Prešernovo gledališče Kranj

Zdenko Kodrič

Vlak čez jezero

Zdenko Kodrič: VLAK ČEZ JEZERO

Premiera 23. decembra 2000

Režiser in scenograf	**MILE KORUN**
Dramaturginja	MARINKA POŠTRAK
Lektor	ARKO
Kostumografka	ŠPELA LESKOVIC
Skladatelj	UROŠ RAKOVEC
Oblikovalec giba	BRANE ZAVRŠAN
Svetlobni oblikovalec	IGOR BERGINC

Igrajo:

Lajoš V.	GREGOR ČUŠIN
Rihard J.	IVO BAN k. g.
Adil O.	VESNA SLAPAR
Doktor V.	UROŠ SMOLEJ
Zala Z.	DARJA REICHMAN
Rus	PAVEL RAKOVEC
Pevka	VESNA JEVNIKAR
Harmonikar	TINE OMAN
Matjaž V.	MATJAŽ VIŠNAR
Robert K.	ROBERT KAVČIČ
Natakarica	TINA OMAN

Vodja tehničnega oddelka in inspicient Ciril Roblek Šepetalka Milica Rupnik Osvetljevalec Drago Cerkovnik
Rekviziter Bojan Hudernik Tonski mojster Marko Koren Frizer in masker Matej Pajntar
Garderoberka Bojana Fornazarič Odrski tehniki Simon Markelj, Janez Plevnik, Robert Rajgelj

BIOGRAFSKA *in*

Zdenko Kodrič

BIBLIOGRAFSKA *beležka*

Zdenko Kodrič, rojen leta 1949 na Ptuju, novinar Večera, pisatelj in dramatik, nekoč član ljubljanskega gledališča Pekarna, študiral na AGRFT, prozo in pesmi je med letoma 1974 in 2000 objavljal v slovenskih literarnih revijah.

Njegova literarna dela so:
Biti oven v hudih časih, pesniška zbirka, 1986, ZO Maribor
Vida vidim, gledališka igra, SLG Celje, sezona 1989/90
Blaženi Franc Rihtarič, roman, 1994, ZO Maribor
Potsdamska baterija, roman, 1996, Pomurska založba
Trampolin, soavtor romana.com, 1999, Študentska založba, ŠOU Ljubljana
Vlak čez jezero, pragmatična legenda, 1999, Grumova nagrada
Barva dežja ali Pritlikavec iz kavarne Pilvax, roman, 2000, Pomurska založba

Radijske igre in televizijski scenarij, soavtor B. Šalamon: Do konca, Marmor, Reka, Figurice, Punt, Alpinist, Radio Slovenija, Radio Maribor, Radio Novi Sad, 1989-1994
Bis zum Ende, soavtor B. Šalamon, radijska igra, prevod Klaus Detlef Olof, K ln, 1993

Rihard Jakopič: Deklica s pajčolanom

POTOVANJE

Težko je z eno samo besedo označiti bistveno temo Kodričevega Vlaka čez jezero. V drami se namreč pojavlja precej med seboj tesno prepletenih tem.

Lahko pa poenostavim in rečem, da je Vlak čez jezero drama o ***potovanju.*** Na to nas napelje že avtor sam z naslovom. In res je, da v Vlaku vsi razen Jakopiča in Doktorja potujejo. Potovanje je konkretno in seveda metaforično. V Vlaku čez jezero je potovanje metafora za življenje, za srečanje s sabo, drugimi, umetnostjo, svetom, časom in smrtjo. Potovanje z vlakom čez jezero je izhodišče drame o potovanju skozi usode. Potovanje je v Vlaku čez jezero sinonim za tveganje in vstop v neznano. Za splet naključij in usode. Hrepenenja, determiniranosti in svobode. Potovanje je v Vlaku tudi up in odprtost vseh možnosti. In končno tudi sinonim za razgaljenje in razsvetljenje.

Za Harmonikarja in Pevko se na začetku zdi, da je potovanje, tako kot za Vrečiča, priložnost za uresničitev sanj o umetnosti. Toda kmalu se razkrije, da je potovanje

zanju življenjski stil in nuja preživetja. Potovanje zanju že dolgo nima več metaforičnega prizvoka. V tem tonu izzveni tudi pragmatični Pevkin komentar na začetku drame, ki pade kot mrzel tuš v druščino, ki se odpravlja na potovanje v prihodnji čas: »Jaz sem skoraj vsak dan na poti. Dolgčas, boste videli. Vam pa priporočam: bolje se je ljubiti kakor romati.«

Popolnoma drugačen prizvok ima potovanje za Vrečičevo ljubico Adil, ki je ta tuš, takrat na budimpeštanski postaji, še ne strezni. Zanjo je romati in ljubiti v tistem trenutku še neločljiv pojem. In čeprav je Adil potovanja strah, se ga na nek otroški način tudi veseli. Adil seveda potuje zaradi Lajoša. Ker si on potovanja želi, si ga želi tudi ona. Adil potuje iz ljubezni. Adil ne izbira in se ne odloča. Potovanje sprejme kot dejstvo in avanturo in seveda kot edino možnost ljubiti se in ostati z Lajošem.

Iz čisto drugačnih vzrokov se je odločil za potovanje Vrečič. Zanj je potovanje stvar izbire in življenjske odločitve. Prestop iz preteklega časa v prihodnjega. Iz znanega v neznano. Iz anonimnosti v slavo. Zanj je potovanje prestop iz znane mehkobe Pešte v neznano ostrino Ljubljane. Vendar ta prestop, kljub zanosu pri Lajošu, ne gre gladko in brez dilem. Toda preteklost je za Lajoša znana, Ljubljana z Jakopičem pa izziv, ki se mu noče odreči. Zato Lajoš na železniški postaji radikalno obračuna s svojo preteklostjo. Potegne črto, zažge kovček z barvami – »svoj zaklad in svojo srečo« – in si v tem trenutku tudi že zapečati svojo prihodnost.

