

Petra Pogorevc

Osvobojeno ozemlje umetnosti

5. april

Kraljica Margot

Dvournna odrska različica Dumasovega romana *Kraljica Margot*, ki se na večnivojskem prizorišču odigra pod arkadami spodnje dvorane Slovenskega mladinskega gledališča, se mi zarezhe v spomin s sugestivnim prizorom dogodka, okrog katerega je strukturiran celoten roman. Krvavi pokol hugenotov, v katerega je 24. avgusta 1572 po besedah dramaturginje uprizoritve Diane Koloini "strmoglavlil ves Pariz", je v tej razgibani in slikoviti postavitvi režiserja Diega de Bree zapakiran v dinamično sosledje prizorov, ki pred gledalcem dobesedno vstajajo iz teme, se razpostavljajo v zgoščene slikarske kompozicije ter nalagajo drug na drugega v svojem podaljšanem trajanju. Ta navidez preprosta in minimalna režijska rešitev, ki v prepletu detajlov iz nikoli zaobjete celote proizvede učinek dramatične masovke, zapusti močno sled: groza pred smrtjo postaja tembolj nevzdržna zaradi tega, ker ima vedno znova izostreno individualno obličje, ki ga z mikroskopsko natančnostjo opazujemo v njegovi podaljšani agoniji. Pa tudi sicer utegne biti ta emblematični prizor pravšnji ključ za vstop v to vsestransko inspirativno uprizoritev, saj se v njem zrcalita režiserjev občutek za zgoščenost likovnega izraza in ekonomično rabo odrskih sredstev, iz katerih uspeva večje izžeti maksimalen učinek.

Na dramaturški ravni se uprizoritev, sicer nastala po dramtizaciji Srečka Fišerja, ki je Dumasov roman pregnetal v vrsto kratkih prizorov iz življenja bizarne in dekadentne rodbine Valois, uspešno giblje med dvema skrajnostma: izogne se tako "uprizarjanju zgodovine" kot zdrsu v intimno ljubezensko

zgodbo, na katerega v pretežni meri stavi znana filmska različica predloge v režiji Patricea Chéreauja (z Isabelle Adjani). Svojo presežno moč na ravni vsebine namreč črpa iz proizvajanja pronicljivih povezav med obojim: infantilnost, razvrat in degeneriranost, ki nažirajo kraljevsko gnezdo Katarine Medicejske (kot brezprizivno, intrigantno, avtoritativno figuro jo interpretira Maruša Geymeyer Oblak), so tako le simptom stanja v širši družbi, ki so jo razjedle posledice dolgega in nasilnega procesa tranzicije francoskih dežel v nacionalno državo. Moški potomci kraljice matere so kot krdelo pobesnelih in razpuščenih živali, ki jo v nekem trenutku dejansko podrejo na tla in se nahranijo s sesanjem iz njenih neder: labilni in zmedeni Karel (Pavle Ravnohrib), egocentrični in nevrotični Alençon (Uroš Maček) ter cmerava in mencajoča "barbika" Anžu (Marko Mlačnik) dosegajo močne učinke tako v individualnih kot skupinskih prizorih, izmed katerih morda najbolj nepovrnljivo sede v spomin tisti za mizo z razsekavanjem jabolka oziroma obmetavanjem s krlji.

Naslovna junakinja Margot v umirjeni in nadzorovani interpretaciji Romane Šalehar je zasnovana tako, da vzpostavlja razvidno protiutež pobesneli in pobebljavljani trojki svojih bratov; kot opomin čistosti v telesu promiskuitetne deklinje, katere upirajoči se intimni gon bi si s stališča celote zaslužil še nekoliko tehtnejšo razdelavo ali pa že kar problematizacijo. Margot je v uprizoritvi, ki se pred gledalcem odigra v pospešenem in razvejanem tempu, vsestransko podprtem z zavidljivima prispevkoma skladatelja Alda Kumarja in oblikovalca luči Igorja Berginca, predvsem samotna in nemočna priča splošne in skrajne degeneracije; v domnevno dobro države in družine žrtvovana nevesta, ki se v vlogi zaveznice sprva osovraženega soproga (zadržano in preudarno ga igra Matej Recer) med uprizoritvijo sicer dejavno odziva na dogodke, vendar njen upor ostaja brez pravega orožja. Uprizoritev *Kraljice Margot* je nedvomno udarna, inspirativna, zavezujoča; poseljena je s številnimi nadvse markantnimi, četudi še tako epizodnimi "malimi" vlogami (naj tu omenim vsaj Sandija Pavlina, Matijo Vastla in Marka Plantana), predvsem pa prepriča z vrsto režijskih in mizanscenskih rešitev, ki dogajanje na odru razbremenijo vsega odvečnega ter vnamejo gledalčevo domišljijo.

