



Vasja Predan

SLED ODRSКИH SENC

Gledališki dnevnik 1997–98 (4)

Kakor sem bil predvideval, se premiere zdaj vrste spet časovno bolj strnjeno; pogostoma se primeri, da sta dve, celo tri na isti večer; to vse spet in spet in znova izpričuje, kako malo volje in smisla imajo poklicni teatri za medsebojno usklajevanje gledaliških sporedov. Včasih se zdi, ko da bi na Slovenskem imeli desetine gledališč, zgnetenih na (pre)majhnem prostoru, o katerih bi se lahko reklo, da so egoistična in samozazrta, najmanj skrbi pa si očitno delajo s premierskimi predstavami in njihovim občinstvom (vključno s kritiškimi poročevalci, kajpada). To občinstvo je marsikdaj res kritično, tudi hladno in snobovsko, a zato ni nič manj vztrajno, stalno in stanovitno. Kaj bi bilo narobe ali pregrešno, ko bi gledališka vodstva to stalnost in željo, da mnogi hočejo biti navzoči prav na premieri, bolj upoštevala? Bi jim padle krone z glav? Da se mediji zaradi te nekoordinacije včasih znajdejo v neprijaznih zagatah, to je kajpada dejstvo, ki gledališkim vodstvom očitno sploh ni niti malo mar. Znajdite se, gospoda, kakor veste in znate, kdo pa vas sili, da hočete biti v istem času na istem mestu. Kaj ne poznate zakona, ki pravi, da je taka hkratnost – kljub virtualnim resničnostim – nemogoča?

Bodi tako ali tako, že nekaj dni je preteklo od premiere (7. marca) v ljubljanski Mali drami: Yasmina Reza, *Art*. Druge obveznosti so me odvrnile od čimprejšnjega pisanja o tej predstavi, ki pa se je, naj takoj povem, kakor po pravilu za Malo dramo SNG Ljubljana – ne glede na njeno zagotovo najneudobnejšo, tako rekoč brezračno in klaustrofobično gledališko dvoranico – spet izkazala za vznemirljivo in lepo umetniško doživetje.

Podatek, da je *Art* kot gibki gledališki esej, pravzaprav polemika o tkim. beli ali prazni sliki (ali tudi belem, praznem listu, ko gre za literaturo), ki spre tri prijatelje, uspešnica »posebne sorte« Yasmine Reza, je pravzaprav presenetljiv, kajti ta drama navsezadnje ni nikakršna lahkotna ali komercialna igra, marveč z ambiciozno resnostjo, duhovitostjo in preudarnostjo spisana zgodba o na pogled komaj pomembni stvari, ki pa vendarle silovito, čeprav, na srečo, ne usodno načne substanco dolgoletnega prijateljstva med Marcom, Sergeom in Yvanom. Troje moških, troje svetov – bi lahko rekli s publico. Pa

sploh ni tako. Res gre za tri različne značaje in različna življenja, pa naj pri tem mislimo na vzkipljivost ali obotavljivost, na velikopoteznost ali tradicionalizem, na modnost in trendovstvo ali harmoničnost in »večno« lepoto, na življenje »kar tako« ali strogo zavezujoče, na ženske kot družice in ljubice ali »vampirke«. Itn. Itn. Vse to je, naj tako rečem, nekakšna podstat igre, v ospredju so medsebojnostne prijatejske akcije in reakcije, prejkone zgubljene v nedoumljivi praznini gluhega minevanja ali tiste in take, ki izzivajo globlje intimne pretrese in egocentrične presežke, če seveda karseda preprosto poenostavim pomensko vsebino *Art*.

Avtorica Yasmina Reza očitno dobro ve, kako se takim dramskim in medsebojnostnim *quid pro quo* streže, zato ponuja uprizoriteljem prenekateri nekonvencionalni izziv, čeprav je ta na prvi pogled komaj viden in prej zas-trt kot razprt.

Režiser Žarko Petan je omenjeni *quid pro quo* vodil tako, kot je najbrž najbolj ustrezno: s prevladujočim poudarkom na igri treh protagonistov.

Pričujoči kritiški poskus, da bi zdaj in tu, na te prazne, bele liste vsaj v približni obris, izris in opis ujel in signiral igro Aleša Valiča, Jerneja Šugmana in Bojana Emeršiča, je, kakor zmeraj, najbrž že od vsega začetka obsojen na bolj ali manj suho deskripcijo, ki sicer lahko pove marsikaj, a hkrati v primerjavi z živim doživetjem žive umetnine komaj kaj. Pravzaprav skoraj – nič. Igralce in slike je pač zmeraj treba gledati, videti in (po)doživeti, te dolgožive modrosti ni še nihče učinkovito ovrgel.

Pa kljub temu: stanovitnost, ki je z njo reliefno realistično označeval svojega Marca Aleš Valič, ni bila samo zavezana starim, dobrim izraznim izročilom, marveč je bila v svetu »razvrednotenih vrednot« tudi ranljiva. To pa pomeni tudi, da je bila stkana iz drugačne psihične preje kot npr. Sergeova, ki ga je Jernej Šugman uprizoril s tisto izrazito današnjo samoprepričanostjo, vehemenco in ironičnimi odskoki, torej s potezami in lastnostmi, o katerih kakor da ni in ne more biti ne dvomov ne debate. Med obema tema (navideznima) skrajnostma se giblje in išče svoj prostor pod soncem simpatično neulovljivi, včasih kar kakor malce zbegano zgubljeni, a neizmerno ljubi Yvan Bojana Emeršiča. Vsi trije pa so – saj mi ne bojo zamerili na pogled prezlizane skupne oznake – znamenite odrske kreacije, ki zlezejo še tako zakrknjenemu ali kritičnemu gledalcu zares pod kožo, ga primorajo, da se temperamentno vpreže v voz te razigrane, na prvi pogled in v kakem trenutku tudi zavožene prijateljske trojke, jo doživlja kot samospraševalno primerjavo na spirali identifikacije ali zavrnitve – vse to je pravzaprav mogoče in je hkrati v določenem smislu podobno (receptivno) početje. V vsakem primeru ob tej magistralni igri nikogaršnja – zlasti moška – čud ali duša v avditoriju ne more ostati »ravna« in/ali neprizadeta, četudi se zdi, da je prav neprizadetost tisti dušeslovni presežek, ki globlje načenja medseboj-

nostno substanco prijateljstva treh kolegov. Kot življenjskih ali odrskih protagonistov. In seveda kot neodtujljive, sijajne sinteze mentalnih in poklicnih, kreativnih položajev treh magistrálnih vlog in njihovih nosilcev. (Tako rekoč nikdar do zadnje tančine potešena kritiška misel bi se ob tej igralski paradi in tenkovestni predstavi morebiti lahko ukvarjala kvečjemu še z enim samim, brzokone drugorazrednim, a nemara vendarle zanimivim vprašanjem: bi se medsebojnostna razhajanja prijateljev utegnila še bolj izkušensko dimenzionirati in poglobiti, če bi njihovi interpreti bili nekoliko starejši igralci?)