Za Lajoša je potovanje z vlakom čez jezero tiste vrste potovanje, o katerem govori v svojih Izbranih esejih tudi Albert Camus. Tudi Vrečiča (če parafraziram Camusa) »najbrž ni nikoli nobeno mesto, razen Ljubljane, odneslo hkrati tako daleč od njega in tako blizu njemu«, čeprav tega, takrat na tisti postaji, na kateri ga srečamo na začetku igre, seveda še ni mogel vedeti in doumeti.

Iz povsem drugih nagibov potuje »tip v dolgem plašču« s svojo druščino Sovjetov. Skupaj z njimi vstopa Vrečič v obdobje zgodovinskega potovanja, o katerem (skupaj ruskim filozofom Nikolajem Berdjajevom) lahko reče:

»Plovemo s plamtečim breznom, obdani z vseh strani;
plima raste in nas naglo nosi v neizmernost temnih valov.«

Z Rusom vstopa Vrečič na potovanje v čas, ki ga Berdjajev označi s Tjutčevimi verzi kot »čas neizrekljive tesnobe«. Vrečič se poda na potovanje v čas med vojnama, ki ga določa evforija komunistične oktobrske revolucije na eni strani in fanatizem fašizma ter porajajočega se nacizma industrijsko kapitalistične dobe na drugi strani. V času, v katerega s takim zanosom umetnika potuje Vrečič, med množicami vre.

To ni le »stoletje razkošja«, kot ga vidi mladi umetnik Vrečič, ampak tudi čas, ko »stopi na prizorišče revolucionarni proletariat«, čas divje zmede na ulicah in železniških postajah, čas polarizacije Evrope na komuniste in socialdemokrate, čas diktature proletariata in porajajočega se fašizma in nacizma, čas ciničnega Brechta in dekadentnega Huxleyja, čas jazza, dadaizma, ekspresionizma in konstruktivizma, čas Kosovela, Podbevška, Jarca in Majcna.

V tem krasnem novem svetu zaplešeta utopija in nihilizem svoj stoletje dolgi groteskni ples.

»... klateži, brezdomci, brezposelni se zbirajo, gneto se pognani v eno voljo ...« zapiše v Vergeriju Miran Jarc leto pred Vrečičevim potovanjem in razstavo v Ljubljani. »Začetek te nove dobe spremlja barbarizacija,« ki ne prizanaša nikomur, še posebej ne umetnikom. In prav Sovjeti na svojem razdiralnem potovanju v »novi srednji vek« usodno zaznamujejo Vrečičevo življenjsko pot. Naključno srečanje Sovjetov s slikarjem Lajošem se namreč izkaže zanj kot usodno. Tako kot za zgodovino se tudi za Lajoša konča s »tesnobnim dotikom nečesa poslednjega«.

Toda vlak čez jezero ni samo drama o nemogočem potovanju čez jezero. Takoj za tem bi lahko rekla, da je tudi drama o ***melanholiji,*** značilni za železniške postaje, na katerih nas tako rad preplavi občutek minevanja. Časovna zanka nam prav na železniških postajah rada zadrgne vrat. Prihodnji in pretekli čas vzporedno tečeta po tirih, ki vodijo iz znanega v neznano.

Na železniških tirih se zmeraj srečamo s časom, ki ga ne obvladujemo. Z njegovim neusmiljenim večnim tekom. Ta čas teče neodvisno od nas. In čeprav vemo, da je relativen, nas bolj kot kadarkoli zavezuje s sistemom, s katerim se moramo sprijazniti. Ta sistem se imenuje vozni red. Če zamudimo vlak, zamudimo tudi trenutek, zamudimo enkratno danost in priložnost, stopiti v tok časa, se mu prepustiti, ga sprejeti in se tudi sprijazniti z njegovimi zakonitostmi.

Železniške postaje so dejansko in metaforično zmeraj izziv. Lajoš ta izziv sprejme. Drama Vlak čez jezero se s tem izzivom tudi začne, čeprav ne brez dvoma in melanholije. Tudi Lajoš Vrečič se že na izhodišču odločitve zaplete v dvom in melanholijo. Slikarja Vrečiča bolj kot Jakopiča določa okolje, iz katerega izhaja. Panonska ravnica ga je zaznamovala z značilno melanholijo, tako lastno brezdanji pokrajini, kjer se oko zgublja v boleči mehkobi in hkrati zadeva ob trdoto socialne stiske.

Na eni strani zato Vrečiča mika ostati v »čarobni mehkobi Pešte, … polni svetlobe in sladkega vonja«, na drugi strani pa ga nezadržno pričakuje »razkošni svet« barve dežja, v katerega se podaja po slavo in priznanje.

Na železniških postajah je zmeraj odprtih več možnosti. Tudi v Kodričevem Vlaku čez jezero. Toda vozni red, ki vlada na njih, je neusmiljen in zahteva akcijo. Zahteva odločitev. Kljub zmedi v glavi in kepi v želodcu.

Na kateri vlak bomo stopili, je odvisno samo od nas. Možnosti je veliko.

In natanko s to možnostjo se sreča na začetku drame Lajoš Vrečič. Neznani slikar se odloči za pot v neznano. »V stoletje razkošja«, kot sam imenuje čas, v katerega se podaja.

Neuveljavljeni prekmurski slikar se odloči za srečanje z gurujem slovenskega impresionizma – z Rihardom Jakopičem.

V točki tega imena je združeno vse Lajoševo hrepenenje in stremljenje. Na postaji v Budimpešti postane Jakopič za Vrečiča up in zakon.

Vrečičevo srečanje z Jakopičem pa nikakor ni le srečanje z Učiteljem, ampak tudi srečanje s sabo na najbolj boleč in razgaljajoč način. Vrečič se namreč na tej poti, ki si jo je izbral, ne sreča samo z Jakopičem. V srečanju s tem imenom je zaobseženo tudi srečanje z Revolucijo, Umetnostjo, Ljubeznijo in srečanje s Smrtjo.

Zato bi lahko mirno rekla tudi, da je Vlak čez jezero predvsem drama o ***srečanjih,*** ki usodno zaznamujejo Vrečičevo življenjsko pot. Je drama o trku dveh ekstremnih energij, ki potegneta v svoj vrtinec tudi vse tiste, ki so jima najbližji.

