



VESNA JURCA TADEL

## Natančno, solidno, spretno

15. februar 2003

**SNG Drama Ljubljana:** Gerhart Hauptmann – *Pred sončnim vzhodom*

Prav presenetljivi so podatki v gledališkem listu, iz katerih je razvidno, da je bil Hauptmann na slovenskih odrih zadnjič prisoten že v davni sezoni 1940/41, se pravi pred drugo svetovno vojno, in to z manj značilnim tekstom *Doroteja Angermann*, v mariborskem gledališču; v Ljubljani je bila nazadnje uprizorjena *Roza Bernd*, in sicer v sezoni 1921/22, drugače pa so v glavnem uprizarjali *Bobrov kožuh* in *Hanice pot v nebesa*. Zelo nenavadno je, da drama *Pred sončnim vzhodom* do zdaj pri nas torej sploh ni bila uprizorjena niti ne prevedena, čeprav velja za enega prelomnih naturalističnih tekstov, katerega praizvedba leta 1889 je povzročila pravi škandal (kar naj bi bil po drugi strani hkrati prav eden od možnih vzrokov, da se ga pri nas do zdaj niso lotili, kot rezonira v svojem prispevku v gledališkem listu Lado Kralj).

Pipanova odločitev, da poseže po tovrstni literaturi, je zato kar drzna in vznemirljiva, saj nas avtomatično spodbudi k iskanju dovolj kredibilnih argumentov. Teh pa – moram priznati, da proti pričakovanju – sploh ni težko najti. Glede na to, da je bilo moje poznavanje Hauptmanna do zdaj omejeno na obvezno branje *Bobrovega kožuha* na Akademiji (in to v moteče zastarelem prevodu), je *Pred sončnim vzhodom* prav prijetno presenečenje. Tekst je namreč nenavadno živ, spretno napisan,

z dobro zastavljenimi in duhovitimi situacijami, zanimivimi psihološkimi momenti, dokaj trdno dramaturško zgradbo ter napeto zgodbo. Resda ne more skrivati letnice nastanka niti svoje ideološke podstati, vendar to za dobrega režiserja, ki ve, kaj hoče sporočiti z odra – kar Eduard Miller s svojimi zadnjimi režijami vsekakor je – ne bi smel biti večji problem. Z nekaj odločnimi dramaturškimi potezami in trdno zastavljenim ogrođjem to prav gotovo obeta zanimiv gledališki dogodek.

Socialna drama *Pred sončnim vzhodom* se začne s prihodom "izboljševalca sveta" Lotha v šlezijiški Witzdorf, kraj, ki doživlja socialni preobrat zaradi odkritja premoga; pri tem so namreč lastniki s premogom bogate zemlje neznansko obogateli, drugi kmetje so propadli, hkrati pa se je pojavil nov sloj rudarjev. S temi spremembami neizogibno hodi vštric sprememba moralnih vrednot, seveda na slabše: "pijača, požrešnost, incest in na podlagi tega – degeneriranost na celi črti", kot izjavi eden od junakov (dr. Schimmelpfennig). Izkaže se, da je eden najbogatejših posestnikov v kraju Lothov nekdanji somišljenik Hoffmann, ki se je pravkar priselil na posestvo ženinih staršev; kot študenta sta pripadala revolucionarni organizaciji, ki je hotela začeti novo življenje v Ameriki na osnovi enakosti vseh ljudi. Zdajšnja Hoffmannova pozicija ne bi mogla biti bolj drugačna od njegovih nekdanjih idealov: kot zet enega od lastnikov s premogom bogate zemlje se je spremenil v materialista, ki na Lothove nespremenjene principe gleda le še s stališča praktičnosti: "Zadnji sem, ki ne bi imel sočutja za revne, ampak če se nekaj naredi, naj se naredi od zgoraj! Mora se narediti od zgoraj, saj ljudje ne vedo, kaj rabijo." Lothova in Hoffmannova razhajanja v pogledih so na začetku zavita v polituro tolerantnosti in civiliziranosti dveh nekdanjih kolegov. Zaostrijo se šele kasneje, ko se izkaže, da lahko Loth zaradi svojega poslanstva – v Witzdorf je namreč prišel raziskovat položaj rudarjev – ogrozi Hoffmannov položaj.