In seveda še to: devetdeset premier in petintrideset let dela Male drame SNG Ljubljana – to je sicer malodane sramežljivo tihi, a glede na umetniško bogastvo, ki je skrito v obeh podatkih, vsega spoštovanja in čestitk vreden jubilej za vse, ki so zanj zaslužni. Teh ni malo. Med živimi in, žal, tudi že rajnimi, znamenitimi slovenskimi odrskimi ustvarjalci. *Vivat, crescat, floreat Mala drama!*

13. marec 1998

Ko sem se sinoči odpravljaj v Mestno gledališče ljubljansko na premiero *Romulusa Velikega*, »težke komedije, ki je na videz lahka«, kakor jo je označil avtor Friedrich Dürrenmatt, me je spominska misel zanesla v ljubljansko Dramo k slovenskemu krstu istega besedila leta 1962 v režiji Bojana Stupice in s Stanetom Severjem v naslovni vlogi. To je bil čas, ko je Bojan Štih z vso vnemo in šele na začetku svojega ravnateljskega mandata opravljal »aktualizacijo in modernizacijo« osrednjega slovenskega dramskega teatra, pri čemer je tako rekoč vsaka predstava ciljaj na nekakšno prelomnost ali vsaj zarezo v tem prenovitvenem procesu. Tudi *Romulus*. In kakor takrat na začetku je skoraj zmeraj, vse do Štihovega odhoda iz Drame leta 1969 tako rekoč vsaka predstava burila in cepila duhove med gledalstvom in nič manj tudi v kritiških refleksijah. Malodane po nekakšnem apriornem pravilu je bil Josip Vidmar vsem tedaj modernim, sočasnim in sodobnim predstavam, tudi *Romulusu Velikemu*, nenaklonjen, pravzaprav gorak, kakor se je reklo nekoč. Nič ni pomagajlo, da je Stupičeva uprizoritvena zamisel bila duhovito pregledna, ostra in primerno groteskna, nič tudi ni bilo – z Vidmarjeve strani – prizaneseno preostalim udeležencem uprizoritve; nemara z rahlo izjemo nosilca naslovne vloge Severja.

Drugače misleči in drugače presojojajoči spremljevalci seveda v Romulu in njegovi kamarili nis(m)o videli »homunkulov«, kakor jih je imenoval Vidmar, marveč *pars pro toto* za grotesko in parodijo starodavnega samodrštva in ciničnega spokorništva, ki si je v tedaj bližnji preteklosti in aktualni sodobnosti – podobno kakor v davnini – privzelo zgolj še do absurda srhljive nasilniške in paranoidno zblojene poteze.

Kakorkoli že, če prav premislim pričujoči bežni spominski refleks, je bila recepcija tedanjega »vsega novega« pred skoraj štirimi desetletji karseda ostro polarizirana in živahna tako za odrske ustvarjalce kakor za spremljevalce.

Sinočnja uprizoritev *Romulusa Velikega* v režiji Bojana Jablanovca je, če najprej izrečem poglobitno spoznanje, Dürrenmattovo komedijo izpraznila vsakršne komičnosti. Tudi težke ali črne, groteskne. Kar je seveda že od vsega začetka zelo problematična poteza. S statično dramaturgijo prostora ter predvsem z dekorativnimi in ilustrativnimi piščanci, razporejenimi v nekakšen simetrični kordon, zvrha osvetljenimi s soji osredotočenih luči in (mučno) privezanimi za nožice, ter s tremi podesti za cesarja in njegova strežaja v ospredju odra, če samo v grobem nakažem scenografsko dispozicijo prostora – je uprizoritev sicer inicirala nekakšen artificirani, nerealistični ambientalni konstrukt, a posebna, skoraj mučna zadrega ali pomota je v tem, da se iz labirintov tega konstrukta pravzaprav do konca ni ne mogla, ne hotela, ne znala izviti. Če odmislim nekatere efektne posamične (in sporadične) parodične nastavke tako v celostnem konceptu kakor tudi v dramskih likih – še posebej pri Ostanovem Romulu – je vse drugo ostalo v posesti in pasti omenjenega konstrukta, skozinsko brez pravega, kaj šele »težkega komedijskega« duha, raztegnjeno do dolgovezja. Ne da bi nadrobneje členil to dolgovezje, moram priznati, da sta me njegovo trajanje in pretesni oklep demotivirala za temeljitejši kritiški premislek in mi po svoje ohromila čute in dušo za relevantnejše sprejemanje te, za Jablanovčevo doslej že nekajkrat bistveno vznemirljiveje udejanjeno kreativno fantazijo pravzaprav puste predstave.

Sploh pa se mimo povedanega načeloma sprašujem, ali je – ne glede na umetniški dosežek, presežek ali spodrs – bilo smotno v isti sezoni na istem mestu seči kar po dveh, sicer znamenitih modernih dramskih besedilih, ki se obe ukvarjata z rimskimi imperatorji. Kakor je, po drugi strani, še veliko bolj problematično, da sta se v tekočem repertoarju Mestnega gledališča ljubljanskega znašla »z roko v roki« prav tako dva taka komercialna ništrca, kakršna so – na srečo vsaj pevsko zanimive – *Nore babe* Michela Tremblaya in podobno plehka pogrošnica nemškega avtorja Curtha Flatowa *Mož, ki si ne upa* (to bom – podobno kot nekatere druge letošnje predstave tudi v nekaterih drugih slovenskih gledališčih – rade volje »preskočil«, ker mi narava dnevnika tako svobodno ravnanje pač radodarno ponuja in dopušča).

V tej zvezi sem dolžan sebi in drugim še neko pojasnilo: zadnje čase se v nekaterih naših teatrah kar preveč pogostoma in malobrižno vrste predstave besedil, ki mi v ničemer ne zbujejo prav posebnega veselja do ogleda ali pa me puščajo popolnoma hladnega in kdaj tudi jeznega. Resda se je to dogajalo tudi že kdaj prej, a moja »dezinteresiranost« je zdaj precej bolj pomnože-

na in ostrejša. Kaj pa, če je to, ob že skoraj iztekajoči se sezoni, znamenje utrujenosti pisca pričujočega dnevnika? O tem seveda še nikakor nisem prepričan, a domneva vendarle ni popolnoma naključna in izključena ...

