost, njegova pozornost in ponotranjena intenzivnost sta tisto, kar je največja odlika njegove odrske podobe. Njuna medsebojna igra je minimalistična, čeprav sta očitno nalita, polna premolkov, pravzaprav je podložena s pridušeno agresijo, malo možačita in malo se smilita drug drugemu in zraven še vsak sam sebi.

V vsej tej družbeni razdelitvi se nam zdi še največja žrtev razmer Klara, kakor jo odigra Helena Peršuh; sanja o pevski karieri, je brez glasu in morda res tudi brez daru, vendar nekako vzvišena, odsotna, kot vidimo, tudi zaradi veronala, potem pa tudi obupana in zlomljena, na robu hysterije, s poudarjeno gracilnostjo in zapeljivostjo; najbolj jo zaznamuje nekakšen v usodo vdan topel in malo tudi otopel pogled onkraj, nekam napol kvišku, stran od škandalov, odišavljenih obarvanih pisemc sredi noči, ki jih dobiva njen mož, stran od opravljenih in privoščljivih pogledov, in vse do preišljenega zapeljevanja deluje kot žrtev razmer, kot sicer preračunljiva, vendar tudi krhka in hiperobčutljiva figura, ki se samo občasno lomi, lovi na robu hysterije. Potem pa izpelje svojo dolgo načrtovano akcijo in se je ob poudarjenem cinizmu druge strani tudi takoj sramuje; zdi se, kot da je telo zmagalo nad zakonsko pogodbo in varno prihodnostjo, zdi se, da je bil vse skupaj njen obupan poskus, da bi se prebila iz svoje umetniške krize. Le kdo se ne bi bal, le kdo si ne bi

želel srečati takšne ženske? V tem je Klara Peršuhove na neki nedopovedljiv način podobna Juliji Vesne Jevnikar; čeprav sta obe zapeljivki, sta večino časa statični, tisto, kar želita, je ljubezen in ne seks, občudovanje in samopotrditev, ne dominacija nad moškimi, ki so, takole osvojljivi in vodljivi, čudno brezbrizni v trenutkih, ko bi hotele največ nežnosti, razgaljeni v svoji nesposobnosti, robotosti, tudi nemoči. Igra med spoloma ima lahko različne vmesne rezultate, vendar nima zmagovalca, ker se je prej ali slej, še pred koncem, naveličamo.

Vendar ne brez maščevanja in ne brez vnovičnega idealiziranja. Klara v novogoriški Ledi v zadnjem prizoru pred slovesom nasuva Urbana v jajca, verjetno zaradi njegove hladne obvladanosti, ko bi morala začeti strasten roman, potem pa zasanjano, punčkasto in z vnovičnim idealizmom in vero v zakon odhiti za svojim možem Aurelom, ki je malo predtem, ko je mislil, da bo šla pod vlak, pijansko blebetal, da jo ima rad, da bi mu bilo žal, če bi jo izgubil, saj jo ljubi. Tadva bosta še tekla nekaj krogov, si mislimo.

Karnevalskost, ki jo predvideva Krleža, se popolnoma izrazi predvsem v zadnjem delu, na odprtem golem odru z enim najlepših sneženj, kar sem jih videl na svojem pohajkovanju po gledališčih, se postopno znajde četverica ljubimcev v stanju, ki sodi h karnevalski noči ob njenem izteku; oba možaka sta se izdatno nalivala že prej, eden se sploh hvali, koliko pelinkovca da je spil, to bi vrglo vsakega netreniranega odraslega moškega, verjemite, in v njuni medsebojni sceni ob hranjenju imamo občasn občutek, da komaj še stojita na nogah, zdaj pa se po nekakšnem streznjenju zunaj znajdeti Urban in Melita, ona seveda s steklenico in on nekako pomirjen, nič ne bo iz škandala, verjetno ni povedala Klamfarju o nosečnosti, to je bil samo plod njene prenapete domišljije; zdaj, podkleta z mačkom in s spoznanjem o Aurelovi sentimentalni blebetavosti, s spoznanjem o njegovi (post)koitalni zgovornosti, v kateri se ob gnilih pomarančah s svojih lastnih tihožitij – mrtva, torej gnijoča narava, se temu reče v hrvaščini – naslaja nad potovanji v Firence in ženitvami, se Melita malo razdivja, malo pa tudi pijansko utrujena pada, in v vse to pride do konca zmedeni Aurel v gumijastih škornjih, naravnost z urgence, ker se je na ulici pod njegovim domom zbrala množica in kričala, da se je neka ženska zastrupila, in je potem, plemenito in seveda malo tudi komično, odhitel v bolnišnico, zdaj pa je sentimentalen. Močan poudarek je tudi sam konec; Aurel in Klara, zdaj vesela, ker je Aurel med blebetavostjo omenil, da mu pomeni vse na svetu, saj poznamo ta pijanska pretiravanja razčustvovancev, odideta, Melita bo šla domov in ves romanček z Aurelom bo pozabljen, nadomestil ga bo nov, Urban, nekdanji

diplomat, umetnostni kritik, ki v prid prijateljstva z uspešnim – govorimo o finančnem vidiku početja – slikarjem abstinira na svojem okusu, pa obsedi ob steklenici in potem zraven malo tudi zaleže. V snegu, kot izgubljenec in brezdomec, in Koležnikova dobro poantira propad višjega razreda, to je usoda Glembajevih: Urban bo, potem ko se mu emocionalne investicije niso izplačale in je v sentimentalnem smislu bankrotiral, čeprav si je medtem izdatno “praznil mešičke”, kot bi temu rekel naš kontroverzni psihiater, kot stevard na vlaku v Kanadi, priklanjajoč se in prijazen za tringelt, pravzaprav propadel, že zdaj je skoraj zaklošaril, flaša in samota, to je njegova nadaljnja usoda, tako da je verjetno edina kolateralna žrtev te karnevalske noči, vse preostalo se bo vrnilo v stare tirnice. Aja, pa mala Leda, ona, ki je vzbujala tako vsesplošne poklone in občudovanje gospodov, tudi Aurela, ki mu je bila model, se je poročila z nogometnim trenerjem iz Pešte – to je, čeprav v komedijski obdelavi, eden tistih čehovskih in realizmu sploh tako ljubih preobratov – plemeniti, vzvišeni in manirlihi se spuščajo, radoživi in pogosto brez predsodkov s periferije se vzpenjajo in bo, ko bodo dosegli nadir, spet enkrat čisto enako, samo nasprotno, in tudi zamenjava bo prišla od nekod drugod.

Uprizoritev je premišljena, izčiščena, v igri in interpretaciji sodobna in uspešno, pa ne na silo aktualizirana in samo želimo si lahko, da bi malce provokativna poteza umetniškega vodstva novogoriškega gledališča, ki se je v tej sezoni odločilo uprizoriti samo domača in dela s področja ex-yu, dobila še več takšnih kvalitativnih potrditev.