Vrhunec prvega dejanja je večerja, na kateri so prisotni še skrajno prostaška Hoffmannova tašča gospa Krause, njena družabnica Spillerca, Hoffmannova svakinja Helena in Wilhelm Kahl, ki je nečak gospe Krause in uradni Helenin snubec; manjkata gospodar Krause (za katerega izvemo, da se zapija v gostilni) in Hoffmannova žena, ki je tik pred porodom. Pri večerji, ko se jara gospoda (Krausejeva, Spillerca in Kahl) razkrije v vsej svoji neskrupulozni prostaškosti, se šele pokaže, kako globok je propad med Lothom in Hoffmannom. Loth namreč pove, da je abstinent, in zbranim predava o nevarnostih alkoholizma. Situacija se zaostri, ko Kahl skoraj izda, da je tudi hišni gospodar Krause pijanec; to mu prepreči Helena, ki se hoče pred gostom očitno pokazati v lepši luči. Prvo dejanje se konča s Helenino naskrivaj izrečeno željo, da bi Loth ostal pri njih; Helena in Loth se namreč srečata že pred večerjo in on v njej najde hvaležno poslušalko, ko razklada svoja – v marsičem precej naivna – načela, na primer: "Morda bi lahko našli vzrok, zaradi katerega so ti ljudje /rudarji/ vedno tako brez veselja in mračni, pa bi ga odpravili; morda bi jih lahko napravili celo bolj vesele."

Hauptmann torej uvodoma spretno nakaže osnovne probleme in nastavi jasno začrtano linijo za razvoj likov in verjetne zaplete med njimi. Očitno je, da vidi Helena v Lothu priložnost za pobeg iz zanjo neznosne situacije; slutimo lahko, da bo napol pokroviteljski in dobrohotni ton, ki ga do Lotha ubira Hoffmann, v trenutku zamenjal barvo, ko mu bo postalo jasno, da je Lothov projekt zares naperjen proti njemu; Loth pa nam s svojimi pretrdimi, čeprav marsikdaj utemeljenimi nazori daje vedeti, da se bo ob prvem preskusu v praksi vsa njegova teorija sesula v prah.

Drugo dejanje plastično pokaže bedno moralno stanje, ki se skriva za zunanjim bliščem novopečenega bogastva: živalsko pijani Krause poskuša zlorabiti Heleno, njena skrajno prostaška mačeha pa se na skrivaj peča z njenim snubcem. V tem se Loth s svojimi lepozvenečimi ideali Heleni dejansko lahko zazdi kot odrešenik: "Če hočem biti srečen, morajo biti najprej srečni vsi okrog mene. Okrog sebe nočem videti ne bolezni ne revščine ne hlapčevstva in ne prostaštva. Šele kot zadnji se lahko usedem za mizo življenja." ... Kontrast med moralno izprijenostjo na eni in vzvišenimi načeli na drugi se še poglobi v tretjem dejanju: Hoffmann Heleni predlaga, da bi ona skrbela za še nerojenega otroka ter zaživela z njim in svojo zapito sestro v nekakšni *ménage à trois*.

Nenavadno liričen ljubezenski prizor med Heleno in Lothom v nadaljevanju je zato logična posledica, potrebno napetost pa mu daje nenehna bojazen, kaj se bo zgodilo, ko bo Loth izvedel, da je Helena zaznamovana z alkoholizmom svojega očeta. Loth namreč verjame naturalistični teoriji, da se posledice alkoholizma prenašajo še nekaj generacij naprej. "Če bi se obvezal, da bi ostal samski, bi morda res lahko tako svobodno pil, tako pa ... Navsezadnje, vsi moji predniki so bili zdravi, vitalni in, kot vem, zelo umirjeni. /.../ To dediščino sem absolutno primoran prenesti naprej, tako, kakršno sem prejel," predava že v prvem dejanju pri večerji.

Peto dejanje se zaključí z neizogibno katastrofo: medtem ko Hoffmannu žena rojeva mrtvega otroka (kar je objektivna podkrepitev Lothovih naturalističnih prepričanj), se Loth sreča z dr. Schimmelpfennigom, ki je tudi njegov nekdanji kolega in somišljenik; a ta je nekdanje ideale opustil na račun nazorov, ki so nekje med Lothovimi in Hoffmannovimi. Ko ugotovi, da ima Loth resne načrte s Heleno, mu iz nekakšne čudne poštenosti razkrije celotno ozadje družine Krause, tako tragično usodo Hoffmannovega prvega sina, ki je umrl zaradi posrednih posledic alkoholizma, kot alkoholizem starega Krauseja. Lothova reakcija je v skladu z njegovo dosledno držo; odloči se, da bo odšel in se Heleni odpovedal. Ko Helena to ugotovi, se ubije.

S to osnovno zgodbo se skozi celo dramo prepletajo tudi usode nekaterih obrobni likov witzdorfskih dninarjev in služabnikov na Krausejevi domačiji; tu sta dekli Guste in Miele, Hoffmannov služabnik Eduard in delavec na Krausejevi kmetiji Beibst. Ti liki imajo dvojno funkcijo: prvič, služijo kot naturalistični kolorit, ki prikazuje drugo plat posurovelih odnosov v razvijajočem se kapitalizmu; drugič, služijo (zlasti Beibst) kot paravan, na katerem

Loth preizkuša svojo teorijo o enakosti vseh ljudi. Ta plast besedila je že pri branju precej vprašljiva, saj zaradi svoje enoznačnosti in naivne deklarativnosti ne nudi kaj dosti prostora za današnjo relevantno interpretacijo.