15. marec 1998

Zarečenega kruha se, tudi če gre samo za posamično naključje ali naključno domnevo, najbrž zmeraj že po definiciji največ poje: še včeraj sem se spraševal o nekakšni utrujenosti ali naveličanosti, danes pa je znenada spet vse tako kot pred omenjenim zoprnim ugibanjem. Sinoči se je v ljubljanski Drami namreč zgodil pravi, magistralni gledališki dogodek in pomislekov o morebitni utrujenosti in naveličanosti je bilo v hipu konec: doživeli smo, to si upam zapisati kar v množini, prelepo premiero slovite, pravzaprav nemara naslovitejše drame španskega klasika Pedra Calderóna de la Barce *Življenje je sen* (La vida es sueño) v novem, žlahtnem, zvonkem, poetičnem prevodu Igorja Lampreta in v režiji že nekajletnega, cenjenega, tudi z Borštnikovo nagrado ovenčanega gosta slovenskih teatrov (Maribor, Celje), po rodu poljskega, vendar v Nemčiji in nekaterih drugih evropskih državah delujočega, še sorazmerno mladega gledališkega ustvarjalca, povsod zelo priljubljenega in zaželenega režiserja Janusza Kice.

Pravzaprav sem nameraval vsaj kaj drobnega – naj ne rečem: obrobnega – zapisati o tej znameniti Calderónovi drami, a vrsta tehtnih premislekov v bogatem gledališkem listu – od Diane Koloini do Ángela Valbuena Brionesa – me zadovoljuje do te mere, da sem se sicer običajni nameri in praksi, ki nekaterim sicer ni ljuba, odrekel. Zato zgolj parcialna, nemara v objavljenih esejih zavestno »pozabljena«, pravzaprav pozabe tudi vredna, na prvi pogled za koga bržkone konvencionalna reminiscenca.

Drama *Življenje je sen* upravičeno velja za vrh »zlatega (šestnajstega) stoletja« v španski dramatiki, hkrati pa tudi za odrsko delo, ki je priklicalo med interpretacije in njihove avtorje nemalo problemsko izostrenih vprašanj; predvsem v zvezi s »stvarnostjo in sanjami« centralnega lika, princa in dediča poljskega prestola Sigismunda. Calderón je, upesnjujoč njegovo ambivalentno usodo, dovolj nedvoumno razodel na eni strani kritičnost do človekove samozadostne moči ter polasčevalske in samovoljne narave, na drugi pa višje, sveto hlepenje in stremljenje po premagovanju zla, po neskončnosti in popolnosti (Absolutu), torej po krščanskem in, še ožje, katoliškem transcendiranju, ki pesimizem o brezuspešnosti in neznosnosti zemeljskega bivanja blaži z optimizmom vere v onstransko, božje kraljestvo. Tej dihotomiji in tu vedoma poenostavljeni idejni polarizaciji so se mnogi interpreti že zdavnaj uprli kot tendenci, ki se zagotovo prehlavno in preprozorno hrani iz preseženih religioznih konvencij in iz njih napajajočih se kontrastivnih diskurzov. Hkrati

pa so ti kritični interpreti predvsem v celostni generični, bitni vsebini »stvarnosti in sanj« Sigismundovega in sploh svetovnega sveta Calderónove mojstrovine uzrli ingeniozne nastavke za živo, tudi pomensko smiselno, tako rekoč nenehoma sodobno in aktualno katarzičnost človekove tragike od nek-daj do zmeraj. In prav v to pojmovno, doživljajsko in pomensko smer je naravnana, naj tako rečem, laicistična interpretacija drame *Življenje je sen*, kakor jo je umetniško izjemno tenkočutno in do skrajnosti prefinjeno uzrl, premislil in uresničil Janusz Kica s sijajno razigranim ansamblom ljubljanske Drame.

Seveda bi moral zdaj, če bi pisal konvencionalno kritično poročilo, to prefinjenost in sijajnost kolikor mogoče nadrobno utemeljiti in ponazoriti. A dnevnik (kot žanr) mi, na srečo, omogoča tudi drugačno, predvsem veliko svobodnejšo, bolj prav rečeno, sproščenejšo pisavo in tudi subjektivnejšo selekcijo gradiva, pomenov in vrednostnih parametrov, se pravi izbiro in reflektiranje tistih predstav, ki jih pač sam vidim kot relevantne bodisi v afirmativnem ali negativnem pogledu. S tako sproščenejšo pisavo bom skušal v nadaljevanju strnjeno in vsaj s pogloblitnimi oznakami opisati lastna spoznanja o, tako vsaj sodim, zares pomenljivi uprizoritvi Calderónove drame *Življenje je sen*. A za to si moram vzeti še nekaj trenutkov za premislek.

17. marec 1998

Priznati moram, da me Kicova odrska vizija in upodobitev Calderónove drame že dva dni intenzivno premišljevalno zaposlujeta in spremljata s tako silovitostjo in mnogopomenskostjo kot malokatera predstava zadnjih sezon v slovenskih gledališčih. Predvsem pa mi predstava zbujajo preštevilne asociacije in drami v meni spominska vzporejanja, ki se bojo komu na prvi pogled morebiti zdela neustrezna, če ne kar vsiljiva. Vsemu navkljub bom eno od teh paralel »nasilno« obudil iz pozabe. Ne kot primerjavo ali razliko, ki je v tem primeru zgolj različica ali variacija podobnosti, marveč kot estetski kod, ki temu zgledu podeljuje v prvi vrsti lepoto in z njo vred seveda tudi pomensko vrednost.

Ko sem namreč v spominu brskal med stoterimi domačimi in tujimi predstavami, ki sem jih v dolgih desetletjih videl, spoznaval in o njih pisal ter med njimi skušal najti tisto, ki me je »omrežila« na podoben način kot *Življenje je sen* – mimogrede naj povem: slovenske krstne izvedbe v celjskem SLG leta 1971 (režija: Zvone Šedlbauer) skoraj zagotovo nisem videl, kajti ko bi jo bil, bi jo zanesljivo vsaj obrisno pomnil – sta se mi spomin in misel ustavila pri davnem gostovanju pariškega TNP v Ljubljani leta 1955, ko nas je Jean Vilar očaral s svojimi nepozabnimi gledališkimi interpretacijami Corneillovega *Cida* in Molièrovega *Don Juana*.

