



VESNA JURCA TADEL

V znamenju Koruna

15. maj 2002

SNG Drama Ljubljana – Georg Büchner: *Woyzeck*

Ko se lotevam zadnje uprizoritve ljubljanske Drame v tej sezoni, niham med tem, da bi jo odpravila z enim samim stavkom in s tem dovolj ilustrativno pokazala, kaj si o njej mislim, in med tem, da vseeno poskušam analizirati, kaj je tisto, kar jo je zatrdno uvrstilo na mojo privatno lestvico najslabših letošnjih predstav, mogoče pa tudi nasploh. Tudi bolj ažurni odmevi na to predstavo so pokazali, da so se s podobno dilemo ubadali nekateri drugi kritiki. In tudi oni so večinoma – tako kot bom najbrž jaz – ostali nekje na pol poti med totalno zavrnitvijo in poskusom racionalne argumentacije.

Svoji notorični "odprtosti" navkljub – dramski fragment *Woyzeck* slovi prav po svoji nedoločljivosti, ki ob vsaki novi uprizoritvi dejansko zahteva vedno novo interpretacijo, vedno novo razporeditev prizorov, s tem pa tudi vzpostavitev osnovne linije silnic, motivov, odnosov med liki ter seveda "filozofsko" podstat – so nekateri momenti in odnosi v tej drami vendarle nakazani do te mere, da je iz njih razberljiv ključni Büchnerjev krik. Krik obtožbe. Koga proti komu, pa je seveda stvar režiserja.

No, ko sem gledala najnovejšo Binderjevo interpretacijo *Woyzcka*, sem se večkrat zalotila pri občutku, da spremljam kako od slabših vaj za študijsko produkcijo na AGRFT. Slabšo vajo zato, ker je recimo celo Gregor Bakovič, igralec z neverjetno prezenco, na odru učinkoval povsem izgubljeno in brez prave orientacije; produkcijo na AGRFT pa zato, ker so bili posamezni prizori

med sabo povsem neuskklajeni, brez otipljive povezovalne ideje, eni enostavno "postavljeni na oder", drugi pa nenormalno "prerežirani" – skratka, tako kot to počne kak neizkušeni študent režije, ki še ni sposoben ugledati celote, ampak se izgublja v posameznih idejah in jih ne zna postaviti v ustrezen kontekst ali preveriti, če sploh sodijo v celoto. Tak je na primer prizor, ko se Marija in Tambur-major predata strasti in to v nedogled ponavljata – režijski prijem, ki smo se ga dodobra nagledali v predstavah izpred dvajsetih let. Ali prizor, ko ljubosumni Woyzeck hodi okrog Marije in na njej sumničavo išče sledi razvrata. Ali skrajno klišejski, neinventivni in v končni fazi kičasti prizori s cipami in vojaki.

In tako se brez pravega repa in glave, predvsem pa brez kakršne koli osmiselitve pred nami nizajo znameniti prizori med Woyzckom in Doktorjem, Woyzckom in Stotnikom, Woyzckom in prijateljem Andresom, Woyzckom in njegovo ljubico Marijo, ki naj bi prikazali nepremostljiv prepad med svetom ubogega Woyzcka in njegovih "mučiteljev" oziroma po drugi strani prikazali nemoč prijateljstva in usodnost ljubezenske zmote. Vprašanje je, kje se je izgubila magija igralcev, kajti ti prizori so tudi po igralski plati izpadli povsem neprepičljivo. Verjetno v odsotnosti osnovne ideje, kdo je danes Woyzeck in kdo so danes predstavniki njemu sovražnega "zunanjega" sveta. Ter kje je meja med njegovim umišljanjem in realnostjo.

Možno bi seveda bilo, da je ta odsotnost režijskega koncepta pravzaprav nekakšen Binderjev "statement". Da bi pač, precej naivno, hotel pustiti, da tekst spregovori sam zase. (K tej hipotezi navaja tudi gledališki list, v katerem vsi avtorji poudarjajo le širino Büchnerjevega dela, vsi po vrsti pa se izogibajo kakšni koli interpretaciji.) Po drugi strani to hipotezo enako prepričljivo zanjajo prav nekateri že prej navedeni Binderjevi režijski poudarki, ki vseeno kažejo določeno stopnjo intervencije (žal ne tudi invencije).



Po predstavi tako ostanejo spomini na konglomerat zgrešenih poant, ki jih prav nič ne drži skupaj. Kot da bi režiser po kontrolki, ko se predstavo prvič požene skozi, vse niti spustil iz rok. Vprašljiva interpretacija Marijinega lika, nepotrebna prisotnost otroka na odru, napačno ali iz drugega vica izbrani gledališki znaki (rdeča žarnica s stropa kot "krvavi mesec") in povsem nepotreben poskus popularizacije (ali kaj?) s Kreslinovo glasbo – vse to je pripomoglo k zelo klavrnemu zaključku letošnje sezone v Drami. In če bi Binder na to odgovoril, da Kreslinova glasba ni bila mišljena kot popularizacija, rdeča žarnica pa da ni naivna rešitev, si je kriv sam; v tem kontekstu, oziroma v njegovem pomanjkanju, je to pač tako izpadlo.