Kljub v osnovi pravzaprav dokaj predvidljivemu poteku glavne zgodbe – od vsega začetka nam je lahko jasno, da je zveza med Lothom in Heleno obsojena na propad – pa ostajajo glavni liki dovolj kompleksni in nepredvidljivi, da ohranjajo napetost ter prav s svojo odprtostjo in dvoumnostjo nudijo zanimive možnosti različnih interpretacij. Kakšen je sploh Loth – je “pozitiven” ali “negativen” lik? Njegove reformatorske protikapitalistične ideje so na prvi pogled gotovo pozitivne, a njegova slepa zaverovanost v lastni prav in naivna vera v neuresničljive ideale ga delata hkrati smešnega, skoraj odbijajočega. In Hoffmann? Če njegovemu neskrupuloznemu pragmatizmu in udobnim stališčem bogataša prištejemo tragično intimno zgodbo z zapito ženo, ga ugledamo v povsem drugačni luči. Prav odnos med Lothom in Hoffmanom ter odločitev o razdelitvi silnic med njima je ena glavnih osi, okrog katerih bi se lahko sukala prva uprizoritev tega teksta pri nas, saj nudi bogato paleto možnosti.

Izkazalo pa se je, da je Miller pri svojem branju šel po nekakšni neodločni srednji poti; tudi iz dramaturškega zapisa Žanine Mirčevske v gledališkem listu ni povsem razvidno, kaj naj bi bila rdeča nit njegove odločitve za režijo tega teksta. Iz interpretacije lahko razberemo zbir raznih idej in možnih asociacij na današnjo situacijo, ki naj bi jih Hauptmannov tekst vzbujal. Glavni pojmi, na katere se opira, so “izdaja” (ideje o revoluciji), “pragmatizem” (v katerega zlahka zapadejo nekdanji revolucionarji), “salonski revolucionar” (kar naj bi bil glavni junak Loth), “neskladje” (kot izrazna podoba sveta, prepad med razredi) ter “brezizhodnost”, ki naj bi jo po Hauptmannu že vnaprej zapovedovala človeška narava, taka, kot je. Iskati vzporednice med Hoffmanom pri Hauptmannu in Hoffmannu na začetku enaindvajsetega stoletja je seveda možno, vendar ne pripomore bistveno k osnovnemu razumevanju ravnanja Hauptmannovih junakov.

Zato je ena glavnih pomanjkljivosti te uprizoritve – kar je za Millerja sicer precej presenetljivo – premajhna radikalnost, preveliko spoštovanje do predloge. Precej nesrečna je to pot scenografska rešitev (Meta Hočevar), katere glavni smisel je v tem, da omogoča mizanscenske rešitve na dveh nivojih: spodaj je nakazan jarogospodski salon, njegov strop in stranski del odra pa naj bi predstavljal zunanost kmečke hiše; streha je tako hkrati tudi travnik pred hišo in dvorišče. Tako se vsi prizori med služinčadjo dogajajo na strehi, najintimnejši ljubezenski dialog med Lothom in Heleno pa je stisnjen na strmino na robu odra. Toda čeprav taka prostorska razdelitev v teoriji najbrž kar “štima”, na odru nikakor ni zafunkcionirala in je bila zelo moteč element, tudi zaradi stilizirane poslikave (sence gora so prenesene tudi na stene notranjosti). V tem kontekstu so vsi prizori med nižjim slojem učinkovali nerodno in ponarejeno, na trenutke celo naivno in ilustrativno. Enako moteči so bili tudi nekateri drugi pretirani poudarki, ki so predstavo za hip zanesli v drugo smer, na primer Krausejevo

(Polde Bibič) nerealistično odmevajoče vpitje na meji ekspresionizma in nasploh preveč deklarativni prehodi med posameznimi dejanji.

Da ne bo pomote: predstava sicer, zlasti v prvem dejanju, prinaša nekaj prav odličnih momentov. Tu se je spet izkazalo, kako skrbno in preiščljeno zna Miller voditi igralce in kako prefinjen občutek za ritem ima; tak je na primer prvi dialog med Hoffmannom in Heleno in celotna večerja z natančno definiranimi poudarki. Miller je skoraj nezmotljiv tudi pri vzpostavljanju pravih ritmov; tak je recimo prizor večerje: z natančno tempiranimi pavzami, premolki, zaostritvami in dobro ciljanimi poantami.

Ena glavnih kvalitiet predstave pa je interpretacija Hoffmanna Jerneja Šugmana; Šugman je z izredno natančnim, doslednim in na trenutke zagotovo presenetljivim branjem tega neenostavnega lika ustvaril zares veliko vlogo; njegov Hoffmann je zato dosti bolj zanimiv kot nasprotni pol, Loth v interpretaciji Branka Šturbeja. Čeprav tudi Šturbej Lotha ni zastavil povsem enoznačno, pa se je odločil za lik, ki že s svojo zunanjo podobo spolzkosti od vsega začetka vzbuja dvome o pravi vrednosti svojega poslanstva. Podobne težave je imela Nataša Barbara Gračner kot Helena; po nepotrebnem jo je od vsega začetka vodila izredno ostro, odrezavo, vase zaprto, z na trenutke nenaravno zvenečimi grobimi toni, ki se potem čudežno spremenijo v svetlobo prebujene ljubezni, kar pa enako zazveni preveč enoznačno.