Ena izmed samosvojih, pravzaprav specifičnih, popularnih in sorazmerno zlahka prepoznavnih značilnosti Vilarjevega teatra je bilo tudi njegovo vsebinsko in pomensko, torej dramaturško pojmovanje odrskega prostora, ki bi ga danes lahko definirali kot odprti, preprišni svet in topos, urejen zgolj po meri dramskih likov in/ali igralskih interpretov ter zgodb, ki jih ti liki in igralci pletejo med sabo bodisi kot posamezniki ali kot zgodovinski reprezentatorji. Vsekakor sta čistost in odprtost dramskega prostora kot ene izmed mnogoterih, substancialnih gledaliških prvin bili v Vilarjevem gledališču od začetka do konca v izraziti službi igralca (in prek njega gledalca), lahko bi se reklo tudi: v enaki meri kot beseda, prva, vendar seveda ne edina nosilka igralčeve umetniške stvarilnosti. Nikakor kot golo posnemanje ali reprodukcija tragičnih, junaških človekovih usod, marveč kot kreacija, ki svet, ujet v dejanja, čutenja, čustvovanja, monologe, dialoge in poliloge – torej v polivalentni sematični in semiotični diskurz – tako rekoč zmeraj znova nanovo doumlja in izgovarja, mu podeljuje pomen in smisel bodisi kot njegov junak ali žrtev, kot natura ali kultura, kot intima ali zgodovina, kot afirmacija ali negacija, kot ritem in svoboda, kot budnost in sanje – če seveda primerno poenostavim temeljne eksistencialije Vilarjevega svojevrstnega, modernega *theatrum mundi*.

Po dolgem premišljevanju sem po doživetju Kicovega Calderóna doumel, da ta iskrivi režiser dramski prostor kot prostor sveta že od vsega začetka, v izhodišču, v ontološkem in ontičnem pogledu pojmuje in odrsko artikulira na podoben način kot Vilar, pri čemer se seveda zavedam, da Janusz Kica ni mogel videti nobene Vilarjeve predstave *in vivo* in potemtakem to nemara v obdobju po drugi svetovni vojni najbolj znamenito francosko gledališče pozna predvsem ali izključno iz branja, slik ali morebitnih krajših ali daljših filmskih zapisov.

Naj bo že tako ali tako, redukcija vsega odvečnega in zlasti vsega historicističnega iz prostora Calderónove drame – o sicer tako vabljivi »iluzionistični« kronotopski in sploh spektakelski komparzeriji sploh ni treba govoriti, ker je v Kicovi estetiki preprosto ni niti za pokušino – torej ne prazen, marveč odprt, v nebo in zvezde zazrt prostor, je tista prva in prevladujoča semantična lepotna in teatralična razsežnost, ki Kicovo predstavo pravzaprav od vsega začetka enako močno pomensko določa, kot jo določajo usode/ljudje/igralci, ki *Življenje je sen* polnijo s svojimi vročimi besedami, kriki, pogledi, mizanscenami, tišinami in premolki, z ritmom in s tempi, s strogostjo in aleatoriko, z vlogami in nalogami, ki se nenehoma »opotekajo« med videzom in resnico, med igro in identifikacijo, med sanjami in budnostjo. Pri čemer v teh shizmatičnih stiskah in tesnobah ne (pre)biva samo Sigismund (Branko Šturbej), marveč v ne bistveno manjši meri tudi Rosaura (Nataša Barbara Gračner), Klotald (Brane Grubar), Bazilij (Ivo Ban), pravzaprav vsi protago-

nisti Calderonove drame in Kicove predstave. Vsi ti – in ob njih še Saša Pavček (Estrella), Gregor Bakovič (Klarin), Matjaž Tribušom (Astolf) – so izoblikovali markantne vloge, ki bi si vsaka zase zaslužila posebno analizo in oznako; a ker so vse po vrsti do nekakšne ritualne ekstatike sledile že vsaj na kratko opisani Kicovi režijski zamisli, naj v tem kontekstu oznaka o markantnosti igre zaznamuje posamezne interpretacije in ansambelsko igro kot celoto.

Seveda pa bi k celoviti sugestivnosti in silovitosti uprizoritve morali prišteti vsaj še »minimalistično«, a tako lepo in sugestivno scenografijo in kostume Juergena Lanciera in glasbo Arturja Anecchina, ki ničesar ni ilustrirala ali ponazarjala, kaj šele mimetizirala, marveč je kot posebna funkcija dejansko ali simbolno »barvala« celostni *climat* predstave kot ritmičnega in dogajalnega »rituala« ter skrbela tudi za subtilne in metonimične dramatične poudarke »budnosti in sanj« (ritual oblačenja in slačenja Sigismunda, bitka, uprizorjena z zastavami in golimi meči, brechtovsko »ozaveščanje«, ki z njim burkež Klarin nenehoma vnaša v dogajanje rodovitno kritično distanco, menjave ritma in tempa kot pomenskega in teatraličnega *timinga*, če omenim samo nekaj konstitutivnih uprizoritvenih potez in, naj tako rečem, Kicovih izvornih oblikovalnih postopkov).

Ali na kratko: uprizoritev Calderónove drame *Življenje je sen* sodi zaradi dognanih in duhovitih Kicovih zamisli in zaradi vseh drugih, sijajno ponazorjenih lastnosti in postopkov v njej – med njimi na prvem mestu magistralne igre protagonistov in ansambla kot celote, vse do epizodistov in šarž – med najlepša umetniška doživetja v zadnjih sezonah ljubljanske Drame na njenem velikem odru. V letošnji pa zanesljivo v nepresegljivi vrh. Čimprej si moram predstavo ogledati še enkrat.

8. april 1998

Sinoči je Slovensko stalno gledališče v Trstu krstilo dramolet Marka Sosiča *Balerina, Balerina*; igro, prirejeno po istonaslovnem romanu, ki ga je za oder priredil režiser Branko Završan z Lučko Počkaj v edini vlogi te komorne uprizoritve. Pred časom sem v *Razgledih* z naklonjenostjo poročal o romanu in zato zdaj, pred premiero, še toliko bolj radovedno pričakoval njegovo sinočno gledališko različico.