15. april

Črimekundan ali Brezmadežni

Intrigantna uprizoritev tibetanskega misterija *Črimekundan ali Brezmadežni*, ki jo je v SNG Mala Drama Ljubljana s svojim prepoznavnim režijskim podpisom opremil vse bolj prodorni raziskovalec gledališkega medija Jernej Lorenčič, je ob premieri v meni zbudila mešane občutke. Kot gledalka z neposvečenega zahoda sem občutila izrazito in nepremostljivo distanco do samega besedila, ki tematizira meni komajda doumljivo dejanje žrtvovanja (princ Črimekundan se na poti do razsvetljenja odpoveduje vsemu, ne samo imetju,

temveč tudi ženi, otrokom in svojim očem ter jih podarja sumljivim brahmanom na poti v divjino), po drugi pa me je njegova postavitev očarala s svojim intrigantnim režijskim pristopom, ki si ni prizadeval rekonstruirati nam nedostopnega sveta, temveč ga je skušal "posvojiti" tako, da ga je poselil z iznajdljivimi rešitvami, ki so pozornost z vsebine misterija preusmerile na strukturiranost njegove uprizoritve.

Ustvarjalci prve slovenske (menda sploh prve zahodne) uprizoritve tega poetičnega in pravljničnega besedila, ki ga prevajalec in dramaturški svetovalec Ivo Svetina za nujno zasilno zahodno rabo definira kot "dramsko pesnitev o trpljenju", se torej zavedajo ne le nepremostljive razdalje med vzhodnim in zahodnim konceptom sveta, temveč tudi za standardni pogled izrazito razprte strukture samega besedila, ki je napisano malone v enem samem zamahu, brez delitve vlog ali avtorskih napotkov s strani. Uprizoritev je postavljena v minimalistično gledališko krajino, ki jo je zasnoval Lorencijev stalni scenografski sodelavec Branko Hojnik. V prostor mračne in zatohle gledališke škatle je vpeljal naravne elemente (leseni oder, ki deluje kot sedišče in nemara aludira na budistični obred, kopica razpostavljenih kamnov pod njim) ter ustvaril asketsko in izčiščeno prizorišče, s katerim se lahko organsko stapljata siceršnja vizualna (kostumi Belinde Škarica so zamišljeni kot stilizirane halje iz težke in grobe tkanine) in zvočna zasnova (ob strani prizorišča ves čas predstave sedi avtor in izvajalec glasbe Andraž Polič, ki dogajanje v živo opremlja in poudarja z igranjem na kopico instrumentov).

Poglavje zase je vsekakor študiozni pristop k igralskemu deležu v uprizoritvi: že na začetku, ko nas Lorenci v predstavo uvede zlagoma, brez ostrega in nepreklicnega reza, kakršen v "zahodnem" gledališču običajno označuje začetek predstave, osupne novi obraz Igorja Samoborja, premazan z debelo plastjo bele šminke, ki prestopa črto lasišča in začne spominjati na masko. Njegova usta so vseskozi razlezena v vesel in zamaknjen smehljaj, ki se ne umakne niti pozneje, ko luč v dvorani postopoma zamre in se iz gostitelja prelevi v pripovedovalca Črimekundanove zgodbe. Še bolj očarajo njegove hipne, precizne, sugestivne levitve v združnjene in krmežljave brahmane, ki princa ustavljajo na njegovi poti v divjino in ga vsakič olajšajo za katero od njegovih dragocenosti. Igor Samobor je duša in srce celotne uprizoritve, h kateri pa v zavidljivi igralski kondiciji marsikaj prispevajo tudi Petra Govc kot spokojna pripovedovalka in gostiteljica občinstva ter interpreta nosilnih vlog iz vložene zgodbe: v globino lastne notranjosti zazrti Marko Mandić kot Črimekundan in otroško zaupljiva Polona Juh kot njegova zvesta družica Mendezanmo, ki možu sledi v divjino opasana s tremi otroki, mehкими in gibljivimi lutkami iz blaga, ki jih nosi pripete na kostum ali jih animira.