Iz tega vrtinca se nihče ne vrne brez posledic in tak, kakršen je vanj stopil.

Srečanje z Jakopičem za Vrečiča ni le srečanje s slikarskim učiteljem in umetniškim credom, ampak tudi srečanje s Pevko, Harmonikarjem, Rusom, Zalo in Doktorjem. Tudi ta srečanja so za Vrečiča, tako kot srečanje z Jakopičem, odločilna. Vrečič se namreč po teh srečanjih vrača v Budimpešto kot drug človek. Prav zaradi teh srečanj se Vrečič na koncu drame še enkrat, tokrat poslednjič, poda na pot čez jezero brez vrnitve.

V svojem dramaturškem jedru je tako Vlak čez jezero ***drama o dveh slikarjih***. Pragmatična legenda, kot jo podnaslavlja avtor. Kodrič želi z oznako »legenda« še posebej poudariti, da mu v drami, tako kot tudi v romanu z naslovom Barva dežja, ki je pravzaprav predhodnik drame, ne gre zgolj za biografsko oziroma faktografsko pripoved, ampak za izmišljeno zgodbo, ki pa se opira na nekatere biografske podatke iz Jakopičevega in Vrečičevega življenja. Centralna os zgodbe namreč temelji na dejanskem srečanju slikarjev in otvoritvi samostojne razstave Ljudevita Vrečiča v Jakopičevem paviljonu 30. septembra 1928.

Vrečič je na njej razstavil 226 del. Razstava, ki jo je mlademu in še neuveljavljenemu prekmurskemu slikarju omogočil Rihard Jakopič in od katere si je slikar veliko obetal, ni bila najbolje sprejeta niti pri publiki niti pri kritikih. Vrečič na njej ni prodal niti ene slike. Ljudi, ki so bili vajeni svetlih tonov naših impresionistov, so menda motile temne barve. Kritik Vurnik je v Slovencu (5. oktobra) zapisal, da »gre pri Vrečiču še za čisto impresionistično občutje, doseženo s svetlobo in pastoznim kolorizmom«, čeprav tudi ugotavlja, da »se slikar že nagiba k modernejšim stremljenjem«, kar se po njegovem kaže v čisto lokalnih tonih in bolj centrirani kompoziciji.

Posebno pozornost pa so menda na razstavi vzbudili njegovi Cigani, saj je šlo tokrat za prvo upodobitev Ciganov v slovenski umetnosti.

Vrečičeva razstava v Jakopičevem paviljonu je torej tisto biografsko izhodišče, na osnovi katerega Kodrič napiše roman Barva dežja ipotem pa še »pragmatično legendo« Vlak čez jezero. In prav ta prehod iz romana v dramo se Vlaku čez jezero očitno pozna. Vlak čez jezero je v nasprotju z romanom zreduciran na osrednjo temo srečanja med Jakopičem in Vrečičem, kar pa ne pomeni, da bi za razumevanje drame morali poznati tudi roman. Kvaliteta drame je namreč natanko v tej redukciji, ki podeljuje Vlaku čez jezero poetičen in z ekspresioni-

stičnim nadihom obarvan stil, junake pa zavija v tančico skrivnosti in nedorečenosti.

Vlak čez jezero v izčiščeni obliki sledi zgodbi iz romana, vendar v nasprotju z njim izriše dramske like veliko bolj enigmatično, saj so določene situacije izpuščene, ker jih dramska forma preprosto ne bi prenesla. Določeni motivi in situacije, ki so v romanu opisani z vso romaneskno gostobesednostjo, so v drami zoženi na bistvene dogodke in dialog.

Tako je v drami popolnoma izpuščena paralelna zgodba z Lajoševim anarhističnim prijateljem Šandorjem, ki celotnemu dogajanju v romanu prispeva še kompleksnejšo dimenzijo časa, v simbolnem smislu pa odigra v Lajoševi zgodbi na nek način odločilno vlogo. Šandor je namreč v romanu tragični revolucionar, utopist in fanatik, ki v želji po revoluciji na Madžarskem potuje, hkrati z Lajoševim potovanjem v Ljubljano, v Turčijo. Njegova utopična država ni Amerika, ampak Turčija pod vodstvom Atatürka.

To, kar druži Lajoša in Šandorja na začetku romana, je seveda odločitev za potovanje. »Ko se giblješ, veš, da obstajaš,« pravi Šandor, ko razodene svojo odločitev za potovanje v Turčijo. Njegov ideal je država, v kateri, kot sam modruje, vsakdo lahko misli in govori, v kateri nihče ne skriva svojih pasjih spolnih nagibov, v kateri vsakdo lahko spi tudi opoldne, v kateri lahko dolge ure srkaš čaj na bazarjih, v kateri se lahko počiš na tla in igraš kot otrok, v kateri lahko greš, kamor hočeš, in v kateri lahko, kar je po njegovem najvažnejše, mirno opozarjaš na napake, ki jih ljudem povzroča oblast.

In če je Šandorjev razlog za potovanje več kot očitno želja po spremembi družbene ureditve in utopična vizija neke demokratično anarhistične ureditve države, potem je za Lajoša odločitev za potovanje, na katero se odpravlja, izrazito umetniške in seveda, tako kot pri Šandorju, utopične narave. Lajoš se zaveda, kot vsak umetnik začetnik, »da si strahotno želi slikati, razstavljati, potovati, se rokovati z velikani svetovnega slikarstva, se narahlo priklanjati oboževalcem … in prebirati članke o sebi«. Mladi slikar Lajoš Vrečič se predvsem zaveda, »da je nekje treba začeti«, zato si izdela, tako kot Šandor, utopičen načrt. »Mogoče je začetek v tej podstrešni sobi, pač pa obstaja zaporedje dogodkov: nekdo začne bogat in konča kot klošar, sam, na primer, sam pa bom začel pri revščini in končal slaven,« razmišlja Lajoš v romanu.

»Dogodki so vedno logični, misli, začetek je zaradi konca in konec zaradi začetka. Odpotuje, sklene in se pogleda v šipo. Zazre se v svoj obraz. Dolgo zre.«

V Barvi dežja druži Šandorja in Vrečiča utopija. Šandorja žene na potovanje v neznano utopična vizija spremembe družbene ureditve, Vrečiča utopična vizija umetniške uveljavitve in potrditve. In obema se ta iluzija sesuje v prah ob srečanju z realnostjo.