Če potegnemo črto, ugotovimo, da bi se moral Miller bolj odločno opredeliti za eno linijo – in glede na to, kako zanimivo je v Šugmanovi interpretaciji zažarel lik Hoffmanna, bi verjetno veljalo bolj radikalno poudariti prav trikotnik Hoffmann-Loth-Helena. Vsi tisti elementi pa, ki dolgujejo svojo prisotnost le teoriji naturalistične drame, danes nekako ne najdejo pravega mesta.

Uprizoritev drame *Pred sončnim vzhodom* je torej zagotovo zelo zanimiva in dovolj sveža repertoarna poteza, vendar zaradi teh nedorečenosti in stilnih nedoslednosti ni tudi zares velika predstava. Je pa vsekakor dobrodošlo odkritje prvega Hauptmannovega besedila, ki je lahko tako polno zaživel tudi zaradi natančnega in doslednega jezika prevoda Jaše Drnovška.

18. februar 2003

**SNG Drama Ljubljana:** Thomas Bernhard – *Izboljševalec sveta*  
(premiéra 27. januar 2003)

Uprizoritev Bernhardove drame *Ritter, Denne, Voss* na začetku lanske sezone v Mali Drami je bila ena tistih predstav, ki ne pretresejo s svojo provokativnostjo niti ne spregovorijo o kaki veliki ali posebej aktualni temi in si s tem prislužijo visoko mesto znotraj sezone v celoti; ne, predstava sicer ni bila nič od tega, bila pa je vseeno dragocen, zanimiv, po svoje tudi vznemirljiv in še kako relevanten gledališki dogodek. Kot sem takrat zapisala: "Takih predstav je premalo."

Nenavadno pri Bernhardovih delih, pa naj so še tako povezana z avtorjevimi trenutnimi stiskami in avtobiografskimi podrobnostmi, namreč je, da jim brez težav uspe preseči nivo aktualnosti. S svojo originalno in skrajno konsekventno logiko se uvrščajo med tista dela, ki jim ni treba vedno na novo izumljati relevantnega aktualnega konteksta, saj se ukvarjajo z nekaterimi temeljnimi in večnimi zapletenostmi človekove psihe, človekovega položaja v svetu ter odnosa do drugih. Če te oznake zvenijo preveč splošne, je to zato, ker so tudi Bernhardovi liki in osnovne situacije ponavadi precej ohlapni; čeprav po eni strani psihološko in sociološko do skrajnosti definirani, pa po drugi strani vseeno govorijo o sleherniku in s tem puščajo odprto pot za razne možnosti branja in razumevanja.

Naj bo tudi meni na tem mestu dovoljeno ponoviti, kar ugotavljajo skoraj vsi avtorji v gledališkem listu, ki se sklicujejo na poznavalce Bernhardovih del: da namreč skozi celoten opus ponavlja eno in isto temo, znotraj fabulativnih okvirov, ki tudi le malo variirajo. Pri njem imam vedno občutek, da je (morda prav zaradi tega) tisti tip avtorja, ki nikogar ne more pustiti mlačnega: ali te njegova dela močno pritegnejo ali pa sploh ne. In tega se je zavedal tudi sam, zlasti pa še ene od paradoksalnih posledic te nenavadne moči njegove umetnosti: da je namreč hočeš-nočeš, kljub napadom na eni strani, doživljal priznanja s strani prav tistih, ki jih je v svojih delih najostreje šibal ... In se s tem zapletel v začarani krog: tem bolj je šibal določene lastnosti sodobne avstrijske družbe, tem bolj so ga (seveda ne vsi) priznavali ... tem bolj strupene so postajale osti njegovih junakov, tem bolj absurden je postajal njihov položaj in tem bolj jalovo njihovo (in njegovo) početje. In se s tem znašel v isti brezizhodni situaciji, v kateri je tudi njegov izboljševalec sveta v istoimenski drami: ta dobi naziv častnega doktorja za traktat o izboljšanju sveta, ki ga očitno prav nihče ni dovolj dobro razumel. Če bi ga, bi namreč dojel, da vidi izboljševalec sveta edino možnost za izboljšanje sveta v tem, da se svet ukine.