Naj povzamem: bolj ko se premiera odmika, močneje se zavedam dejstva, da je ravno izostrena distanca do uprizarjane snovi samo še intenzivirala trenutek mojega uživanja v Lorencijevi uprizoritvi in da je brutalna eksotika *Črimekundan* nekaj, kar gledalca v bistvu prisili k preizpraševanju njegove pozicije.

Mora biti tisto, v čemer uživa in s čimer se oplaja, nujno znana ali razumljiva gledališka snov? Se ozaveščeni užitek ne skriva ravno na nasprotni strani, v odkrivanju strategij in postopkov samega uprizarjanja, ki v primeru Lorencijevega *Črimekundana* vzpostavijo poudarjeno zgoščeno in statično uprizoritev, kakršna more znotraj svojega taktično zamejenega fizičnega in izraznega manevrskega prostora z enim samim gibom ali gesto v trenutku odpahnuti nov svet?

6. maj

Poulična opera

Bertolt Brecht je v širših krogih nemškega meščanstva zaslovel zaradi nerodnega nesporazuma: njegove *Opere za tri groše*, ki so jo leta 1928 krstno odigrali v Theatru am Schiffbauerdamm, se je čez noč prijela aura velike uspešnice le zaradi tega, ker jo je občinstvo narobe razumelo. Spregledalo je njeno družbenokritično subverzivnost, se navdušilo nad slikovitim razgrajanjem v londonskem podzemlju ter se tako zaljubilo v glasbo Kurta Weilla, da si je songe iz uprizoritve še dolgo požvižgavalo kot popularne popevke. Brechtova poanta, da so berači in zločinci, ki jih je povzel po dvesto let starejši *Beraški operi* Johna Gaya, samo simpatične barabe v primerjavi z veliko hujšimi škodljivci v avditoriju, je ostala prezrta. Namesto zaželenega škandala je sledil nenadejani triumf, ki je Brechta in Weilla prej vznejevoljil, kot jima polaskal.

Osemdeset let zatem, ko po *Beraški operi* poseže kanadski gledališki zvezdnik Robert Lepage, ki se s predstavama *Zmajeva trilogija* in *Sedem rokovov reke Ota* uvršča med najbolj referenčne režiserje sodobnega svetovnega gledališča, tovrstni nesporazumi ne pridejo več v poštev. Lepageova ohlapna različica Gayevega izvirnika, s katero se je v produkciji skupine Ex Machina širokopotezno začel letošnji festival Exodos, si očitno prizadeva le še za to, da bi se gledalcem podobrikala in jih razvedrila. Mackieja Noža, njegove skregane ljubice in zlikovske preganjalce iz kriminalnega podzemlja preseli v utripajoče zakulisje skorumpirane glasbene industrije ter jih popelje na "divjo ježo od Londona do Teksasa", njihove prigode pa zapakira v več kot trideset glasbenopevskih točk, ki variirajo in parodirajo komaj pregledno kopico glasbenih žanrov. Toda skupni učinek je kljub suvereni izvedbi in nekaterim učinkovitim režijskim intervencijam sila ubog, predvsem zaradi tega, ker dvourni predstava ne ustvari tehtnega razloga za svoj obstoj. Namesto da bi navezavo na vsem znani material dramaturško osmislila, se zadovolji z njegovim razmeroma instantnim povzemanjem, namesto da bi posamezne nastope nadgradila z razvidnim konceptom, se omeji na (samo)všečno duhovičenje ter razkazovanje glasbenih in pevskih veščin, namesto da bi se poskušala globlje umestiti v svoj razširjeni geografski kontekst, ga uporabi samo kot atraktivno turistično kuliso, namesto da bi ustvarila avtentičen odmev na Brechtovo angažirano pozicijo, slednjo prevpije s prozorno in benigno "kritiko" aktualnega ameriškega