Toda Lajoša in Šandorja povezuje še nekaj, kar je pravzaprav bistveno za razplet Lajoševe usode. Povezuje ju čas, simbolično in konkretno. Ura, ki jo Rus opazi na Lajoševi roki in ki Lajošu toliko pomeni ter usodno zaznamuje njegovo pot, je pravzaprav, kot se nam razkrije v romanu, Šandorjev dar. V romanu nam Kodrič razkriva ozadje Lajoševe »usodne« ure, saj zapiše: »Preden pripravi kovčke, odpre Lajoš Šandorjevo škatlico. Ko odpre pokrovček, prebere: Ljubi Boga in barve te bojo ljubile. Tvoja Pešta.« Na videz popolnoma navadna ročna ura s posvetilom odigra v Lajoševem življenjskem potovanju usodno vlogo, tako kot na videz običajno srečanje z Jakopičem zapusti v Lajoševem življenju neizbrisno in usodno sled.

Rihard Jakopič (sestdesetletnik)

In kaj je tisto, kar druži v Vlaku čez jezero Jakopiča in Vrečiča? Kje se konča njuna biografska zgodba in kje preide v legendo? Leta 1928, ko je Vrečič pri 28 letih šele začenjal z umetniško afirmacijo, je bil Rihard Jakopič pri 59 letih že v svojem zenitu. Leta 1928 je bila za Jakopičem bogata biografska zgodba, ki je že prehajala v legendo, medtem ko je bil Vrečič šele na začetku svoje biografije, ki je vstopila v legendo šele z Vlakom čez jezero. V času, ko se je Vrečič šele podal na pot, je bila Jakopičeva pot v veliki meri že prehojena. Za Jakopičem je bil študij slikarstva na Dunaju in v Münchnu, obdobje neprestanega umetniškega iskanja in trdi boj za eksistenco, za njim je bilo evforično obdobje velikih uspehov v tujini (na Dunaju, v Beogradu, Londonu, Sofiji itd.) in obdobje neusmiljenega boja za obstoj in uveljavitev slikarske vizije v domovini. Rihard Jakopič se je odločil za negotovo umetniško pot v svetu in času, ki ni bil naklonjen slikarstvu in zrel za njegovo vizijo umetnosti, ker se je preprosto čutil poklicanega za to pot. Jakopičevo pojmovanje umetnosti je bilo izrazito kompleksno, radikalno in revolucionarno. Osnovni vzgib njegove velike eruptivne moči pa je bil, kot sam večkrat pojasnjuje, revolt. Jakopič je v takratnem slikarstvu pogrešal stališče in jasno prepoznavno umetniško ter nacionalno identiteto. V svojih pogovoril z Antonom Podbevškom takole pojasnjuje svojo odločitev za slikarstvo: »Ni me tedaj navduševal za slikarstvo gmotni položaj slovenskih umetnikov. Postati slikar mi je ukazoval ogenj umetnosti, ki sem ga čutil v sebi. Moj cilj je bil ustvariti slovensko umetnost, izvirno, novo! … V meni je bil silen odpor proti slikarskemu izražanju tistega časa. Vse, kar so slovenski umetniki do takrat ustvarili, je bilo prineseno od drugod.«

Želja po izvirnem in novem se je v Jakopičevem slikarstvu izkristalizirala v radikalni impresionizem, ki je nastal spontano iz revolta proti realističnemu mimezisu, ne pa kot kopija francoskega impresionizma, v katerem je Jakopič našel samo še potrditev svoje umetniške vizije. Originalne slike francoskih impresionistov je Jakopič prvič videl leta 1893 na razstavi v Münchnu: »Tudi ti slikarji so gledali naravo s svojimi očmi, razlikovali pa so se od mene po tem, da so z rojstnimi letnicami 1830-1874 že našli sredstva za svojo govorico, jaz pa sem jih, rojen 1869. še iskal.«

Svojo odločitev za impresionizem, ki je slikarju omogočil prodor in uveljavitev v tujini veliko prej kot doma, Jakopič

Rihard Jakopič v svojem ateljeju

takole pojasnjuje: »Nekateri so bili mnenja, da me je megla vodila v tako imenovani impresionizem in z njim v slovensko slikarstvo. Spregledali so, da odloča zmeraj in povsod edinole duša, ki je nekako vse. Že od treh smrti je živelo v meni prizadevanje, ki sem ga čez mnogo let v pogovoru z Jamo takole izoblikoval: Išči prikazni življenja, to, kar se nam kaže, ne to, kar je!« Jakopič je zelo kmalu odkril, da lahko »prikazni življenja«, ki jih vidi njegovo oko, pričara le igra svetlobe in strastni ples barv na platnu.

Pot impresionizma, po kateri se je odločil hoditi Jakopič, pa zanj, kot tudi za Groharja, Jamo, Bernekerja, Sternena, Ažbeta in še nekatere mlade slikarje, ni bila nič lažja od poti, ki so jo morali do svoje uveljavitve prehoditi Monet, Pissarro, Sisley in drugi. Kritiki v Ljubljani so na Drugo umetniško razstavo impresionistov v Narodnem domu leta 1902 odreagirali podobno kot kritiki na prvo razstavo francoskih impresionistov leta 1874. Kritik Albert Wolf je namreč francoske impresioniste s posmehom označil kot gručo zaslepljenih uporniških prismuknjencev, ki zmečejo sem in tja nekaj barvnih pack in spodaj zapišejo svoje ime, ter primerjal njihovo delo z norci, ki po poti pobirajo kamenčke in si domišljajo, da so našli bisere. Nič kaj bolj blagohotno niso sprejeli slovenski kritiki impresionizma na platnih naših slikarjev, čeprav se je med tem impresioni-

