

Petra Pogorevc

Gledališka medsvetja

9. november: *Bratje Karamazovi*

Najprej zgodba o pripetem metulju, molčečem zidu in repincu, ki je na lepem postal regrat ... Sega v čas izpred dveh let, ko so pri Slovenskem gledališkem muzeju izdali zajetno monografijo o življenju in delu Mileta Koruna ter jo na posebnem simpoziju predstavili na Borštnikovem srečanju. Slovenski gledališki teoretiki in praktiki so ob tej priložnosti stopili skupaj. Na štiristotih straneh "kolektivne knjige", ki sta jo uredila Ivo Svetina in Vasja Predan, je svoje prispevke objavilo triindvajset avtorjev.

Mile Korun na omenjenem simpoziju ni skrival nelagodja. Po eni strani, je dejal, "se počutim počaščenega in na novo rojenega", po drugi "popisanega in zapisanega". Kot da bi mu s knjigo, na platnici katere sta z velikimi črkami izpisana samo njegovo ime in priimek, zaživa postavili mogočen "spomenik". Kot da bi bil "pisan metulj, pripet na steno, kjer si ga drugi radovedno ogledujejo". Še istega večera smo na festivalu v okviru tekmovalnega programa videli uprizoritev Grumovega *Dogodka v mestu Gogi*, ki jo je režiral v PDG Nova Gorica. Pozornost je vzbujala že s prostorsko zasnovo, saj prebivalcev Goge ni prikazovala v njihovih zatohlih izbah, temveč na odprti "čistini", ki jo je z ene strani obdajal velikanski zid. Od kod zid in čemu "prazen" oder namesto tistih znamenitih zatohlih izb? "Ker so se ljudje znašli v izbicah, ki jih nosijo s seboj," je naslednji dan na strokovnem pogovoru pojasnjeval Mile Korun. "So kot begunci, ki s seboj prinašajo samo najnujnejše ... Živijo v neznosni bližini, hkrati pa so daleč drug od drugega ... Ne morejo prek zidu, ker v njem ni oken in vrat ... Ujeta civilizacija je postala panična, histerična in blazna ... Utrujeno čaka na dogodek, ki se noče zgoditi."

Spomnim se, da je nelagodje prejšnjega dne na tistem pogovoru eksplodiralo v silovit (samo)premislek. Kot da je iz režiserja

spregovorila neustavljiva želja po tem, da bi ob monografskem popisu svojega minulega življenja in dela opozoril nase tukaj in zdaj. Pogovor je kmalu zapustil območje obzidane Goge, ki je v njegovi režiji postala sinonim za domovanje celotne civilizacije, in se osredotočil na tiste plati ukvarjanja z gledališčem, ki so ga v zadnjem času najbolj preganjale in zaposlovale. Nekaj dni mi je bilo žal, da sem takrat zgolj obsedela in poslušala, si prenehala delati zapiske. Toda že kmalu po festivalu so mi naročili, naj z Miletom Korunom naredim intervju. Najin pogovor v eni od predavalnic na Akademiji je samo enkrat nanese na Gogo, in sicer v zvezi s problemom transcendence. "Tu gre za vprašanje, kaj se zgodi s človekom, ko nadnaravno postavi v oklepaj. Ko ga za trenutek odmisli, neha računati nanj. Ko išče transcendentno, presežek življenja in smisla, le znotraj tega, kar vsak dan živi?" se je v nekem trenutku sam zase, a vendar na glas vprašal Mile Korun. "Zato zid v Gogi ne daje nobenega odgovora," je nadaljeval takoj zatem. "Odgovore si dajejo ljudje, ki se vanj zaletavajo."¹ Nazadnje se je navezal na epizodo iz romana *Bratje Karamazovi*, v kateri "maloverna" gospa Hohlakova "izpraša" starca Zosimo o posmrtnem življenju.