predsednika. Posebej nevzdržna sta v tem lahkotnem operetnem kontekstu trivializirani prizor spopada med Mackiejevima ljubimkama, čigar izmenično prepevanje je "prevedeno" v arabščino in hebrejščino, in pa njegov patetični finale v kombinezonu "guantanamo" oranžne barve, v kakršne na iraškem koncu sveta tlačijo obupane žrtve skorajšnjih obglavljenj.

Izstopajoča točka, na kateri je v tej sicer duhamorni paradi songov in skečev vendarle možno razbrati podpis slavnega režiserja, je vsekakor njena pre-mišljena raba prostora, okrepljena z navzočnostjo potujočega zaslona, na katerem se izmenjujejo tako napotki iz didaskalij in simultani prevod besedila, kot tudi vnaprej posneti vizualni material in neposredno predvajani prizori iz predstave. V povečanih izrezih dogajanja na odru, ki v pompozno spektakularnost celote posegajo z vznemirljivejšimi prebliski izostrene in približane intimе; v brzečih napisih in sličicah na zaslonu, ki z mehкими potujitvenimi posegi v predstavo diskretno vnašajo namig na Brechta; v stiku hladne tehnologije in razgretih teles izvajalcev nazadnje le zaslutimo tisto, kar je Robertu Lepageu prineslo svetovni sloves. Toda *Poulično opero* je vseeno težko imeti za kaj drugega kot dobro narejeno razvedrilo, ki Exodosovo, težjih zalogajev vajeno občinstvo zbega in razdeli.

14. maj

Enajsti planet

Modrujoči klošarji iz Flisarjeve tragikomedije *Enajsti planet*, ki po krstni uprizoritvi izpred petih let na Komornem odru SNG Drame Maribor v teh dneh doživljajo svojo novo predstavitev v režiji Matije Logarja in dramaturgiji Vilija Ravnjaka, so zanimivi in zapleteni patroni. Kot ne preveč poučena, pa vendar dovolj radovedna opazovalka ljubljanskega klošarskega vsakdana jih po eni strani doživljam kot dokaj avtentične primerke tiste izginjajoče vrste marginalcev, ki se od drugih uličnih "žicarjev" že na prvi pogled ločijo po sicer težko razložljivem, toda obstoječem in zaznavnem odnosu do sebe in obdajajočega jih sveta. Klošar morda okuša hujše socialno dno kot marsikateri narkoman, ki na tem ali onem voglu ulice zbira denar za naslednji vbod na poti v smrt, toda od njega ga loči posebno, neizpodbitno, skoraj angažirano dostojanstvo¹, pa tudi značilen čut privrženosti in pripadnosti, ki ga povezuje z drugimi predstavniki istega klošarskega sveta. Mogoče se motim, toda zdi se mi, da bo "pravi" klošar vedno lepo pozdravil, se včasih v skoraj "bonkersko" polikani maniri pozanimal za vaše počutje ali vam preprosto zaželel lep dan,

¹ O tem v svoji študiji z naslovom *V središču, na robu in visoko nad obema*, ki je bila februarja 2000 objavljena v reviji *Sodobnost*, odlomke iz nje pa povzemajo v gledališkem listu aktualne uprizoritve, razmišlja tudi Blaž Lukan.

nažicanega drobiža pa ne bo porabil le zase, ampak ga bo s kolegi izza prvega vogala pretočil v skupno steklenico kislice ali si privoščil zavojček poceni cigaret. Po drugi strani pa trije Flisarjevi klošarji s svetopisemskimi imeni, ki si jih torej (verjetno vsaj malo naivno) zamišljam kot artikulirane primerke lastnih znancev z ulice, učinkujejo tudi kot močna metafora, v kateri lahko popačeni odsev svojih potez zazna vsaka blodna in nažrta duša s tega čudnega sveta. Mar nismo vsi dovzetni za utopične sanjarije o pobegu na kakšen "enajsti planet", kjer bi življenje na lepem postalo bolj znosno in smiselno; mar nismo vsi lahek plen drobnih skušnjav in skomin, zaradi katerih lahko včasih obrnemo hrbet še tako plemenitim kolektivnim zavezam? Mar ni pravzaprav celotna človeška zgodovina prilika o prepustni meji med prisego in izdajo, hrepenenjem in uresničitvijo, namero in dejanjem, željo in užitkom?