Za poznavalce tega tenkočutnega in hkrati neutajljivo primorskega romana je bila prirediteljeva in režiserjeva odločitev, da »poševno« sanjave blodnje duševno prizadetega dekleta, njene družine ter njenega razgibanega in zgovornega okolja – bržkone prepoznavne vasi nad tržaškim zalivom – ki ni nič manj poetično kot krhko, nič manj kratkočasno kot bridko, nič manj stvarno kot »surrealno«, »prepesni« v dramski monolog, pravzaprav pre-

senetljiva, malodane drzna. Kajti roman o nesrečno srečni Balerini ni mogel ne kot monodrama ne kot monolog računati na kompleksno povednost Sosičeve slikovite pripovedi, ki se v prvi vrsti res vrti okrog naslovnega lika, a zato nikakor ne zapostavlja teksta in konteksta, ki je vanj življenje prizadetega dekleta posajeno kot v rodovitni humus temperamentne slovenske družine, njenih sorodnikov in prijateljev ter sploh razgibane slovenske primorske vaške skupnosti. Očitno se je Branko Završan kot prirejevalec romana za oder zavedal, da bo monološka ali monodramska forma nujno morala reducirati globalno romaneskno pripoved in se osredotočiti predvsem na Balerino kot nekakšen dogajalni katalizator, ki naj bi gledalcu »prevajal« in ponazarjal tudi manj osebne ali intimne stiske naslovnega lika Sosičevega romana. Zato odrska priredba na prav poseben način eksponira, pravzaprav ekstrahira dekletove blodnje, sanje in tesnobe, ne bistveno manj pomenljivi družinski in širši prostorski in dogajalni okvir, iz katerega se »poševni« dekletov svet generira, pa uprizarja kot opisni komentar, prej enorazsežen kot vsezajemajoče konstitutiven glede na romaneskno celoto. Seveda pa je to prepjone bolj ali manj stalna usoda odrskih priredb ali dramatisacij in adaptacij proznih besedil.

Zato pa je Završan kot režiser zelo domiselno izostril in prepletel dekletov blodni in stvarni, budni in sanjski, hrepenenjski in nadresnični mikrokozmos. Še posebej razvidno, ekspresivno in dramatično se je to razkrilo v sklepnem delu predstave, ko se dekle in njen »poševni svet«, če naj ga ujamem v ilustrativno režijsko metaforo, vrtita na fotelju, ali ko se postelja z omaro in ptičjo kletko kot v kakem nadrealističnem, buñuelovskem filmskem insertu vzdigne, postavi pokonci, Balerino pa zasuje koruzno zrnje, kakor da bi jo zametle skrepenele, škrebļave snežinke. Čeravno je vse to zasnovano in odrsko udejanjeno z dovolj inventivnim teatraličnim zamahom, je tisto, s čimer uprizoritev gledalca posrka, prevzame in presune, predvsem igra Lučke Počkaj v vlogi blodne in po svoje – ne glede na duševno »poševnost« – vsevidne ali kar vsevedne Balerine, njene »nesrečne sreče« in sočutje zbujujoče prizadetosti.

Lik tega sanjavega in kljub zblojenosti pravzaprav nefrustriranega dekleta je, kot sem že zapisal, v priredbi komponiran kot napev in pripev, kot izpoved in pripoved, kot igra in komentar: Lučka Počkajeva to dvojnost in razločenost zelo intenzivno in impresivno udejanja: po eni strani čutno in čustveno vroče, a hkrati tudi nadzorovano, se pravi, brez pretiravanj, torej tako, da iz enega stanja v drugo prehaja občutljivo, prej mehko kot ostro. S tako polifonizirano skladnjo postane Balerinin lik kljub redukciji, ki jo odrska priredba lušči iz romana, pomensko presenetljivo celosten in enovit. Igra Balerinine duševne utesnjenosti in »poševnosti« je v kreaciji Lučke Počkaj spričo te enovitosti boleče ekspresivna, v nobenem trenutku melodramatična,

skozinskoz pretresljiva in zato zbujačoča milo in hkrati človeško poglobljeno sočutje. Vse tenkočutne Balerinine čustvene in psihološke premene in prehanja iz stanja v stanje ali iz afekta v afekt uprizarja Počkajeva suvereno kot ustvarjalka, ki s to vlogo postopoma in nemara doslej narazvidneje, čeravno šele na začetni stopnji preusmerja svoje igralsvo iz mladostništva v tisto umetniško zrelo držo, ki se ji pravi tenkovestno oblikovanje dušeslovno zapletenih ženskih značajev. V tej ugotovitvi bodi zaseženo tudi spoznanje, da sodi Balerina iz istoimenskega Sosičevega romana v Završanovi odrski priredbi in režiji med najmarkantnejše dosedanje odrske postave Lučke Počkaj.

Če smem soditi po zelo naklonjenem sprejemu predstave v avditoriju malega odra v Kulturnem domu Slovenskega stalnega gledališča, so to markantnost doumeli tudi gledalci.

18. april 1998

Komaj deset dni je preteklo in v tržaškem Slovenskem stalnem gledališču so – za sklep letošnje sezone – spet pripravili premiero: dramatizacijo legendarnega romana *Dobri vojak Švejk* (prevod: Jaroslav Skrušny) slavnega češkega pisatelja Jaroslava Haška. Kakor sem omenil že v *Razgledih*, je uvrstitev te komedije bila primerna repertoarna poteza za čas, ko se pomlad zlagoma preveša proti poletju in si gledalci bolj kot zahtevnih dram žele lahkotnejših del, kajpada še posebej komedij. Najbrž ne kaže znova in znova navajati malodane slehernemu bralcu znanih resnic o enem izmed najbolj priljubljenih in najbolj kratkočasnih čeških in svetovnih romanov in še posebej o vsakršnih vragolijah, ki jih uprizarja na videz trdodučni vojak Švejk v brk brezdušnim civilnim in vojaškim postavam v nekdanji K.u.K. sredi prve svetovne morije. Navzlic temu pa naj čisto na kratko (in ne preveč izvorno) ponovim spoznanje o naravi Haškovega samosvojega humorja. Ta je nevsakdanji in je hkrati inverziven. Namesto da bi bil, kakor bi zlasti za vojaško okolje pričakovali, predvsem prekanjen, je prostodušno odkritosrčen in iskren, pravzaprav nikdar »zaplotniški«, kakršnega pričakujemo v povezavi s prekanjenostjo; namesto direkten, je distancirano zavit v ježeče suštljivi celofan okretnega smešenja vojaške oligarhije, poln duhovito odrezavih, humornih poant. Ali še z drugo besedo: to je sprevernjen humor, ali še s prisposodbo: to je sprevržen, na glavo postavljen križev pot, ki na njem Švejk namesto krvavih srag pretaka (privoščljive) solze krohota in posmeha.

Seveda ne kaže pozabiti, da je Jaroslav Hašek to romanje svojega znamenitega vojaka izpisal kot nadvse razgibano in kratkočasno prozo, zato sta vrednost in moč gledališke uprizoritve zmeraj bistveno odvisni od ustrezne (ali neustrezne) odrske podobe romana. Nemara najznamenitejša moderna

priredba, pravzaprav adaptacija *Dobrega vojaka Švejka* je Brechtova, predstavljena v drugo svetovno vojsko, ki jo zlasti starejši slovenski gledališki spremljevalci pomnimo iz imenitne uprizoritve v ljubljanski Drami davnega leta 1958, torej natančno pred štiridesetimi leti, v režiji Franceta Jamnika in z nepozabnim Stanetom Severjem v naslovni vlogi.