Gospa je zbegana in trpi, preganja jo "misel o prihodnjem življenju onkraj groba", za katero je slišala nekatere zatrjevati, da ga sploh "ni". "No, kaj, si mislim, vse življenje sem verovala – kadar pa umrem, naj mahoma ničesar ne bo, samo repinec bo zrasel na grobu, kakor sem brala pri nekem pisatelju." Rada bi nasvet, s čim naj si "vrne vero", napotek, s čim naj prežene svoj "dvom". Ni si je težko predstavljati, kako se zaganja v molčeči zid skrivnosti: panična, histerična in blazna, ker odgovora od njega ne dobi.

Nekako s temi mislimi sem se odpravljala na premiero uprizoritve Korunove "odrske konstrukcije romana" *Bratje Karamazovi*, ki so jo kot "dogodek sezone" napovedali v SNG Drama Ljubljana. To je bila po daljšem času ena tistih redkih predstav, na katere je občinstvo nestrpno čakalo. Deloma zaradi tega, ker je predhodno "bližnje srečanje" med Dostojevskim in Korunom, ob uprizoritvi "montaže" trinajstih "skic" iz romana *Idiot* pred petimi leti, obrodilo nepozaben gledališki dogodek; deloma zaradi izzivalne širokopoteznosti podviga in zvezdniške igralske zasedbe; vsaj deloma pa gotovo tudi zaradi razširjenih govoric, da so morali v gledališču premiero *Karamazovih*, ki je bila najprej napovedana že za oktober, prestaviti, ker naj bi sprva trajala kar osem ur, nato pa naj bi jo člani ekipe na vajah obsedeno "krajšali". Hote ali nehote je bilo torej poskrbljeno, da je uprizoritev še pred premiero vzbujala mnoga pričakovanja in ugibanja. In ja, še pravočasno smo izvedeli, da *Karamazovi* v svoji končni različici trajajo "le" slabih šest ur, vmes pa gledalcu postrežejo z dvema

¹ "Včasih se mi zdi kar čudno, da pri štiriinsemdesetih letih nisem bolj zdrobljen in razkuštran". Pogorevc, Petra: Pogovor z Miletom Korunom. V: Dnevnik, 9. 11. 2002.

odmoroma, v katerih si lahko priokus po repincu (ta je, v skladu s popravki Vitala Klabusa, ki je za potrebe te uprizoritve osvežil Levstikov prevod, sedaj postal regrat) prežene s sočnimi jabolki.

“Je Bog ali ga ni?” se glasi prvi in odločilni stavek Korunove konstrukcije, ki na svoj začetek postavlja prizor iz tretje knjige romana, v katerem stari posestnik Karamazov ob “konjačku” zaslišuje svoja mlajša sinova. “Ne, ni boga,” pravi Ivan. “Je bog,” se oglasi Aljoša. “In nesmrtnost, Ivan, ali je? Kakršna koli, vsaj majhna, micena?” pravi Karamazov. “Tudi nesmrtnosti ni,” pribije Ivan. “Aljoša, ali je nesmrtnost?” še vedno vztraja Karamazov. “Je,” trdi Aljoša. “Pa bog in nesmrtnost?” vpraša stari. “Tudi bog in nesmrtnost. Prav v bogu je nesmrtnost.” Ni naključje, da si ob uvodni omembi tega temeljnega vprašanja stojita nasproti ravno Aljoša in Ivan, ki ju je v svoji veličastni in za ogled uprizoritve nedvomno navdihujoči študiji *Bratje Karamazovi in vprašanje o bogu* na ozadju fenomenološke misli izostril in poudaril že Dušan Pirjevec. Aljoša in Ivan se po “smrtno nevarnem” bogu vprašujeta izrecno, zavestno in nepreklicno; oba sta ga voljna in zmožna ne samo artikulirati, temveč tudi reflektirati. Njuna preprosta in nasprotujoča si odgovora na vprašanje, ki se v Korunovi konstrukciji odpira zmeraj znova, se v sebi lomi in cepi ter razrašča v temeljno gibalo mišljenja, čustvovanja in delovanja vseh njenih oseb, z zanikovanjem oziroma potrjevanjem boga vzpostavljata nekakšna skrajna obraza krize človekovega doživljanja sebe. Na eni strani je Ivan kot nosilec noveškega koncepta subjektivitete oborožen z idejo in zgodovino; na drugi Aljoša, čigar vodilo je odpuščajoča in dopuščajoča dejavna ljubezen, ki da more ljudi razpreti v izkušnjo človeškosti onkraj subjektivitete oziroma sveta onkraj objektivitete stvarnosti. Če kaj, je za Korunovo konstrukcijo značilno predvsem to, da ne samo, da ne ponuja trdnih odgovorov na zmeraj znova postavljeno vprašanje o bogu, temveč mu uspe dinamično uravnovežiti omenjena skrajna pola. S tem v zvezi je zgovorno dejstvo, da v vlogah Aljoševega duhovnega učitelja, samostanskega starca Zosime, ter Ivanovega morastega obiskovalca, “vraga” v podobi ruskega Gentlemana, ki ga nadleguje v noči pred sojenjem Mitji, zasede istega igralca. Ko božjega starca “reinkarnira” v prikazen hudiča in med njima posredno potegne enačaj, s tem poudari nezadostnost odgovorov Aljoše in Ivana ter njuni “veri” postavi pred zid in v oklepaj. Pripelje ju v neposredno bližino vseh slehernikov, ki se na svojih poteh trpinčijo z istim temeljnim vprašanjem.