Naj torej zunanost ne zavaja: Flisarjevi junaki so klošarji enako kot sleherniki, njihovo robno eksistenco je treba brati tako na dobesedni kot metaforični in simbolni ravni, od njihovih problemov se ne moremo ograditi, saj živo zadevajo (tudi) nas. Če dramo pozorno preberemo, odkrijemo ne le to, da se Peter, Pavel in Magdalena vsi po vrsti izražajo v izbrušenem jeziku in se sklicujejo na izbrane vire, temveč nam postane jasno tudi, da na njihove prigode vpliva čvrsto stkana mreža medsebojnih odnosov ter sedanjih in preteklih dogodkov, ki bistveno določajo njihovo mišljenje, čustvovanje in delovanje. V tem oziru se mi zdi aktualna mariborska uprizoritev, ki jo scenograf Jože Logar postavlja na dovolj nevtralnem prizorišču brezimnega urbanega zavetja, nekoliko prekratka: besedilu več odvzame kakor mu (z)more dodati, svet klošarjev pa pretirano konkretizira in poenostavlja, ga zvaja zgolj na sosledje prikazanih dogodkov in odrski preglednosti žrtvuje tiste razsežnosti skritega življenja Flisarjevih junakov, ki vdirajo v dogajanje iz njihovih vseskozi latentno navzočih minulih izkušenj. Rezultat je sicer urejena in pregledna, zgoščena in komunikativna uprizoritev, na katero se občinstvo, sodeč po odzivih na obiskani ponovitvi, hvaležno odziva. Toda hkrati ni mogoče spregledati dejstva, da v prikazanih likih (v ustrezno zmahanih kostumih Mete Sever) vidi predvsem eksotične klošarske eksistence, ki z njegovim meščanskim vsakdanom nimajo pravega stika, manj dovzetno pa je za odkrivanje številnih skritih in diskretnih povezav, s katerimi Evald Flisar usode svojih treh junakov vendarle pomakne tudi na višjo raven ter v njih odkriva tisto težko razložljivo lepoto in dostojanstvo. V nastopih igralcev se zgodi tudi to; zlasti v Magdaleni Barbare Jakopič Kraljevič se na trenutke utrne kakšna iskra, ki iz navzven krmežljave in zadirčne, navznoter pa pronicljive in razmišljujoče marginalke zgnete čudovito lepo, spokojno in ženstveno bitje. Sploh ne v prizoru, ko si nadene "bonkersko" lasuljo in obleko (ta je pa mojem mnenju povsem spregledal priložnost, da bi pokazal svoj ambivalentni šarm), temveč na primer tedaj, ko pregrešno sanjari o vroči kopeli in čvrsti moški roki, ki jo zmasira od glave do pet.

19. maj Quizoola!

Šesturni performans angleške skupine Forced Entertainment, ki smo si ga na letošnjem festivalu Exodos ogledali v okviru posebnega programskega sklopa Umetnost in svoboda, se je zame razrasel v eno tistih redkih poživljajočih in zavezujočih doživetij, zaradi katerih se v življenju pravzaprav sploh potikam po gledaliških dvoranah; vselej na lovu za peščico presežnih predstav, ki me bo zaposlovala dlje kot morje povprečne sivine, se vame naselila in morda celo trajno zaznamovala moj pogled. Mogoče je bilo tega (so)krivo dejstvo, da se bliža konec sezone, ko začinjamo tudi najbolj vzdržljivi gledalci podlegati prenasičenosti z raznovrstnimi vtisi; mogoče je na moje intenzivno doživljanje *Quizoola!* vplival naraščajoči odpor, ki ga v zadnjem času občutim zoper poplavo lahko prebavljivega gledališkega blaga. Ampak še najverjetneje je bilo to preprosto *to*: inteligenčen, sugestivni, inspirativni dogodek, med katerim je umetnost za nekaj kratkih ur dejansko postala osvobojeno ozemlje, kjer lahko gledalec utrujeno oko pospravi k počitku ter namesto njega aktivira svojega sicer pogosto dremajočega duha. V tem pogledu je bila *Quizoola!* zame eden vrhov sklopa Umetnost in svoboda (nastalega v sodelovanju Maske, Exodosa in Cankarjevega doma) ter festivala nasploh.