A pri Bernhardu je hkrati vse vedno tudi relativno, nič ni povsem dokončno dorečeno in izrečeno – kar je na zunaj razvidno že iz svojevrstne strukture njegovih nevezanih verzov. Splošna tragičnost in brezizhodnost položaja njegovih junakov je nenehno prekinjana s komičnimi detajli, ki vzbujajo negotov smeh; in njegovi junaki (kot tudi on sam) si enako močno prizadevajo za priznanje

sveta okoli sebe, kot ga neusmiljeno šibajo in predenj postavljajo kruto in s cinizmom popačeno zrcalo resnice; kot so po eni strani ljudomrzni, egocentrični, vase zaverovani in samopašni, pa so po drugi obupno odvisni tako od pozornosti in ljubezni bližnjega sočloveka kot od naklonjenosti človeštva nasploh.

Izboljševalec sveta je eden najbolj tipičnih primerkov teh bernhardovskih junakov. Drama je zasnovana v šestih prizorih, ki se godijo v razmakih ene ure, v jutru, ko glavni junak pričakuje "visoki obisk". Zaradi bolezni mu namreč ugledna delegacija, sestavljena iz rektorja, dekana, profesorja in župana, kar na dom prinese diplomo o častnem doktoratu. Glede na to, da je junak priklenjen na stol, imajo prizori tako vsebinsko kot formalno precej podobno strukturo: izboljševalec s svojega svojevrstnega "prestola" benti nad vsem in nad vsemi. Njegove replike so v večji ali manjši meri namenjene njegovi življenjski družici, ki očitno že dolga leta stoično opravlja funkcijo bolniške sestre, matere in ljubice; večinoma nanje niti ne pričakuje odgovora, tako da poteka skoraj celotna igra kot orjaški monolog. Ena najopaznejših značilnosti njegove logoreje je pretrganost misli, nenehno menjavanje tem, preskakovanje od najbolj "banalnih" (prehrana, mraz, bolečine) k najbolj vzvišenim (filozofska podstat njegovega traktata) vsebinam, kar ima za posledico že prej omenjeno kontrastiranje komičnega in tragičnega. Enako divje niha njegova poza: od vehementne suverenosti in oholosti do jokave ponižnosti je ponavadi le en dih, ena replika.

Čeprav zunanja zgodba pravzaprav obsega le fizične priprave na veliki obisk, iz izboljševalčevega nerganja izvemo marsikatero pomembno podrobnost iz njegove preteklosti – tako kar se tiče njegove dosedanje kariere kot odnosa z Žensko. Na eni strani njegova bolezen ("Moj položaj se vidno slabša / Eksistiram samo še zato / ker me podpira kemija / Ujet sem v bolečine") in totalna odvisnost od Ženske ("Vem / krivičen sem / Pošast sem / Nepoboljšljiv sem"), na drugi njegova kariera filozofa in odnos do oblasti ("Ja če jim povem kakšen je dejanski / namen mojega traktata / me bojo imeli za norega / Žrtve pomagajo svojemu morilcu do / častnega doktorata / Vse poti neogibno vodijo v perverzno / in v absurdno") in ("Nekoč sem zaupal Montaigneu / preveč / potem Pascalu / preveč / potem Voltairu / potem Schopenhauerju / Tako dolgo se obešamo na te filozofske / kavljice / da se razrahljajo / in če vse življenje vlečemo zanje / jih izpulimo").

Že lani sem ob *Ritter, Denne, Voss* zapisala, kako se mi je nekoč zdel edini pogoj za uprizoritev tega teksta, "da imaš tri zares dobre igralce", saj se "mi je zdel eden tistih "večnih" tekstov, ki jih lahko igraš kadar koli, pa bodo vedno enako (ne)zanimivi". Podobno stališče lahko pravzaprav razberemo tudi iz intervjuja z režiserjem Dušanom Mlakarjem v gledališkem listu, ki se je to pot že četrtič srečal z Bernhardom; poleg njega je pri nas do zdaj Bernharda režiral le Korun v sezoni 1994/95 z ne preveč posrečeno interpretacijo *Pred upokojitvijo* v Mestnem gledališču ljubljanskem. Kot je bilo očitno že pri Mlakarjevi režiji *Ritter, Denne, Voss*, mu Bernhard leži prav zaradi "izredne

nesramnosti, izredne preciznosti, ostrine"; in *Izboljševalca sveta* se je lotil z enakim spoštovanjem in težnjo po čim globljem prodoru v bistvo Bernhardovega teksta. Kar mu je večinoma tudi uspelo, seveda tudi oziroma predvsem po zaslugi nosilca glavne vloge, Radka Poliča, ki je to orjaško vlogo dobesedno ponotranjil in jo posvojil. Rac se tako pred našimi očmi povsem prelevi v nesrečno bernhardovsko figuro, ki se zvrta v ozkih mejah svojega bitja. Mlakarjeva zasluga najbrž je, da je besedilo (ob pomoči dramaturginje Darje Dominkuš), tako polno raznorodnih tematskih preobratov, tako natančno razčlenil in ga postavil v logične koordinate. Račeva zasluga pa je, da so ti sklopi povsem organski, saj izražajo vso nemoč, bes in hkrati nekakšno naivno otroškost tega kontroverznega junaka. Dejstvo je, da je videti, kot da je ta vloga Racu dobesedno pisana na kožo; in da je trenutno pri nas le malo igralcev, ki bi jo zmogli in znali tako mojstrsko ustvariti.