Uprizoritev konstrukcije postreže s sicer nujno okleščeno, toda celovito, kompleksno in zaokroženo dramatizacijo romaneskne snovi. Opušča številne stranske osebe ter se izogiba nepotrebnim zastranitvam, svoje ključne motive in teme pa izbira ter umešča v pregledno in kompaktno pripoved. Gledalcu sicer povsem omogoča, da se osredotoča na ključne snovne sklope celote, vendar ga obenem izziva in vabi, naj svojo pozornost preusmeri tudi na mnogotero strukturo njenih posameznih delov. Ne glede na to, ali jo na vsebinski ravni dojemamo kot gledališko pripoved z ljubezenskim, kriminalnim ali

filozofskim predznakom, ob pozornejšem gledanju ne moremo mimo vprašanja, ki se v njej postavlja vsaj tako zagrizeno in zavzeto kot vprašanje o bogu. Gre za vprašanje formalne zgradbe uprizoritve, za njeno premišljeno in sistematično problematizacijo lastnega postopka, za ustvarjalno sozvočje med dialoškim pisanjem Dostojevskega in "dialoško gledališko besedo Mileta Koruna"². Ker se uprizarjani svet v *Karamazovih* ne vrti le okrog mimetičnega podajanja snovi in njenega vsebinskega osmišljanja, pač pa se na formalni ravni podaljšuje in razširja v opozarjanje na razdaljo med igralcem in vlogo ter v raziskovanje vmesnega prostora med njima, uprizoritev slednjič spomni na režiserjevo predhodno, sorodno zgrajeno "montažo" trinajstih skic iz romana *Idiot*.