zem v Evropi že uveljavil in je prvotno ogorčenje že popustilo. Slovenske impresioniste z Jakopičem na čelu je namreč kritika označila za kozolčarje in špinačarje, o odnosu kritikov do novega stila pa veliko pove že odlomek iz kritike v Novicah, ki pravi takole: »Ne lastimo si sodbe, katera tehnika je prava in katera ne, le s stališča individualnega okusa - ki je suveren! - izrekamo svoje mnenje, da je ona struja, ki jo najodločneje zastopa g. Jakopič, izrodek mode, efemeren pojav, ki je že tod in tam opuščen in ki ni občinstva nikjer ogrel.« Tudi kritik s psevdonimom Nadin v Edinosti ni bil dosti bolj naklonjen novi generaciji slovenskih slikarjev, saj je med drugim zapisal: »Torej secesija, impresija! Sami novi pojmi, ki se širijo nekaj malo let sem po slovenski javnosti, a da bodo kdaj pri nas razstave takšnih umotvorov, da bodo tudi naši domači slikarji znali metati barvo na platno, kakor meče zidar omet na steno: o tem ni sanjal najbrž niti Prešeren, ko je prerokoval, da se bodo vremena Kranjcem kdaj zjasnila!« Edini, ki je v Jakopiču prepoznal nesporen talent, je bil poročevalec časopisa Laibacher Zeitung.

Odklonilen odnos domače kritike, ki je razstavo označila kot »mučno razočaranje«, pa slovenskih impresionistov ni omajal v veri v njihov umetniški prav, čeprav so se vsi le s težavo prebijali po poti uveljavljanja in neprestano bili boj za eksistenco. Leta 1904 so na Dunaju pod imenom Umetniški klub Sava prvič poželi priznanje. Tuja kritika jih je označila za temperamentno skupino s »čvrstim in odločnim talentom, ki se ji pozna močna in poštena ljubezen do umetnosti« in ki »se bori z neustrašno močjo in svetostjo za priznanje in enakopravnost v kraljestvu umetnosti«. Razstava naših impresionistov na Dunaju je bila pravzaprav prvi znani prodor slovenske umetnosti v svet, ki je ovekovečil Slovence kot prebujen in v tujini priznan umetniški narod.

Po tem za slovensko umetnost izjemnem uspehu se je triumfalni pohod slovenskih impresionistov v svet samo še stopnjeval. Sledile so razstave in uspehi mladih slikarjev Kluba Sava v Beogradu, Londonu, Sofiji (1906) in leta 1905 razstava v Secesiji na Dunaju, kjer je na kritike in obiskovalce naredila velik vtis prav Jakopičeva slika Zima. V tem času se je Rihard Jakopič iz zasmehovanega »mazača« prelevil v splošno priznanega voditelja modernega slovenskega slikarstva.

1907 pa se je pričel Jakopičev boj za ustanovitev slikarske šole in umetniške galerije. Pri obeh načrtih pri takratni oblasti ni naletel na kdove kakšen posluh, zato se je odločil, da bo na svoje stroške ustanovil slikarsko šolo

in z lastnimi sredstvi dal zgraditi umetniški paviljon, v katerem bi imeli možnost razstavljati impresionisti kot tudi mladi slikarski talenti. Leta 1908 je predložil ljubljanskemu občinskemu svetu vlogo, v kateri ga je prosil, naj podpre njegove načrte s tem, da mu prepusti za zgradbo umetniškega paviljona del travnika onkraj železniške proge v Tivoliju na desni strani Lattermannovega drevoreda za dobo najmanj desetih let. Občinski svet je njegovi prošnji ugodil. Prvo umetniško razstavo je Jakopič v paviljonu, izdelanem po načrtih arhitekta Fabianija, odprl 12. junija 1909. Vsi takratni poročevalci in kritiki so se strinjali, da je bila otvoritev razstave v novem umetniškem paviljonu za slovensko slikarstvo velik dogodek in da je najzaslužnejši za to neprecenljivo pridobitev prav Jakopič. Fran Kobal je v Slovenskem narodu vzneseno poročal, da bo ta dan zapisan v zgodovini slovenske umetnosti »z zlatimi črkami, saj je šele s tem dnem slovenska umetnost dobila lastno domovanje, vsa zasluga za to pa gre prav Jakopiču, ki je na lastno tveganje zgradil domovanje, kamor se bo mogla zatekati mlada, toliko obetajoča slovenska umetnost, ki ji je bilo dotlej usojeno, da je morala prosjačiti in voglariti po ulicah in se v vsej ponižni skromnosti stiskati v izložbenih oknih slovenskih trgovcev«.

Jakopičev razstavni paviljon v Tivoliju

Večina poročevalcev je ob otvoritvi »malega templja muz« označila Jakopiča za »duševnega vodjo in propagandista naše mlade umetnosti«, ki naj mu država v njegovih prizadevanjih stoji ob strani. Ta pobožna želja na žalost ni naletela na odprta ušesa in že leta 1916 se je Jakopič zaradi dolgov, ki so bili posledica zgraditve paviljona, znašel v velikih finančnih težavah. Ljubljanski občini je paviljon ponudil v uporabo ali odkup, vendar je občina njegovo prošnjo zavrnila in mu podaljšala uporabnost zemljišča še za deset let. Agonija s paviljonom se je vlekla do leta 1924, ko je mestna občina ljubljanska končno odkupila Jakopičev paviljon za smešno nizko ceno in s tem zadala slikarju hud udarec. Jakopič se je leta 1924 udeležil razstave le z nekaj skicami in študijami, v svojem govoru pa je ostro ošvrknil mačehovski odnos države do umetnosti.

Jakopiču niso priznanja in uveljavljenost v tujini prinesli niti posebnega statusa v družbi, kaj šele bogastva. Leta 1926 je zapisal: »Nimam sredstev ne za življenje ne za druge potrebščine, dolgujem stanovanje, obleko, hrano in obresti za izposojene vsote.« Tudi leta 1928 se je Jakopič, tako kot vsa leta, še vedno otepal z revščino in večnimi finančnimi težavami. V tem letu se je po naročilu mestne občine (ki mu je na ta način želela nekoliko olajšati težaven ekonomski položaj) lotil enega svojih največjih slikarskih podvigov, ki se je kasneje izkazal za Sizifovo delo. Poslikava veže mestne hiše na Ahacljevi cesti je v letu 1928 zadala Jakopiču veliko psihičnih in fizičnih naporov. Vrhunec absurdnosti pa je gotovo dejstvo, da je bilo vse Jakopičevo delo zaman, saj je po končani poslikavi še mokri omet na oboku - na katerega je moral slikar na pritisk mestnega magistrata slikati - začel že prvo leto po izdelavi razkrajati barve, ki so zmeraj bolj bledele. V nekaj letih je bila vsa poslikava popolnoma uničena.