Mlakarjeva zasluga je tudi, da na odru gledamo, kolikor to tekst pač dopušča, dialoško in ne monološko predstavo, saj je odnos med Izboljševalcem in Žensko zelo jasno in kompleksno razčlenjen, na trenutke (glede na tekst) celo razširjen. Vlogo Ženske je z vso potrebno mešanico kontradiktornih čustev dovršeno odigrala Katja Levstik; enako povedna in zgovorna je v svojem molku, kot zagonetna in marsikdaj funkcionalno nevtralna v svojih besedah. To je tudi eden glavnih vidnejših poudarkov Mlakarjevega razumevanja teksta: očitno ga je hotel napraviti čim manj papirnatega in ga narediti čim bolj življenjskega, prepoznavnega. V tem kontekstu pa se je izkazalo, da je najmanj posrečen prav tisti prizor, ki naj bi vsebinsko predstavljal vrhunec predstave: namreč prizor odlikovanja, saj prihod težko pričakovanih gostov izpade pravzaprav skoraj kot moteč element. Čeprav so se nekateri igralci (zlasti Matija Rozman z detajlom o lasu v kozarcu) trudili, da bi ta prizor naredili čim bolj živ, pa nikakor ni zafunkcioniral.

Dovršena predstava tako za tiste, ki uživajo v bernhardovem bolesto ciničnem odnosu, kot za tiste, ki uživajo v Račevi igri. Za ostale pa: morda vseeno ne bi škodilo, če bi bila malo krajša.

27. februar 2003

**Mestno gledališče ljubljansko / Mala scena:** Ronald Harwood – *Na čigavi strani*

Ronald Harwood je ime, ki ga zadnje čase bolj povezujemo s filmom. Letos je na primer njegov scenarij za *Pianista* v režiji Polanskega med nominiranci za Oskarje, pa tudi drama *Na čigavi strani* je verjetno imela mnogo več občinstva v obliki filma, ki ga je pred kratkim režiral Istvan Szabo. V gledališču je pri nas znan kot avtor *Garderoberja*, komorne uspešnice za muhastega zvezdnika in njegovega pomočnika. Kot dramatik je Harwood tiste vrste avtor, ki očitno obvlada obrtno plat pisanja, zato so njegovi izdelki – zlasti dialogi in izpeljava fabule – napisani po



holivudskih standardih. Loteva se situacij, ki nudijo obilo materiala in možnosti za igralske kreacije zlasti z vidika psiholoških odnosov in zapletenih odnosov med liki, hkrati pa to rad postavi v provokativno zgodovinsko situacijo. Kakršni koli presežki glede teme oziroma motiva pa so v rokah interpretov.

Podobno velja za uprizoritev njegove zadnje igre *Na čigavi strani* na Mali sceni Mestnega gledališča ljubljanskega. V njej se Harwood loti teme, ki nikakor ni nič novega: odnos med umetnostjo in politiko, ki ga postavi v zgodovinski okvir možnih okoliščin pri pripravi procesa proti enemu največjih dirigentov dvajsetega stoletja, Wilhelmu Furtwänglerju. Furtwängler se je namreč kompromitiral s tem, da je po prihodu nacistov na oblast ostal v Nemčiji in tam še naprej ustvarjal. Po drugi svetovni vojni so ameriške oblasti zato proti njemu uvedle preiskavo, na podlagi katere naj bi mu potem sodili na sodišču za denacifikacijo. Čeprav so bile po procesu vse obtožbe proti njemu umaknjene, njegovo ime dejansko nikoli ni bilo povsem oprano, in tako je, zlasti v ameriškem tisku, za vedno ostal v spominu kot sodelavec nacističnih oblasti – za razliko na primer od Herberta von Karajana, ki je bil sicer dejansko goreč član nacionalsocialistične stranke, pa je po vojni vseeno praktično nemoteno nadaljeval svojo kariero.

Tako zgodovina. Harwood nam v drami *Na čigavi strani* pokaže postopek zbiranja gradiva proti Furtwänglerju. Vodi ga ameriški preiskovalec major Steve Arnold, ki je prikazan kot tipičen predstavnik "novega sveta": brez spoštovanja do visoke umetnosti, katere predstavnik je seveda Furtwängler, zasliševanca imenuje kar "bendlider" in na vsakem koraku povsem neženirano izpričuje svojo neizobraženost, duhovno omejenost in kulturno inferiornost. Po drugi strani pa seveda predstavlja enako tipičen zdrav pogled na svet, ki ne more doumeti in sprejeti neoprijemljivih moralnih stališč in nujne obremenjenosti z zgodovino "starega sveta", ki pogojuje ravnanje njegove "žrtve".