Korun uprizarja *Karamazove* na odru z razgaljenim obodom, sredi katerega vidimo le množico nagnetene pohišta. Gre za preproste in sporočilnosti razbremenjene kose, denimo posteljo in mizo, klopi in stole, kanape in naslanjač; za osnovne rekvizite, ki jih igralci ob vsakokratnih prihodih na oder predstavljajo, s tem pa sproti izničujejo in vzpostavljajo, vendar vselej le zasilno zarisujejo fiktivne prostore v uprizoritvi. Nekaj podobnega je mogoče reči tudi za njihove nastope kot takšne: težko je spregledati, da na oder stopajo sicer zbrani in resni, vendar umirjeni in sproščeni, še opazno "zunaj" svojih vlog. Ker dogajanje na odru ni podloženo z glasbo ali opremljeno s povednimi menjavami luči; ker na njem gledamo igralce, ki se šele na prizorišču, potem ko sami organizirajo prostor in stopijo na dogovorjeno mesto, "levijo" v osebe Dostojevskega; in ker jih njihovi kolegi, ki bodo očitno "na vrsti" šele pozneje, tačas motrijo od strani oziroma iz globine odra, se zdi, kot da ne prisostvujemo gledališki uprizoritvi, temveč šele eni od vaj ali določeni vmesni točki v procesu njenega nastajanja. Še najmanj se s tovrstnim gledanjem ujemajo kostumi, ki jih tako kot scenografsko zasnovi podpisuje Janja Korun; zdi se, da se ne morejo ubraniti skušnjavi, da bi opozarjali nase, osebe pa opredeljevali, zato celoti odvzemajo pozornost in jo preusmerjajo z bistvenega.³ Kljub temu je očitno, da je uprizoritev zasnovana dvojno: na eni strani uprizarja in reflektira roman Dostojevskega, na drugi pa ga obdaja z "gledališkim" okvirjem. Stavi torej na model gledališča v gledališču, ki v Korunovem režijskem opusu nikakor ni novost, se pa že vse od *Idiota* izrazito osredotoča na igralca oziroma na njegov postopek gradnje dramske osebe na gledališkem odru. Junaki *Karamazovih* rasejo pred nami kot dvojno "razglašeni". Po eni strani jih določuje konstrukcijsko načelo Dostojevskega, po katerem po Mihailu Bahtinu pride do "križanja, sozvočja ali aritmijske replik odprtega dialoga z replikami junakovega notranjega dialoga"⁴, po drugi pa jih brez preostanka konstituira šele dvojna narava njihove navzočnosti na odru: so hkrati dramske osebe in gledališki igralci, njihova zasebnost in igra se srečujeta in stopata v dinamičen dialog.

² Na primeru *Idiota* se je s tem vprašanjem podrobno ukvarjala Barbara Orel; glej članek »Dialoška beseda Mileta Koruna«, objavljen v reviji *Maska*, letnik XVI, št. 1–2 (66–67), 2001, str. 80–83.

³ Glej tudi: Golob, Anja: »Himna gledališki igri«. V: Večer, 12. 11. 2004.

⁴ Povzeto po prevodu Tatjane Stanič, objavljenem v gledališkem listu.

Na tem presečišču se rodi vrsta igralskih študij, ki v poteku uprizoritve izstopajo iz polteme v globini odra. Iz polja zamolklo zgovorne navzočnosti v globini prizorišča se prebijajo v njegovo ospredje, iz okvira stopajo v sredico dogajanja, iz "vlog" igralcev prehajajo v "vloge" *dramatis personae*, spotoma pa izvršujejo "gesto pripovedovanja, kazanja oziroma označevanja dramskih oseb".⁵ Igralski ansambel SNG Drama se v tej uprizoritvi znova potrjuje kot zbrana in ubrana celota, iz katere se luščijo kompleksne stvaritve posameznikov: te po eni strani definira dvojna narava njihove navzočnosti na odru, po drugi pa vsaka zase utelešajo obsesivno dinamiko na glas izgovorjenih replik in množice prigovarjajočih notranjih glasov. Pod njihovim površjem se razkriva malone neubesedljiva množica disonantnih vzgibov, čustev in stanj. Gledalec naravnost uživa, ko prisostvuje mojstrskim levitvam igralcev v vloge fiktivnih oseb, hkrati pa lahko spremlja različne čustvene, miselne in razpoloženske preskoke, s katerimi filigransko natančno in disciplinirano premeščeno oživljajo njihovo nacefranost. Ivo Ban denimo odigra starega Karamazova z izrazito odprtostjo za zahteven izziv: je hkrati odbijajoča surovina in zarobljen komedijant, brezobzirna mrcina in trdosrčen pogajalec, pohoten starec in rogajoča se pošast, toda izza njegovega pijanskega šopirjenja, mrzlega pogleda in spačenege nasmeška se od časa do časa, denimo, ko govori o Aljoši ali sprašuje po Grušenjki, prebijajo tudi nekakšna starčevska razneženost, prostodušna neučakanost, kljuvajoča stiska in nemoč, na trenutke celo nekakšen otroški zanos. Še bolj razbit in razklan je v uprizoritvi Mitja, ki ga Jernej Šugman prežarja s presunljivo izročnostjo Grušenjki: to obsedeno in brezumno bitje, ki je brez ostanka potopljeno v svojo strast, je hkrati tudi neizrekljivo krhko, mehko in nežno. Mitja je v Šugmanovi interpretaciji razpet med lucidno (samo)zavedanje in mukotržno nezmožnost (samo)obvladovanja, vseskozi niha med načelnim ponosom in vrtincem brezglave strasti; v nekem trenutku je še ves svetel in jasen, toda že v naslednjem se zapre vase in hipoma zmrači. Ravno tako večobrazni in večplastni sta v uprizoritvi tudi obe usodni ženski. Nataša Barbara Gračner upodablja Katerino Ivanovno kot uglajeno in ponosno damo, ki je obsedena z izmišljanjem vedno novih poslanstev in katere ljubezen navzven zmeraj poudarja svoj cilj, toda izza njene sanjarske in samoljubne naslade v lastni požrtvovalnosti zevajo razpoke, v katerih skozi hipne in nervozne čustvene preskoke odseva široko in pogoltno brezno pogube. Bolj stvarna in pragmatična je Grušenjka v interpretaciji Polone Juh, na eni strani drzna in čutna, otroška in prostodušna, na drugi preračunljiva in nepredvidljiva, muhasta služabnica svojih spremenljivih interesov, vzgibov in stanj.