Tistega deževnega septembrskega dne sta se v Ljubljani srečala dva slikarja. Revolucionar na področju slikarstva in že nekoliko resignirana legenda slovenskega impresionizma Rihard Jakopič in neznani slikar iz province Lajoš Vrečič. Tistega septembra 1928 sta se srečala slikarja diametralno različnih biografij in slikarskih stilov in usod. In kakšna je bila Vrečičeva biografija? V nasprotju z Jakopičevo je kratka in skopa, razpršena po raznih časopisnih člankih, kot so kratke in skope biografije manj znanih ali prezrtih umetnikov.

Ludvik Vrečič se je rodil leta 1900 v družini revnega kmeta v Skakovcih, prekmurski vasi ob avstrijski meji. Po osnovni šoli je obiskoval evangeličansko gimnazijo v Šopronu, nato pa nadaljeval šolanje na trgovski šoli. Obenem je kot izredni slušatelj študiral na visoki slikarski šoli. Po vojaščini v Mariboru se je vrnil v Budimpešto, nadaljeval študij in ga leta 1929 končal. Na njegovo umetniško rast so vplivale razne madžarske slikarske šole, njegov doživljajski svet pa se je oklepal domače panonske krajine, ki jo je realistično upodabljal. Čeprav je izhajal iz kmečkega okolja in je večino svojih študijskih let preživel v Budimpešti, si je za svoj cilj slikarske uveljavitve izbral Ljubljano. In prav tu se je prvič seznanil z Jakopičem. Sam Vrečič se takole spominja njunega prvega srečanja: »Ko sem kot začetnik nekoč v ljubljanski Zvezdi razkazoval mojstru Jakopiču nekaj svojih del, je prišel zraven neki gospod profesor, kateremu je neka slika tako ugajala, da jo je takoj kupil. Na Jakopičev nasvet sem potem še nekaj popravil na njej.«

Vrečičevo slikarstvo izhaja iz treh madžarskih slikarskih šol, ki so temeljile na tradiciji francoskega krajinskega slikarstva, tradiciji realizma in barvni ekspresivnosti. V času iztekajočega se impresionizma, razmahu ekspresionizma in že uveljavljenega konstruktivizma ter slikarstva s poudarjeno socialno tematiko se je Vrečič oklepal postimpresionističnega krajinskega slikarstva, obarvanega z značilno prekmursko folkloro. Zato v njegovih slikah ni tiste revolucionarnosti in umetniškega fanatizma, ki sta izstrelila Jakopiča v vrh slovenskega slikarstva na začetku stoletja. In če so bile barve osnovno sredstvo Jakopičevega slikarstva, tega za Vrečiča ne bi mogli trditi. Kritik Rajko Ložar je ob njegovi razstavi v Jakopičevem paviljonu takole okarakteriziral njegovo slikarstvo: »Tema njegovih del je življenje Puste, človek s svojim žitjem in bitjem sredi krajine, v čije breztežnosti in neomejenosti utone brez odmeva vsako veselje, naj je še tako močno; kjer solnce sploh ne zaide in je dan v monotonosti in brezobraznosti svoje svetlobe postal podoben noči in kjer oko, trudno od strmenja, nima in ne najde, da bi si odpočilo. To vitalno topost in mračnost pustanskega človeka in občutja razbiram iz Vrečičevih del …«

Mračnost, temačnost, trdota, nekaj »vzhodnjaškega« in »brutalnega«, pa tudi liričnega – to so oznake, s katerimi je kritika označila slikarstvo mladega Vrečiča po ogledu njegove razstave v Jakopičevem paviljonu. Publika je ostala ravnodušna in ni kupila niti ene njegove slike. Robert Inhov v svojem obsežnem članku o Vrečiču leta

1996 ugotavlja, da »takratna Ljubljana ni bila pripravljena sprejeti in razumeti dejanske kot tudi metafizične mračnosti njegovih slik. Vrečič je bil dejansko temačen, in sicer v obeh pogledih, tako glede duhovnega izraza kot tudi glede uporabe temnih barv in poslikav z asfaltno smolo, ki dosežejo svojo kulminacijo ravno v delih, ki jih je sam naredil v Prekmurju in ki hkrati pomenijo njegov likovni vrhunec. Vrečič je uporabljal predvsem temne tone, medtem ko so takratni slovenski slikarji (Jakopič) temno barvo nasploh izključili iz svoje palete.«

Neuspeh razstave v Ljubljani in slikarjevo »odslovljenost v delno anonimnost, v kateri je še danes« zato nekateri pripisujejo »občutju tesnobe, kontemplacije in minljivosti« na njegovih slikah. Vzrok, zakaj se je sprva Jakopič navdušil nad Vrečičem in ga povabil v svoj paviljon, pa se že izmika biografskim podatkom in vstopa v območje Kodričeve legende o njunem srečanju.

Vrečič se je po razstavi v Ljubljani vrnil v Budimpešto. Tam je opravljal profesorsko službo. Tik po koncu vojne, maja 1945, je zaradi pomanjkanja hrane odpotoval iz Budimpešte čez Tiso v okoliške vasi po hrano. S seboj je nosil kovček starih oblek, ki jih je hotel zamenjati za hrano. Na vlaku v Monoru je prišlo do prepira med njim in ruskim vojakom, ki je hotel Vrečiču vzeti njegov

Ludvik Vrečič: Deklica, okoli 1940

Ludvik Vrečič: Park 1919

kovček. Ker mu Vrečič kovčka ni hotel dati, ga je vojak v jezi na mestu ustrelil. Zadel ga je v trebuh. Rana je bila tako nevarna, da je Vrečič čez 24 ur umrl v vojaški bolnišnici v Monoru.