Koncept te "dolžinske predstave" zavaja z navidezno preprostostjo. Dva tisoč vnaprej pripravljenih vprašanj in dva tisoč (improviziranih) odgovorov. Troje performerjev, ki vztrajajo v vlogah izpraševalcev in izpraševancev, ter raztegljivo število gledalcev, za katere standardna (omejevalna) pravila ne veljajo. Nihče nas na primer ne opomni, naj izključimo svoje mobilne telefone. Nihče nas ne maltretira s simultanim prevajanjem po slušalkah, ki praviloma vdira v gledalčevo slušno polje tudi, če ponujeno razkošje zavrne. Nihče ne zahteva, da med predstavo mirujemo, ampak je gibanje po dvorani izrecno dovoljeno, tako da jo smemo tudi zapuščati in se pozneje vanjo celo vračati. Meja med teritorijem performerjev in gledalcev je zmehčana, kolikor se da: po prostoru so razpostavljeni leseni stoli, na tistih v kotu sedita oba "dežurna" izvajalca (tretji tačas počiva in diskretno skrbi za promet pri vratih, po dveh urah pa nadomesti enega od kolegov), na preostale se posedemo gledalci. Dva vidna znaka, da se pred nami vrši predstava, sta vrv s prižganimi žarnicami, ki meče šibko svetlobo na performerja, lepi njuni senci na steno dvorane ter s svojim risom definira območje njunega gibanja, in debela plast belega pudra na njunih obrazih, na katera sta z rdečo narisala vsak svoj razpotegnjeni klovnovski nasmeh. Vzdušje v dvorani je zgoščeno in intenzivno; kadar med vprašanjem in odgovorom zazeva brezno tišine, se mi zazdi, da bi lahko zarezala v obotavljivi molk med obema ali celo otipala čas v njegovem podaljšanem trajanju.

Ob tej asketski in izčiščeni, zgolj na eksplozivno zmes besede in misli osredotočeni predstavi, ki opušča odvečni zunanji dekor in se odreka manipulaciji z

občinstvom, se na trenutke zaleze vame prepričanje, da slišim lastne misli, kako se nerodno zadevajo druga ob drugo in ihtavo prehitevajo glasno izgovorjene odgovore. Vprašanja z listov, ki si jih podajata izvajalca, so zelo raznolika: od poetičnih ugank do kvizovskih preverjanj splošne izobrazbe, od preprostih poizvedb, ki zahtevajo odgovor tipa "da ali ne", do bolj intrigantnih in kompleksnih zank, ki se zavrtajo ne samo v občutljivo polje posameznikove intimne, ampak ga prisilijo tudi k temu, da se razgali na relaciji do drugih in obdajajočega ga sveta. "Si noseča?" "Katero barvo imaš najraje?" "Česa se resnično bojiš?" "Naštej štiri vznemirljive stvari, ki bi jih lahko hranila v svoji kleti." "Povej, kako bi rad umrl." "Imenuj štiri mesta v okolici Ljubljane." "Koliko denarja imaš v hotelu?" In tako naprej. Prostora za blef je malo ali nič, iz nizanja vprašanj in odgovorov se splete kompleksna mreža tem, h katerim se izvajalca tudi vračata in jih razpirata v luči novih poizvedb. "Are you ready to stop?" se glasi odrešilno vprašanje, s katerim se izpraševalec lahko obrne na izpraševanca ter mu, če je odgovor pozitiven, prepusti listo vprašanj. Predstava je še posebej zanimiva tedaj, ko jo izvajalca polnita s priznanji nemoči in razvidno (samo)ironijo, ki zgradi zarotniški most med njima in občinstvom. "Ne vem." "Nerodno mi je." "Ne morem." "Ne upam si." "Ne poznam."