Ivanova strast se usmerja v misel: Igor Samobor ga upodobi kot bolešno razjedene tuhtavca, iz katerega seva nepremostljiva samotnost, prepredena z izbruhi prizadetega samoljubja, porogljive mržnje in hladnega prezira, ki pa se križajo z grenko zavestjo o svoji mučni nedorečenosti in čedalje neznosnejšo

⁵ Povzeto po članku Barbare Orel, str. 82.

slutnjo krivde. Tačas ko se Ivan in drugi konstituirajo zlasti skozi govor, je za Aljošo značilno ravno nasprotno. Bojan Emeršič ga podaja kot zavzetega in dejavnega poslušalca, tistega, ki "ne obsoja", ampak "dopušča" in "odpušča"; s to težko nalogo se spopada, ne da bi se na nagovore preostalih oseb odzival z mimiko obraza, ampak je scela zatopljen v svojo toplo in pomirjujočo navzočnost. Toda tihi mladenič, ki ves čas nosi svoje srce na dlani, pa vendar ostaja za druge uganka in skrivnost, je spokojen samo na prvi pogled. V svetu Korunove odrske konstrukcije, ki Zosimo pomakne v "ozadje", Aljošo pa pušča brez Iljuše in njegovih tovarišev, je najmlajši Karamazov hysteriji sveta najbrž izročen bolj kot sicer; v njem se oglašata skrb in dvom, ki v njegovem izrazu načneta prostodušni spokoj. Poglavlje zase je dvojna figura starca Zosime in Gentlemana, ki jo v uprizoritvi upodablja Janez Škof. Sprva blagi samostanski starec, ki umirja in pomirja, seje ljubezen in odpuščanje; nazadnje sarkastična prikazen v podobi šemastega vraga, ravno tistega, za katerega je Ivan na samem začetku suvereno zagotavljal, da ga "ni". Ju je resnično treba gledati "skupaj"? Kdo bi vedel. Uprizoritev nas s to možnostjo vsekakor izziva.

20. november: *Medtem (Premirje)*

Tudi v SNG Nova Gorica so ta mesec pripravili premiero svojega "dogodka sezone", namreč krstno uprizoritev drame *Medtem*, ki jo je "po motivih romana" Prima Levija *Premirje* napisal "hišni" lektor, prevajalec, esejist in v zadnjem času tudi zmeraj bolj dejaven dramatik Srečko Fišer. Ob njegovem besedilu, ki se "iz druge roke" sooča z Levijevo izkušnjo preživelega taboriščnika, pričevanjsko snov iz romana pa pregnete v dramsko obliko, se vsekakor najprej postavlja vprašanje, kako je mogoče adekvatno ubesediti in uprizoriti pošastnost tovrstne izkušnje, ki posega onkraj meja izrekljivega in doumljivega, vendar je tudi v sodobnem času navzoča in žgoča, celo v naši povsem neposredni bližini. Mučne slike trpinčenih zapornikov iz taborišč na ozemlju nekdanje Jugoslavije so zgolj en dokaz Levijevega grenkega spoznanja, da se "nekaj, kar se je zgodilo, prav zato, ker se je že bilo zgodilo, spet lahko zgodi"; eno od (pre)mnogih in hkrati tisto, v senci katerega je Levijeva zgodba za nas toliko bolj aktualna in živa.