V Vrečičevi biografiji najbolj ostro zareže prav njegovo srečanje s smrtjo. Ta je zaradi svoje naključnosti in banalnosti tako šokantna, da že vstopa v območje tiste absurdnosti življenja in smrti, o kateri je v svojih filozofskih delih govoril tudi njegov sodobnik Cioran in pozneje Camus.

SZÉCSÉNYFAI **VRECSICS LAJOS FESTŐMŰVÉSZ**

BUDAPEST, VI., LÖVÖLDE-TÉR 4. V. EM. (LIFT).

KÉPEK:

TÁJKÉP ÉS CSENDÉLETEK,
GENREKÉPEK, PORTRÉFESTÉS
(OLAJFESTMÉNYEK)

IPARMŰVÉSZETI BŐRMUNKÁK:

TÁRCÁK, APRÓPÉNZTÁRCÁK,
RETIKÜLÖK, STB. KEDVEZŐ ÁRON

RÉSZLETFIZETÉSRE IS KAPHATÓK.

TEKINTSE MEG A GYÜJTEMÉNYT
ÉS KOLLEKCIÓT — CÉLSZERŰ
ELŐZETES LAPÉRTESITÉS MEL-
LETT — NAPONTA D. U. FÉL 4-TŐL

Ludvik Vrečič: Avtoportret, po letu 1940

Srečanje z Jakopičem pa za Vrečiča ni bilo samo srečanje z drugačnim konceptom umetnosti, ampak tudi soočenje brezdomca z domovino in soočenje z njenim neizprosnim pragmatičnim pogledom.

Če je vstopil v Kodričevo legendo slikarski genij Jakopič s svojo biografijo že kot legenda in je genius loci Lajoš V. s svojo anonimno biografijo postal del te legende, potem je Doktor gotovo tisti, ki tej legendi o umetnosti podeljuje osnovni ton pragmatičnosti. Ne s svojo dejansko biografijo, ampak s Kodričevo predelavo v legendo.

V Vlaku čez jezero je namreč legenda o pragmatičnem Doktorju še bolj kot legenda o Lajošu V. v velikem razkoraku z njegovo dejansko biografijo.

V Jakopičevem življenju je namreč dr. Fran Virant odigral popolnoma drugačno vlogo, kot mu jo pripisujeta Kodričev roman in pragmatična legenda Vlak čez jezero. Dr. Fran Virant je bil Jakopičev osebni zdravnik, humanist, kozmopolit in eden največjih zbiralcev ter propagandistov slovenskih impresionistov. Zbiralec je postal leta 1923. Njegova zasluga je bila, da so se po njem vzgledovali naši razumniki iz vseh poklicev in množili v svojih stanovanjih zbirke slik in kipov. Za začetek je kupil od Jakopiča dve njegovi sliki: Groharjevo Neimenovano in Jakopičevo Pri branju. Anton Podbevšek v svoji knjigi o Jakopiču poudarja, da bi doktor Virant lahko izkoristil Jakopičevo

denarno stisko, kot so jo nekateri, ki so se potem postavljali z njegovimi slikami, a tega ni storil. V šestih letih je tako zbral petnajst Jakopičevih slik. Kupoval pa je tudi slike Vesela, Groharja, Jame, Sternena in mnogih drugih.
In konec koncev, dr. Virant je bil tisti, ki je v epileptičnem Jakopiču odkril genija.

V nasprotju z zgodovinskim dr. Virantom pa je Doktor v Vlaku preprosto poosebljenje tiste pragmatične misli, ki je neprestano hromila Jakopičev revolucionarni vstop v slovensko umetnost in ki v Kodričevi legendi ohromi tudi Vrečičev naivni mladostni entuziazem. V Doktorju so strnjene vse tiste pragmatične sile, ki so Jakopiča konstantno ovirale v njegovem stremljenju po afirmaciji umetnosti in ki so Vrečiča za celo stoletje pahnile v anonimnost. Doktorjevi pragmatični pameti je tuje vse, kar je vezano na pojem umetnosti, razen denarja, ki ga ta lahko sproducira. In šele ob trku teh treh energij in pogledov na svet se razkrije osrednji problem in tema Vlaka čez jezero kot nenehno konfliktno razmerje med utopično vizijo umetnosti na eni strani in pragmatično miselnostjo na drugi. Z vidika pragmatizma je smiselna in koristna le tista umetnost, ki prinaša denar in s katero se je mogoče okoristiti. Zato je z vidika pragmatizma Jakopič z renomejem afirmiranega, čeprav problematičnega in konfliktnega umetnika še vedno koristnejši in uporabnejši od zbeganega in konfliktnega ter estetsko še neprofiliranega Vrečiča. Zato je z vidika pragmatizma Jakopič naložba, ki prinaša dobiček in Vrečič moteči element pri tej naložbi, ki ga je potrebno zmanipulirati. Najbolj zanimivo pri vsej Kodričevi legendi pa je dejstvo, da Vrečič tej manipulaciji celo podleže.

Toda Vlak čez jezero ni le drama o zapletenih umetniških odnosih in o triumfu pragmatizma, ampak tudi drama o zapletenih erotičnih odnosih, ki dajejo tekstu osnovni ton in atmosfero. Umetnost in erotika sta v drami neločljivo povezani. Zato je Vlak čez jezero v veliki meri tudi drama o erosu umetnosti, njegovi inspirativni in hkrati razdiralni moči. Nosilke te energije so v Vlaku ženske, čeprav moški tej energiji brez dvoma enakovredno parirajo.
Pevka, Adil in Zala so trije različni principi ženskega erosa. Pragmatično zapeljivega, predanega in fatalnega. »Kdor hodi po teh krajih, ni čisto normalen, reče pevka, in kar je zelo čudno, mojega petja nihče ne mara.« Pevka že na začetku izreče za dramo paradigmatičen stavek. V njem je namreč zaobjet ves paradoks umetnosti, s katerim se spopadajo ne le Pevka in njen Harmonikar kot eksemplarična primerka marginalnosti umetnosti, ampak