(Utrinek iz pozabe: spominjam se, da sem – ob nekoliko začudenem pogledu urednika – svojemu takratnemu kritičnemu poročilu o predstavi v Drami nadel naslov *Severjev Švejk*. Ko me je Stane kak dan po objavi poročila srečal, mi je nasmejan dejal: Ne morem se spomniti, ali je kdo od kritikov pri nas kakega igralca kdaj vtaknil že kar v debelo natisnjen naslov svoje ocene. Mislim, da si ti to storil prvi! Nisem preverjal Severjeve navedbe, zagotovo pa je godila moji takratni kritiški nečimrnosti, seveda pa, kakor izpričuje Stanetova opomba, tudi njemu.)

Dramatizacija *Dobrega vojaka Švejka* Stanislava Moše, ki je tudi režiser in scenograf sedanje tržaške uprizoritve, pa je v poglavitnem, če uporabim najbolj sežeto oznako, konvencionalna: nekakšna preprosta reprodukcija in redukcija, v nanizanko urejena razvrstitev švejkovskih epizod, prigod in gagov, brez ustrezno vznemirljive dramaturške kompozicije in predvsem brez primerno razigranega duha. Nič bistveno drugače ni z Moševo uprizoritvijo: začne se z nekakšnim »vozom boginje Talije«, torej znanim, kar prepogostoma obrabljenim, če ne kdaj že kar zlorabljenim pomičnim odrčkom na odru, položi v vodoravno, namesto v dramaturško stopnjevano lego izbrane segmente Švejkovega »romana«, vsaj relativno razgibava dogajanje s koreografijo Vladimira Kloubeka in predvsem učinkovito »pojoče« s harmoniko (Zoran Lupinc), ki preigrava »evergrine« iz epohe okoli prve svetovne vojne (od cesarske himne do Johanna Straussa). A kakor se vse to na prvi pogled zdi ustrezno in simpatično, je, na žalost, uprizorjeno brez primernega temperamenta, duha in duhovitosti, ki so, kakor je znano, tako rekoč »immanentno« vpisani v epopejo smešnega vojaka Švejka.

Na stečo pa to konvencionalno uprizoritveno podobo vsaj do določene mere kratkočasno razživljajo nekateri igralski liki: tako na priliko Vladimir Jurc v vlogah Profesorja, Psihiatra, vojaškega kurata Otta Katza, Stražmojstra, Balouna; Anton Petje kot Sodnik, polkovnik Kraus ter zlasti cesar Franc Jožef in poročnik Dub; Janko Petrovec kot naborni častnik, nadporočnik Lukaš in še posebej efektni Brettschneider ter seveda Gregor Geč vsaj v nekaterih izbranih, najbolj izrazitih trenutkih kot flegmatična, dobrodušno medvedasta figura naslovnega junaka, vojaka Švejka – če omenim samo najopaznejše vloge v množici drugih, ne sicer bistveno šibkejših, toda v primerjavi z omenjenimi vendarle manj izrazitih. Tržaško premiersko občinstvo bi – pravzaprav je – pričujoče kritično poročilo o predstavi Haško-vega *Švejka* demantiralo s prijaznejšim sprejemom.

6. maj 1998

Premiera najnovejše, leta 1996 napisane igre Harolda Pinterja *V prah se povrneš* (Ashes to Ashes – v poznavalsko navdihnjenem prevodu Darje Dominkuš, ki je ob Alešu Debeljaku tudi avtorica imenitnega, instruktivnega eseja o Haroldu Pinterju, njegovi dramatiki in njegovem intimno angažiranem uporu zoper pozabo spomina na vsakršne groze holokavsta) se je zgodila v Mali drami SNG Ljubljana že 9. aprila. Sam sem si jo utegnil ogledati šele sinoči. Vmesni čas, ki so mi ga izpolnjevale različne druge (tudi pisateljske) obveznosti, mi je med drugim omogočil, da sem novo Pinterjevo dramo, objavljeno v bogatem Gledališkem listu, zbrano prebral in premislil in kakor pri večini tekstov tega angleškega mojstra in pesnika globoko humane in nič manj globoko tesnobne sodobne dramatike tudi Rebeccin žgoči, intimni spomin na zločinski holokavst podoživel kot neizničljivo, obtožujočo grozo, od katere smo in bomo vsi, ki so se nas pošastni zublji nacifašizma tako ali drugače, aktivno ali pasivno dotaknili, najbrž vsak po svoje zaznamovani do smrti. S to zaznamovanostjo in vednostjo, ki jo naš spomin prenaša iz roda v rod vsaj kot opomin in svarilo, če že ne kot neizrekljivo katarzično muko, so seveda posebej obremenjene še zmeraj žive žrtve holokavsta, med njimi zagotovo najbolj matere, ki so jim, tako kot nesrečni Rebeci, nacistični krvniki trgali otročiče iz naročij in jih pošiljali v sužnost, v neusmiljeno prekrščevanje in ponemčevanje ali – zlasti v judovskih primerih – v plinske komore.

Včasih sem si, prebirajoč najmagistralnejše literarne in med njimi še zlasti dramske opuse znamenitih avtorjev od davnih časov do danes, pre nagljeno in nemara nekoliko prenaivno dejal, da so najhujše in najpre-tresljivejše tragedije pravzaprav že vse napisane. A Pinterjeva drama *V prah se povrneš* temu enako pošastnemu kot presunljivemu mozaiku zlohotnih protičloveških poniževanj in teptanj, hudodelstev, trpljenja, morij in holokavsta iz najtemnejših let našega stoletja dodaja kamenček, brez katerega ta mozaik svetovne groze in smrti nikakor ne bi bil popoln. Rebeccin krvaveči spomin je v tem mozaiku, če smem uporabiti prisposodbo, vreden michelangelovske *Pietà*. Seveda izpisan z znamenito Pinterjevo, na prvi pogled mrzlo secirajočo pisavo, ki v odtujeno medsebojnost Rebecce in Devlina vriva z nepresegljivo spominsko travmo, »uprizorjeno« sredi nacističnega holokavsta, nemara celo v nekakšnem težko razumljivem erotičnem paradoksu – oster, diskomunikativni klin. Kakor je kdaj prej, v »normalnih« Pinterjevih dramah in družinskih razkrojih, vrival rezila izdajstev, strahov, medsebojnostnih nasilij, recidive ugašajočih in ugaslih ljubezni ali zastavke tako rekoč imanentne, neobvladljive potencialnosti zla, ki ni pačilo, sušilo in hromilo samo posameznih individualnosti, marveč sarkastično pričevalo o

izginevanju ali kar umiranju subjekta in medčloveškega sporazumevanja sploh.