Leta 1997 sem si v Sarajevu, ki je bilo še globoko potopljeno v grozo nekajletnega in šele pred kratkim končanega smrtonosnega obleganja, na mednarodnem gledališkem festivalu MESS ogledala dve gledališki uprizoritvi, ki sta se vsaka iz svojega zornega kota lotevali tematike vojne. Zadeva je bila po svoje perverzna. V občinstvu so sedeli ljudje, ki jih je vojna iznakazila z nedoumljivimi duševnimi brazgotinami in telesnimi poškodbami, srečno preživele žrtve nepopisnih grozot, starci brez rok in mladostniki v invalidskih vozičkih, nepovrnljivo zaznamovani z bolečino, trpljenjem, izgubo, pa tudi z neznosnim vprašanjem: zakaj sem tisto odtrpel in preživel prav jaz? Prva uprizoritev je prednje postavila pripoved, v kateri je bila vojna razbremenjena

okvira konkretnega prostora in časa ter prikazana kot en sam člen v mogočni verigi ponavljanja, izolirano poglavje v brutalni zgodovini prelivanja krvi. Gledano s te perspektive je vojna sicer strašna, toda neizogibna in skorajda nujna danost, človeške žrtve pa njen vsakokratni davek, ki se znotraj razkrievanja univerzalnega principa ponavljanja zdi zamegljen in po svoje tudi zanamrljiv. Druga uprizoritev se je tematike vojne lotila z nasprotnega konca: iz perspektive žrtev, iz poskusa uprizarjanja njihovega neizrekljivega trpljenja in bolečine, tudi iz geste nekakšnega zaklinjevalskega izrekanja solidarnosti, češ, niste bili sami, na drugem koncu sveta smo bili ves čas mi, ki nam vaša groza ni dala miru.

Trezen odmik v "celo sliko" ali doživet poskus "vživljanja" v žrtve grozot? Spomnim se, da sta se mi v tistih okoliščinah uprizoritvi, ena in druga, zdeli povsem neokusni in nemogoči, da sem dogajanje na odru doživljala kot popolnoma "skregano" s položajem v dvorani, hkrati pa pri najboljši volji nisem mogla razumeti odzivov gledalcev okrog sebe. Saj ne, da bi jih katera od uprizoritev prevzela, kje pa, bili so daleč od tega, toda sprejemali so ju z nekakšnim dobrohotnim zanimanjem in blago prostodušnostjo, ki ju nikakor nisem mogla razumeti. "Seveda je smešno," je pozneje rekel znanec, "seveda ti ljudje ne morejo imeti pojma, kako je, ko te vojna resnično dohiti. Toda vmes, med tema dvema skrajnostma, se včasih vendarle utrga kakšna 'božja' iskra, kakšen droben prizor, kakšna fina misel ali duhovita opazka, ki se je človek oklene, da lažje preživi."