Igra je sestavljena iz treh prizorov. V prvem smo soočeni z omejenim duhovnim in moralnim diapazonom majorja Arnolda, ki se pripravlja na prvo zaslišanje Furtwänglerja. Očitno je, da je zanj preiskava samo formalnost, saj je vnaprej neomajno prepričan v Furtwänglerjevo krivdo: manjkajo mu le trdni dokazi. Zato je odločen, da jih bo na vsak način dobil, čeprav kaže bolj slabo: od osemindvajsetih prič, kolikor jih je do zdaj zaslišal, so vse pričale Furtwänglerju v prid. Tudi zdaj vdre v pisarno neka ženska, Tamara Sachs, ki trdi, da je Furtwängler rešil njenega moža, židovskega pianista; a Arnold si zatiska oči pred vsemi dokazi, da je Furtwängler svoj položaj protežiranega oziroma režimskega umetnika izkoriščal tudi za to, da je pomagal Židom.

Njemu nasproti stojita nadebudni in pošteni poročnik David Wills, novi oficir za zvezo z zavezniško obveščevalno, ter tajnica Emmi Straube; prvi je sicer Američan, po rodu pa nemški Žid, ki so ga starši še pravočasno poslali v Ameriko, sami pa niso ušli taborišču; druga je hčerka enega od znamenitih atentatorjev na Hitlerja. Nasproti mu stojita predvsem zato, ker ne moreta prikriti nestrinjanja z Arnoldovo pristranostjo, saj oba Furtwänglerja še kako spoštujeta in menita, da je nedolžen.

Arnold in Wills najprej zaslišita Rodeja, drugega violinista v Berlinskem filharmoničnem orkestru, pri čemer Arnold Willsa uči svojih zasliševalskih metod; z dvema provokativnima vprašanjema naj bi pri vseh pričah sprožil eno in isto zgodbo, seveda Furtwänglerju v prid, kar se mu zdi več kot sumljivo. Toda ta metoda pri samem Furtwänglerju propade. Enako kot Arnold ne skriva svojega pomanjkanja razumevanja do "velikega umetnika", si tudi Furtwängler niti malo ne prizadeva prikriti zaničevanja do svojega zasliševalca. Tako si nasproti stojita diametralno različni stališči. Na eni strani je Arnoldova zahteva po jasnem, nedvoumnom in objektivnem odgovoru na vprašanje, zakaj Furtwängler ob prihodu nacistov na oblast ni zapustil Nemčije. Na drugi so Furtwänglerjevi nejasni, dvoumni in subjektivni razlogi, kot na primer: "Rad imam svojo deželo in svoj narod. Res z dušo in telesom. Nisem mogel zapustiti domovine v njeni najhujši nesreči. Oditi triintridesetega ali štiriintridesetega bi bilo sramotno. Ostal sem tukaj, da bi tolažil, da bi kot varuh naše slavne glasbene tradicije skrbel, da se bo ta nadaljevala in nas pričakala nedotaknjena, ko se bomo zbudili iz morastih sanj."



Drugo dejanje se dogaja nekaj mesecev kasneje. Tačas je Arnold odkril, da je bil Rode v resnici član nacionalsocialistične stranke, s čimer ga lahko zdaj izsiljuje. V zameno za svobodo zahteva od njega dokaze proti Furtwänglerju in Rode mu da dva namiga: Herbert von Karajan in Furtwänglerjevo zasebno življenje. Na naslednjem zaslišanju se lahko torej Arnold Furtwänglerja loti s povsem drugega konca. Poskuša mu dokazati, da je bilo vse njegovo ravnanje posledica nizkih nagibov; ljubosumja do Karajana in nagnjenosti k lagodnemu in privilegiriranemu življenju, ki mu ga je zagotavljala ubogljivost do režima.

Furtwänglerjev zagovor še vedno vztraja pri istih načelih: "Umetnik sem in verjamem v umetnost. /.../ Umetnost nasploh, še posebej pa seveda glasba ima zame skrivnostno moč, ki zadovoljuje človekove duhovne potrebe. Seveda moram priznati, da sem bil še kako naiven. Dolga leta /.../ sem vztrajal, da morata biti umetnost in politika popolnoma ločeni. Politika me resnično ni niti malo zanimala, časopisov skoraj nisem bral, vse moje življenje je bilo posvečeno glasbi, kajti /.../ bil sem prepričan, da z glasbo lahko ohranjam nekaj določenega /.../, svobodo, človečnost in pravičnost." Oziroma še bolj določno: "Karkoli sem delal, sem imel pred sabo en sam cilj, in to je tudi resnični razlog, zakaj nisem zapustil domovine, namreč dokazati, da umetnost pomeni več kot politika."