Sinočnja predstava je ta specifični pinterjevski univerzum, tokrat seveda izostren z grozo spomina na hudodelski holokavst, uprizorila malodane eksemplarično: režiserka Barbara Hieng Samobor je poglobitno pomensko, doživljajsko in čutnonazorno pozornost zelo inteligentno osredotočila na edina protagonista te spominske travme – Rebecca (Zvezdana Mlakar) in Devlina (Igor Samobor). Posadila ju je malodane v statično mizansceno na parapet pred velikim, večdelnim stanovanjskim oknom, za katerim gledalci, opazovalci in/ali soudeleženci srhljivega besednega in spominskega dvoboja med premrlima partnerjema, nekega zgodnjega poletnega večera slutimo ali zgolj v silhuetah vidimo vrtno drevje, ki s prihajajočo, čedalje intenzivnejšo nočjo zlagoma blede in ugaša. In kakor se z nočjo poslavljajo in spreminjajo sence in silhete, se spreminjajo tudi razpoloženska valovanja sogovornikov: te spremembe nakazuje Barbara Hieng Samobor z režijo luči, z različnimi barvnimi soji, ki se na prizorišče vlivajo kot nekakšni ritmični, simbolni ali tudi pomensko dogajalni ikti in optični premolki. Žal se te sicer smiselno upeljane svetlobne intervencije zde namenjene bolj same sebi kot integralnemu delu pomenske vsebine, čeprav so na pogled čutno učinkovite in tudi funkcionalno smotrne. Na srečo ti posegi niso tako pogostni in sugestivni, da bi bistveno dekoncentrirali ali dekonstruirali gluhe dialoge, tišine in ritmične zastoje v aleatoričnem (ne)sporazumevanju Rebecce in Devlina.

Igralca Zvezdana Mlakar in Igor Samobor sta – z eno besedo – markantni kreaciji Rebecce in Devlina. Bolj ko skušata drug drugega poslušati, slišati in razumeti, manj se jima to posreči. Njuni osebni in erotični, intimni in zgodovinski nekdanjosti sta očitno ne samo do kraja raznolični in nespravljivo naravnani vsaka k sebi, marveč tudi vse preveč nerazkriti, skrivnostni, potlačeni in skoraj zagatni, da bi se mogli dejavno soočiti in vzpostaviti vsaj minimalno plodno komunikacijo. Kakor ti netematizirani medsebojnostni zgodovini vsaj kot (jalov) poskus dialoga potekata formalno vzporedno, tečeta v resnici kot nezdružljiva potoka nenehoma drug mimo drugega ali celo drug proti drugemu. Sprva še razmeroma mirno, čeprav od vsega začetka komaj kaj notranje ali globlje odzivno, nato pa čedalje bolj vznemirjeno in ob koncu kar do napadalnosti ostro, glasno, razglašeno, razklano z usekom, ki ga najbrž nikoli ne bo mogoče povezati in premostiti vsaj z ozko brvjo avtentičnega medčloveškega soodzvanjanja, kaj šele erotičnega sporazum(evanj)a in rodovitnega medsebojnega razmerja.

Pravzaprav bo zdaj ali kdaj pozneje vse v tem mrzlem svetu in razglašenem pogovarjanju, tako prej kot poslej, očitno zmeraj hrumelo in padalo v temnih kaskadah molkov in premolkov, čutnih in čustvenih aritmij, nepre-

segljivih spominov in strahov, ledenih krikov, mučnih očitkov in gluhih besed. Konec – brez možnosti novega začetka. Prah, puščava, pepel.

Devlin Igorja Samobora se na začetku srhljivega besednega duela z Rebecco skuša najprej vendarle odpreti, in sicer kot nekakšen radovedni raziskovalec zatemnjenih spominov, ki na nesrečno Rebecco pritiskajo kot nepremakljiva skala in ne kot samopomilovalni duševni frustrat, kakor bi utegnila pomisliti preprosta psihoanalitična pamet, kakršna se vsaj prvi hip zazdi Devlinova. A nedoumljiva, skrivnostna in netematizirana gmota Rebeccinih črnih spominov Devlinu očitno čedalje močneje para živce in Samobor se na vdor in pritisk te gmote najprej odzove z nekakšno zmedenostjo in čustveno prizadetostjo, nato pa se – vzporedno s počasnim, četudi nikakor do kraja razkritim gomazenjem Rebeccinih črnih spominov, ki ga nenehoma naskakujejo – svoji partnerki in njeni skrivnostni nesreči upre kot moški, v katerem se postopoma razgorevata užaljenost, dotlej očitno še netematizirano ljubosumje, napadalnost in tudi prikriti bes. Samobor zelo stopnjevito in taktično pretkano zida ta malodane mačistični *crescendo* z nekakšno navidezno upravičenostjo, a v resnici z izpraznjeno diskomunikativnostjo, ki je tudi užaljena moškost ne zna in ne more več preseči.

Poskus odpiranja Rebece in njenih temnih, nepresegljivih spominov poteka v interpretaciji Zvezdane Mlakar v primerjavi z Devlinovim (Samoborovim) *crescendom* obrnjeno: kot nekakšni »krogi navznoter«, kakor bi dejal Kocbek, bolj natančno, kot brezupni, tragični *decrescendo*. Zvezdanina Rebecca reagira na Devlinove »raziskovalne« besede in vrtanja najprej z nekakšno samoprepičanostjo, vsebujočo hlad in zavest, da ničesar več ni mogoče ne pojasniti, ne znova začeti, ne vzpostaviti kakršenkoli sporazum, kaj šele erotično razmerje. In bolj vehementno ko Samoborov Devlin s svojo prizadeto, naraščajočo užaljenostjo in ljubosumno moškostjo rine v gmoto Rebeccinih temnih spominov, bolj se Zvezdana Mlakar kot neozdravljivo ranjena mati, žrtev holokavsta in brutalno ponižana ženska »seseda« v spomine svoje nesrečne junakinje: ko da bi se v Rebeci v čedalje bolj nepredirno kepo prekletstva sprijela hudodelski nacistični »nadčlovek«, ki je Rebeci-materi okrutno iztrgal in umoril otroka, ter hkrati v neki iracionalni sugestiji Rebeci-ženski najbrž s svojo moško očarljivostjo – o, groza – vsaj za hip prižgal tudi iskro ljubezenske omamljenosti in hkrati tudi enako ostre osamljenosti. V tej blasfemični ambivalenci je najgolblje prizadeto, do Medejinih antičnih razsežnosti tragično Rebeccino materinstvo očitno premagalo in zavestno zatajilo in pohodilo erotično iskro, presunljivo samozavedanje te dvojne groze pa je Zvezdana Mlakar ponotranjila v brezupni obup in v večno skelečo rano, ki je nič na tem svetu nikdar več ne more zaceliti. Ko so se krogi tega čutno-čustvenega samozavedanja do konca napeli, upgnili navznoter in poglobili do črnega, brezdanjega dna, so se

Zvezdanini Rebeci ulile po licih prave solze, oklep tega solznega brezupa pa kakor da ni in ni več popustil; bolj prav povedano, ni in ni mogel popustiti vse do odhoda gledalcev iz dvorane. In najbrž še nekaj časa po njem.