tudi Adil in Lajoš, pa tudi Zala in Jakopič. Vsi, ki se v teh krajih in tem času ukvarjajo z umetnostjo, so na nek način nori in obsojeni na margino. Ženske, ki vstopajo v območje umetnosti kot spremljevalke, še prav posebej. Kljub vsemu vse tri odigrajo v tej zgodbi o umetnosti in erosu odločilno vlogo. In brez dvoma se srečanje med Jakopičem in Vrečičem ne bi razpletlo v tako dramatično zgodbo, če je ne bi pomagale pisati Adil, Zala in Pevka. Adil Olah pade v zgodbo, tako tudi kot marsikaj drugega v njej, po naključju. Po golem naključju se namreč dva dni pred Vrečičevim odhodom v Ljubljano v kavarni Pilvax srečata mlad slikar in simpatična črnolaska. Ljubezen med njima se zgodi tako na hitro, da si Lajoš ne zapomni niti njenega imena, čeprav mu je že obljubila, da bo potovala z njim. »Kako hitro je šlo,« razmišlja Vrečič v noči pred odhodom, »od srečanja v kavarni do stotih poljubov pred njeno hišo je minilo le nekaj ur. V sekundi je pridobil njeno naklonjenost. Mogoče zaradi violine, se nasmehne. Ne more več brez nje. Zato jo povabi na pot na jug in čez mejo.« Čeprav nista minila niti dva dneva, se tistega jutra na postaji zdi, kot da bi se Adil in Lajoš poznala že celo večnost.

Po naključju in na hitro pade v Lajoševo zgodbo tudi Zala. In čeprav se za Adil in Lajoša čas še niti ni prav začel, vstopi tudi že Zala v njuno zgodbo. Zanjo je dovolj že pogled na Lajoševo sliko, zanj njen zreli ženski šarm in temne sence v njej. Zala je seveda čisto nasprotje mlade, naivno otroške in neposredne Adil. Njen eros je dekadenten. Njeno telo je mehko in voljno, njene misli pa trde, skrite in nedoumljive. Njena moč je njena skrita bolečina. Prikrita in pritajena, a vendar dovolj očitna, da Lajoš v njej prepozna svoje tone. Trde in mračne. Zala je Jakopičev model in Doktorjeva ljubica. Z obema manipulira in oba manipulirata z njo. Oba si jo lastita, čeprav sta jo sposobna tudi v hipu zavreči. Zala ne pripada nikomur, čeprav po tem hrepeni. Zato si izbere Lajoša. Zala si želi pripadati, čeprav to očitno ni njena pot. Njena usoda je drugje. Njena naloga je trenirati samoto, čeprav se Zala s tem nikakor ne strinja. In natanko v tem je tudi tragična. Zala je tudi edina ki spozna, da sta obe z Adil »žrtvi« zapletenega odnosa, ki se je razvil med Jakopičem, Doktorjem in Vrečičem.

In kdo sta v tej zgodbi o potovanju skrivnostna Pevka in Harmonikar? Kakšna je pravzaprav njuna vloga v legendi? Je Pevka res propadla operna pevka ali zgolj odpisana kabaretna pevka, ki ji je revolucija zadala poslednji udarec? Mogoče pa je ruska agentka s tajno nalogo, ki jo morajo s Harmonikarjem in Rusom izpeljati? Ali preprosto emigrantka v boju za preživetje, »ponižana do niča« in

zmeraj na lovu za novimi žrtvami? Kakšna je pravzaprav v Vlaku čez jezero njuna pot? Utopična kot Lajoševa ali pragmatična, kot Doktorjeva? Njun jezik s Harmonikarjem je namreč drugačen kot jezik, ki ga govorijo Lajoš, Adil, Jakopič, Zala in Doktor. Njun jezik je skrivnosten in nedoumljiv, kot je skrivnostna in nedoumljiva pot, na katero se podaja Lajoš V. Njun jezik je poln namigov in znamenj, kot je polna namigov in znamenj pot čez jezero. Njun jezik je jezik časa, v katerega se podaja Lajoš in neusmiljen kot pot, ki jo mora prehoditi.

Njuna »pot je neusmiljena …« ugotavlja na koncu drame Harmonikar … »Ali pa je sploh ni.«

In natanko o tem se sprašujejo pravzaprav vsi, ki potujejo v Vlaku čez jezero. Sprašujejo se o poti. Tudi umirajoči Vrečič se na koncu romana sprašuje o njej: »Tega potovanja si ni sam izmislil, ampak pot sama, si reče. Zdaj ne bo več potoval, zdaj bo letel po svoji izbrani poti.« In zdaj bo končno enkrat sam na njej, brez znamenj čez črno obzorje. Morda ravno zato svetuje Harmonikar Pevki, naj začne trenirati samoto. In ona že ve, zakaj mu odgovori: »Samo tega mi ne pravi!«

Marinka Poštrak

Ludvik Vrečič: Rože - astre, 1930

Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj sezona 2000/2001, št. 4

Odgovorni urednik in v. d. ravnatelja	Tine Oman
Glavna urednica, dramaturginja in vodja umetniškega oddelka	Marinka Poštrak
Koordinator programov	Robert Kavčič
Vodja tehničnega oddelka in inspicient	Ciril Roblek
Računovodkinja	Darka Mihelič
Poslovna sekretarka	Nataša Horvat
Garderoberka	Bojana Fornazarič
Frizer in masker	Matej Pajntar
Osvetljevalec	Drago Cerkovnik
Odrski tehniki	Simon Markelj
	Janez Plevnik
	Robert Rajgelj
Lektor	Arko
Oblikovalec	Lev Lisjak
Fotograf	Damjan Švarc
Slikovno gradivo	Anton Podbevšek: Rihard Jakopič, Cankarjeva založba/1983
	Meta Gabršek Prosenc:Ludvik Vrečič 1900-1945, Pomurska založba/2000
Tisk	Tisk Žnidarič

Prešernovo gledališče Kranj	Glavni trg 6, Kranj
Telefona	
Uprava	04/2804900
Blagajna	04/2022681
Elektronska pošta	presern-gled@s5.net
Spletne strani	www.pgk-gledalisce.si

Telekom Slovenije

Prešernovo gledališče Kranj