Ko se po slabih dveh urah dogajanja potihem odplazim v zgornje nadstropje na kavo, razmišljam predvsem o tem, kakšno veličastno razmetavanje časa je presedeti četrtno dneva v polmraku ter se pri tem predajati tako preprostemu in zanemarjenemu ritualu, kakršen je človeški pogovor. Se v preprosti odločitvi za šest ur miru in spokoja, ki se na svoji poti umika nasmiha ob misli na lastno čudaškost, skriva ena redkih še možnih dejanj upora zoper invazijo hrupa in kiča, ki se zažirata ne le v gledališče, ampak tudi v vsakdanje življenje? "Mar ni svoboda izvzetje iz polj moči oziroma protimoči?" se mi pritakne ena od iztočnic pogovora *Neznosna lahkost (umetniške) svobode*, ki ga je nekaj korakov stran pred dvema dnevoma v okviru sklopa *Umetnost in svoboda* vodil Emil Hrvatini. "Ali ni postalo svobodno dejanje v tem, da ne trošimo in ne delamo, da nismo lepo oblečeni in ne pazimo na telesno težo, da ne skrivamo svoje depresije in da namerno govorimo počasi?" Zresnim se ob misli, da šestih ur preprosto "nimam", da lahko na osvobojenem ozemlju *Quizoola!* vztrajam kvečjemu do desetih. Bo že še priložnost, si neprepričljivo lažem. Ko spijem zadnji požirek kave, se pridružim četici gledalcev, ki v zakulisju previdno odmerjajo korake in privajajo svoje oči na polmrak.

Drugo, zame zadnje "dejanje": moški performer izstopi iz "risa", na njegovo mesto v razsvetljenem krogu pa se pomakne tisti, ki je prej "dežural" pri vratih. Najbrž mi ni treba razlagati, kako radikalno spremembo v tako zasnovanem dogodku sproži ta navidez nedolžni premik. Blagega in dobrodušno porogljivega "klovna" nadomesti ostrejši in neposrednejši, dogajanje na prizorišču pa se začčenja spreminjati po meri drugačnega odnosa, spremenjenega načina komunikacije, novega sozvočja glasov ter osveženega pretoka energij, misli in besed. "Je oseba, s katero želiš deliti preostanek življenja, v tem trenutku tu,

v dvorani?" Izpraševanka potrdi. "Je znotraj ali zunaj tega kroga?" vrta izpraševalec. "Znotraj," se glasi odgovor. Kako se je predstava, ki je na repertoarju skupine Forced Entertainment od leta 1996, nazadnje končala, čez dva dni izvem iz časopisov. Izčrpano izvajalko je zamenjal prvi "klovn", gledalcev v dvorani do konca ni zmanjkalo, strateško vlogo v dogodku je razkrilo tudi "pomenljivo mesto klovnovske šminke, ki s trajanjem predstave na potnih obrazih performerjev počasi izgublja moč javne ('odrske', 'fikcijske') in zasebne mimikrije"². Me prav zanima, do kdaj mi bo žal, da me v trenutku, ko so se razmazani klovnovski nasmeški razgradili do neprepoznavnosti, ni bilo več v dvorani, si mislim in vem, da proč nikakor nisem vrgla prvih štirih ur, ampak samo tisti dve, ki sta mi "zmanjkali" do popolnega užitka.

Opravičilo

V prejšnji številki revije Sodobnost je v rubriki Gledališki dnevnik z naslovom *Od kože do križa* prišlo do napake. Dramaturginja uprizoritve drame Edwarda Albeeja *Koza ali Kdo je Silvija?*, ki jo je v Mestnem gledališču ljubljanskem režiral Dušan Mlakar, ni bila Alja Predan, temveč Jerneja Kušar. Obema se iskreno opravičujem.

² Vevar, Rok: Zadnji prostor svobode. V: Delo, kultura, 21. maj 2005.