V pretresljivi kreaciji Zvezdane Mlakar ni udejanjeno samo izjemno igralsko doživetje in po-doživetje, tudi ne – kakor po starih, dobrih igralskih navdihih in sistemih – znamenito vživetje; udejanjeno je živetje in okrutno življenje samo. Ne bom analiziral tega presenetljivega spoznanja, pravzaprav si bom za kako drugo priložnost prihranil odgovor na vprašanje, ki se v zvezi s pravkar povedanim vsiljuje samo: kaj umnega ali dvoumnega, preseženega ali nepresegljivega se utegne v igrilstvu kot kreativni umetniški praksi skrivati dandanes, po vseh sodobnih, novih igralskih, potujitvenih, distanciranih, pretežneje razumsko analitičnih kot afektivnih ali drugih metodah, »navdihih« in »sistemih«? A nekaj je zanesljivo: vsaj ženski (ali nemara predvsem materinski) del spremljevalcev Pinterjeve drame v avditoriju Male drame – seveda pa najbrž še zdaleč ne samo ženski – ki se je, kakor sem mogel opaziti, očitno čustveno intenzivno poenačil s tragično Rebecino usodo in magistralno kreacijo Zvezdane Mlakar, je predstavo Pinterjeve drame *V prah se povrneš* spremenil v težko ponovljiv, v pravem pomenu besede intimno presunljiv gledališki dogodek, kakršen se le izjemoma zgodi in dogodi v naših teatrah. Sam ga, če dobro premislim, podobnega, kaj šele enakega, skorajda ne pomnim.

Ali če pričujočo refleksijo zaokrožim s stavkoma, ki skleneta esej *Holokavst in vztrajanje spomina* Aleša Debeljaka v Gledališkem listu, kjer je implicirana tudi zavest o globoko utemeljeni presnujenosti, položeni v sporočilno dno in svarilno izpoved Pinterjeve drame *V prah se povrneš*: »Mi pa, prostovoljni verniki v prostoru dramske iluzije, doživljamo svojo vpletenost v zgodbo javne pozabe in privatnega spomina, intimne bolečine in poraženega smisla do mere, do katere nam *V prah se povrneš* zmore pokazati, kako tenka je meja med utvaro in resnico. To zmore le pristna umetniška vizija, katere zahtevni ritem nam ne pusti dihati predvsem zato, da bi toliko bolj intenzivno po-doživeli eksistencialno stanje, v katerem za dragocen hip, za bežen utrip osupli spoznamo, kako je en človek pravzaprav vsi ljudje in ,kako je zmeraj nekomu nekje težko‘«.

8. maj 1998

Sinoči sem si v novogoriškem Primorskem dramskem gledališču ogledal premiero Büchnerjeve drame *Woyzeck*. Za rubriko »kritike na kratko« v *Razgledih* sem sicer napisal nekaj kritičnih spoznanj o predstavi, polni apriornih raznoglasij, ki pa jih tu ne bom ponavljal, saj jim kaj bistveno novega nimam dodati. Čeprav me mika, da bi nadrobneje razčlenil zlasti režijo mla-

dega Tomija Janežiča (in z njim vsaj na načelni ravni nemara še koga iz najmlajšega slovenskega režiserskega rodu, ki se glede na nekatere procesualne kreativne poglede in metode kaže, kakor da gre za »ptičke istega gnezda«, čeprav vse to v resnici ni tako preprosto in enoznačno), tega ne bom storil. Resnici na ljubo moram namreč povedati, da me novogoriška predstava ne motivira za tako detajlno analizo. To velja tudi za nekatere druge najnovejše uprizoritve v slovenskih gledališčih, ki sem nekatere sicer videl (ali o njih bral relevantna kritiška poročila), a me prav tako niso pripravile k plodnemu (dasiravno morebiti tudi polemičnemu) premisleku. Naj pač, v nonšalantno veselje »prizadetih«, ostanejo brez moje presoje.

Seveda bo zato tale gledališki dnevnik za koga nemara videti nepopoln ali vsaj luknjičav. Naj v tej zvezi povem: nekritika ali molk v tem primeru seveda nista tista najhujša forma kritike, ki presega najostrejšo zavrnitev, kakor se ponavadi misli. Je prej ali slej avtorjeva, kritikova – in potemtakem tudi moja, dnevničarjeva – svoboda, ki seveda nikdar in nikoli ni in ne more, celo noče biti vsezajemajoča, kaj šele vseobsegajoča. V tej relativnosti je skrit čar dnevniške sproščenosti in prostosti, ki sta, upam, razvidni tudi iz tega dnevnika.

In ko sem že pri sproščeni prostosti, naj povem še to: v njenem ljubeznivem imenu se morebitnim potrpežljivim bralcem teh dnevniških zapiskov čutim dolžan sporočiti, da bom, tako vsaj ta hip resno mislim, prihodnjo gledališko sezono naredil enoletni premolk v tem dolgoletnem dnevniškem pisanju. Nabralo se ga je spet za sorazmerno zajetno knjigo in v avtorju je – ker ima, ob drugem, v načrtu novo, nemara še zahtevnejšo pisateljsko nalogo – dozorelo samokritično spoznanje: dveh takih načrtov vsaj nekaj časa ne bi bilo mogoče opravljati enako vestno in odgovorno hkrati; in drugič, nemara je tudi sicer razumno narediti krajši premor, saj se utegne preveč ekstenzivna pisava dnevnika s časom posušiti, otrditi, se preveč navaditi sama sebe, če ne kar zrutinizirati. To pa ni in ne more biti ne rodovitno ne dobro.

Bodi tako ali tako, bralce, ki jih je kaka dnevnikova preveč trda kritična misel – to velja zlasti za tiste, zapisane v tako imenovanih »vrivkih« – nemara prizadela ali celo razjezila, iskreno prosim za zamero. Uredništvu *Sodobnosti* – še posebej njenemu glavnemu uredniku – pa sem hvaležen za potrpežljivo šestletno objavljanje gledališkega dnevnika. Seveda z že omenjeno željo, da bi ga mogel, če bom še pri moči, čez leto in dan vsaj še nekaj časa nadaljevati.