Srečko Fišer pregnete snov Levijevega romana v fragmentarno organizirano besedilo, sestavljeno iz skupno dvajsetih stiliziranih in žanrsko raznorodnih prizorov, v katerih spremljamo vrsto "postaj" z večmesečne odisejade preživelega taboriščnika, ki se po končani vojni iz Auschwitza vrača domov. Avtor pri tem zadeva ob obe že omenjeni skrajnosti, vendar njune pasti iznajdljivo premošča. Zgodbo o preživelih povratnikih sicer postavi v bližino mita in jo "posploši", vendar jo z njim samo uokviruje; v sredico pripovedi sicer neizogibno postavi žrtev, vendar je ne izčrpava v izpovedih, temveč jo večino časa prikazuje v interakciji z drugimi. Njegova dramska pripoved je razgibana, slikovita, iskriva, prežeta s človečnostjo in humorjem, podkrepjena s pronicljivimi in duhovitimi didaskalijami, katerih branje pomeni užitek zase. Zgodbo z vzpostavitvijo analogije med protagonistom Aldom in antičnima mitološkima junakoma Odisejem in Orfejem po eni strani univerzalizira ter jo s citati in parafrazami iz Homerja, Čehova, Kafke, Platona in Celana izrecno postavi v medbesedilni kontekst. Po drugi strani izostri njeno aktualnost: v Aldovem soočanju s svetom in ljudmi se zrcalijo analogije s sodobnim relativizmom in kapitalizmom. Svet, v katerega po koncu vojne trči Aldo, je lucidno razpet med dvoje zgovornih dezinfekcij: redke preživele zapornike najprej skrtačijo rdečearmejski osvoboditelji, pred vstopom na ozemlje "svobodne zahodne Evrope" pa

jih razkužijo še ameriški vojaki. Obrise sodobnosti prepoznavamo tudi na ravni osnovne interakcije med nastopajočimi osebami, ki se še nimajo časa ukvarjati z izgrajevanjem svoje identitete, saj morajo najprej poskrbeti za golo preživetje. Potem ko preživi grozote taborišča, se Aldo znajde na svojevrstnem pogorišču zgodovine, ki ga po eni strani določa logika trgovskih transakcij, po drugi pa mešanica jezikov in kultur. Na presečišču obojega se srečajo poti razseljenih žrtev vojne, ki so med seboj prisiljene trgovati in komunicirati; preplet obojega v besedilu doseže iskri višinec v prizoru, ko lačni Aldo in njegov tovariš odigrata predstavo v zameno za živo kokoš.

Aldov vodnik po preprišanem svetu, v katerem se mora človek znajti, kakor ve in zna, je prebrisani in pragmatični Grk, s katerim se Aldo sreča dvakrat. On je tisti, ki mu ob drugem srečanju filozofično predoči, v kakšne vrste svet je bil "osvobojen": če se pojavi "tak obseden norec", kakršen je bil Hitler, "nemudoma začne tiščati svet ven iz ustaljene krožnice, pravzaprav spirale", iz česar sledi, da "če je dovolj nor in mu uspe vzbuditi podobno norost v zadostnem številu drugih, povzroči kataklizmo: kataklizma vrže ravnotežje duš iz tira" in povzroči, da "prehod med tem in naslednjim svetom ni več gladek, neopazen, ker se svet neha nasilno, ko novi še ni pripravljen sprejeti duše; in tako nastane vmesni prostor, medsvetje". In prav čas takega medsvetja, začasnega premirja v svetu, kjer "vojna ni sredstvo, vojna je okolje; tisti, ki jo hočejo rabiti kot sredstvo, so zločinci", ubesedujeta naslova romana in njegove dramske "predelave".

Režiser Janusz Kica uprizarja Fišerjevo besedilo na izčiščenem prizorišču železniške postaje s privzdignjenimi peroni in prečno postavljenimi tiri, po katerih se iz globine odra v nekaterih prizorih po potrebi lahko "pripeljejo" dodatni scenografski elementi; vzdolž tako zasnovanega prizorišča je scenograf Marko Japelj namestil velike zaslone v ozadju in preproste prhe, ki se v gledalčevo vidno polje spuščajo izpod stropa, saj so obešene na tako imenovane gledališke vlake. To stilizirano in funkcionalno prizorišče, ki je dovolj razgibano in prožno, da omogoča hlastne domišljjske preskoke in hipne menjave prizorišč, je vseskozi v ustvarjalnem soglasju s kostumi Slavice Radović, ki sicer sledijo konkretnim časovnoprostorskim določitvam, vendar so tudi stilizirani in individualizirani, seveda v skladu z multinacionalnim in multikulturnim predznakom te "nomadske" uprizoritve. Kica oživlja razpršene in nacefrane prizore iz Fišerjevega besedila v čvrsto prepleteno mrežo dogodkov in oseb, razpetih med resničnost in sen, travmatično preteklost in ubijajočo sedanost; prehode med njimi organizira gladko in jasno, tekoče in elegantno, urejeno in pregledno, obenem pa jih podlaga tudi z mehko in nežno zvočno kuliso, v katero je skladatelj Arturo Anecchino vpletel dva odlomka iz skladb Šostakoviča in skupine Bratsch. Če v prvem delu univerzalno skorajda brez ostanka prevlada nad posamičnim, dogajanje pa je organizirano v duhu slikovitega in temperamentnega, toda tudi izrazito "neproblematičnega" nizanja oziroma zgoščanja Fišerjevih slikovitih epizod, po odmoru vendarle doživimo tudi izostritev in zaostritev zavezujočih, temeljnih vprašanj. Zareza med obema deloma je v