A Arnold vidi v tem le prazne fraze, zato izbruhne: "Kultura in umetnost in glasba da odtehtajo milijone, ki so jih vaši prijatelji poslali v smrt? Tisti vaši prijatelji, na katere ste se lahko obrnili, da so rešili peščico Židov, medtem ko so jih na tisoče, na milijone zbrisali s sveta? To dvoje dajete na tehtnico? Ja, obsojam vas, ker se niste pustili obesit, obsojam vas zaradi vaše strahopetnosti."

Na tej točki se Furtwängler zlomi: "Kako naj bi bil vedel, česa so sposobni? /.../ O, bog, nočem ostati v tej deželi. Ja, res, boljše bi bilo, če bi bil leta 1934 odšel, boljše bi bil naredil, če bi bil odšel." In na tej točki Harwood zgodbo zaključí; vprašanje ostaja še vedno odprto, Arnoldova zmaga je le navidezna: objektivnih dokazov proti Furtwänglerju ni, pa tudi ne Wills ne Emmi nista prestopila na njegovo stran.

Harwoodov izdelek je, kar se tiče izpeljave ideje, povprečen, kar se tiče formalne izpeljave zgodbe, pa soliden. Njegovo obravnavanje te nerazrešljive moralne dileme nikdar ni prignano do roba, ampak ostaja ne varnem nivoju verbalnega preigravanja. Pri tem je sicer dovolj spreten, da publiko skozi celo igro manipulira in jo sili, da sproti, tako rekoč ob vsaki repliki zavzema lastna stališča. Dovolj spreten je tudi v tem, da se sam ne postavi na nikogaršnjo stran. Manj spreten pa je v nekaterih podrobnostih: skoraj nepotrebna je epizoda s Tamaro Sachs, naivno simbolno sta v didaskalijah nastavljena začetek in konec (osebe naj bi "blodile" po ruševinah), površno in nekoliko na hitro je izpeljan tudi Furtwänglerjev zlom.

Zgodovinska dejstva tako služijo le kot podlaga za eno od variacij že tolikokrat preigranega vprašanja o odnosu med politiko in umetnostjo. Osnovni avtorjevi metodi – nenehnemu trepetanju kazalčka na tehtnici in spreminjanju mnenja o tem, kdo ima bolj prav – je pri režiji sledil tudi Boris Kopal. Poleg

tega, da je poskrbel za napeto atmosfero, pa je največ pozornosti posvetil psihološki kredibilnosti in analizi karakterjev, kar se je v predstavi več kot obrestovalo. Boris Ostan je kot major Arnold namreč ustvaril eno svojih najvidnejših kreacij v zadnjih letih. Ne glede na to, da je Arnold že po besedilu kompleksna figura, saj niha med prostodušno banalnostjo in naivnim pravičništvom, pa ji je Ostan s svojim pristopom dodal še nove plasti. Pri Ostanovem Arnoldu namreč nikoli nismo povsem prepričani, ali ni morda ta njegova prostodušna površnost le igrana; ali se ne skriva za vso njegovo plehkostjo pretkana računica, ki zna vse skupaj voditi za nos. Posamezne Arnoldove reakcije je razčlenil do zadnje potankosti, mojstrsko izpeljal prehode med izrazitimi kontrastnimi razpoloženji in hkrati vse to zaokrožil v več kot pričljivo celoto tega lika, ki ostaja kljub navidezni transparentnosti globoko enigmatičen. Dovolj močno protiigro je imel v Tanji Ribič kot Emmi, ki je, čeprav z malo besedami, a s stalnim, intenzivnim in razvidnim odzivanjem na Arnoldovo ravnanje, dosledno izražala zgroženost nad tovrstnim moralnim stališčem. Danilo Benedičič je bil kot Furtwängler sicer dovolj zadržan in tudi nekoliko vzvišen, le da morda na trenutke nekoliko premalo suveren. Aljoša Ternovšek je Willsa zastavil morda nekoliko preveč mladostno negotovega, medtem ko je Evgen Car pretanjeno odigral prizor razkritja, Nadja Strajnar pa dovolj angažirano Tamaro Sachs.

Najbolj očiten Kobalov režijski domislek, ki v veliki meri premaga prej omenjeno šibko izpeljavo zaključka oziroma zlasti ne dovolj motiviranega Furtwänglerjeva zloma, je v tem, da se Arnold posluži nenavadne zasliševalske metode: na vrhuncu zasliševanja namreč začne projicirati prizore iz koncentracijskih taborišč. Čeprav je ta element po premisleku preveč drastičen in pravzaprav emocionalno grdo preračunljiv, pa mu nikakor ne gre odrekati velike učinkovitosti. Kobal s tem jeziček na tehtnici, ki se kljub vsemu proti koncu vedno bolj nagiba proti Furtwänglerjevi strani, dokončno zasidra na sredini. To pa je tudi dovoljšen alibi za nekakšno brezčasno relevantnost te predstave, ki bi bolj kot katera druga v tej sezoni sodila na veliki oder Mestnega gledališča ljubljanskega.