uprizoritvi tako zelo izstopajoča, da drugi del skoraj deluje kot svojevrsten komentar prvega: najprej spričo drugega srečanja med Aldom in Grkom, ki se razraste v žgočo načelno debato o poteh in stranpoteh sveta in demokracije, zatem zaradi izrazite aktualnosti v prizoru z dezinfekcijo ob prihodu na ozemlje "svobodne zahodne Evrope", nazadnje pa spričo antologijskega prizora, v katerem se dopolni Aldova usoda: iz globine odra se po tirih približa osvetljena soba, v kateri zagledamo klasičen družinski prizor, toda Aldo uokvirjeno "fotografijo" mahoma zakuri, se zazre v dvorano in prižge cigareto.

Na tej točki, v tej pomenljivi gesti in predirnem pogledu, ki ga igralec Radoš Bolčina v vlogi Alda usmeri v dvorano, uprizoritev vzpostavi zavezujoč stik med avditorijem in odrom, med živo sodobnostjo in uprizarjano snovjo, med gesto igralca v vlogi Alda pred razprtim breznom samouničenja in Levijevo zastrto pozicijo samomorilca, ki se je po desetletjih "osvobojenosti" zares odrešil šele sam. Ta gesta in še zlasti pogled, v katerem se zrcali resignirana deziluzija, napolnita trenutek, s katerim Radoš Bolčina krona svojo trojno figuro Odiseja/Alda/Orfeja. Njegova že prej očitna intelektualna in etična drža dobi v tem trenutku novi okvir; izniči prejšnjo krhkost in izgubljenost, se oblikuje, napolni s smislom ter prestopi v mračen in uporen zanos. Proces tovrstnega prehoda je na odru sicer postopen: že če primerjamo Aldov lik med njegovimi prvim in drugim srečanjem z Grkom, opazimo, kako sta prvotno zbežanost in trmoglavost izpodrinili vse bolj suverena drža in vse jasneje artikulirana (samo)zavest. Tudi Branko Šturbej (sicer gost), ki v uprizoritvi odigra Grka, doživlja postopno preobrazbo: če se v prvem delu lahko zdi zgolj prefrigani mešetar in trgovec, dobi v drugem filozofične podtone; zdaj bi ga lahko opisali kot ozaveščenega in vendar razjedenega pragmatičnega individualista, ki svet okoli sebe uspešno obvladuje in povzema, pa vendar ostaja nedorečen in grenak.

Od ljudi, ki so zrlí razčlovečenju in smrti v oči, najbrž res ne moreš pričakovati, da bi se jezili na gledališko predstavo. Se tudi oni nemočno gneteje pred tistim mogočnim zidom skrivnosti, zazidani vsak v svojo izbo in otovorjeni samo z najnujnejšim, potem ko so iz pekla "osvobojeni" prestopili nazaj v vice življenja? Goga in Sarajevo, tiri in cule, Evropa in Rusija, popotniki in begunci, vse se nazadnje zlije in nekako premeša: "Poslednjič in z vso odločnostjo: je bog ali ga ni?" Najbrž je to vprašanje, za katerega človekovi "sanjarski" možgani preprosto niso dovolj "zmogljivi". Se pa včasih zgodi, da se v zagonetnem prostoru takih in drugačnih "medsvetij" zabliska "božja" iskra, ki ga osvetli in izostri z vznemirljive in navdihujoče plati. No, prav za to je ta mesec šlo.