Grum/Cankar/Strniša: Korun

Ob koncu sezone mi zdaj preostane še, da se znebim nekaterih dolgov.

Eden najopaznejših "projektov" v minuli sezoni je bila vsekakor Korunova raziskava slovenske duše z uprizoritvami Grumovega *Dogodka v mestu Gogi* v Novi Gorici, konstrukcije Cankarjevih tekstov *Lepa Vida/Hrepenenje/Hamlet iz cukrarne* v Mestnem gledališču ljubljanskem in Strniševih *Ljudožercev* v ljubljanski Drami. Da imajo ta besedila nekaj skupnega, ni razvidno kar na prvi pogled, toda Korun nam lasten pogled na to svojevrstno linijo razkrije v svojem dnevniku ob sestavljanju konstrukcije okrog Cankarjeve *Lepe Vide*, ki je objavljen v gledališkem listu MGL.

"Na besedila gledam z dveh zornih kotov. S strani fizike in metafizike, bi lahko rekel ... ali eksistence in esence ... sveta in vesolja. Če mi svet pomeni prostor reči, predmetov, fenomenov ... vesolje pa prostor tistega drugega ... tisto ono na oni strani. Tisto, o čemer ne vem nič. Ali če rečem drugače: recimo na družbenem terenu, torej v prostoru subjektovega srečavanja z drugimi subjekti, je povezava jasna in nekakšno stopnjevanje kritičnega pogleda na družbo pravzaprav več kot očitno. Cankar prikazuje v cukrarni trpljenje in obup socialnega dna. – Grum v *Gogi* razkriva grozo in strah shizofrene malomestne srenje. – Strniša, tako se zdi, pa v tem seciranju družbe stopi še korak naprej. Do konca. Do ljudožerske civilizacije. Njegovi klovnovi se mastijo drug z drugim.

Ali ni v tem nekaj skupnega, nekakšno stopnjevanje, ki ga ni težko opaziti? Ki ga ne gre kar tako zanemariti in zatajiti? Je preveč očitno!

Na metafizičnem terenu – s tem mislim na prostor vsakršnega spraševanja o smislu in pomenu bivanja, o smrti in biti, o luči in poti, o hrepenenju in stremljenju – so pa stvari, morda z izjemo *Goge*, kjer je polje transcendence bolj zakrito, kot bi si želel – tudi, več ali manj, jasne in stopnjevane. Kot jih nemara stopnjujejo izkušnje, čas in razmere sprotnega življenja. Tisti znameniti duh časa."

Korunovo izhodišče, ki ga je zapisal sredi aprila, torej pol leta pred premiero *Goge*, je seveda nadvse zanimivo, čeprav morda nekoliko vprašljivo, saj je nivo "subjektovega srečavanja z drugimi subjekti" v vseh treh dramah zelo različen,

s tem pa najbrž tudi nivo "kritičnega pogleda na družbo". Korun s svojim specifičnim analitičnim pristopom nesporno zavzema prav posebno mesto med slovenskimi režiserji: njegovi zapisi v gledaliških listih so, tako kot njegove knjige o gledališču, po eni strani pravi učbenik za režiserje, po drugi pa neprecenljiv vpogled v genezo neke uprizoritve. Edina nevarnost pri tem je, da teorija prevlada nad prakso, in to se je recimo zgodilo prav pri *Lepi Vidi*. A pojdimo po vrsti in se najprej posvetimo Grumovi *Gogi* (ogledala sem si jo 13. februarja na gostovanju v ljubljanski Drami).

Primorsko dramsko gledališče Nova Gorica – Slavko Grum: *Dogodek v mestu Gogi* (premiera 11. oktobra 2001)

Do zdaj sem videla dve uprizoritvi tega znamenitega Grumovega besedila: tisto v ljubljanski Drami, v režiji Mete Hočevarjeve, in Freyevo. Jasno je, da ju ni mogoče primerjati, saj gre za povsem drugačen pristop in gledališki jezik (slovenska verzija estetike nemškega teatra osemdesetih let proti ritualnemu gledališču), a ju je vseeno družila podobna značilnost, namreč izrazita estetska dovršenost v smislu vztrajanja pri najustreznejših zunanjih znakih in vizualnih učinkih, zgoščenost zgodbe, izostrenost in zaostrenost odnosov med osebami. Obe predstavi je prežemala gosta, temačna, zadušljiva atmosfera z elementi groteske in samoironije.

Približno petnajst let kasneje se Korun Gruma na prvi pogled loteva s precej večjim rešpektom; pri svojem iskanju bistva se očitno zanaša na moč Grumovih besed. V tej predstavi sta le dva opaznejša vizualna poudarka. Prvi je visok zid, ki poteka poševno od desnega portala proti levemu kotu odra; na sredi zidu so klini, ki po višini segajo le do polovice. Drugi poudarek je maska igralcev, ki je značilno ekspresionistična, z belo napudranimi obrazi, črno obrobljenimi očmi in črnimi srčastimi usti ter šentflorjansko predpasnikastimi kostumi.

A prav ta zid s svojo simboliko pravzaprav predstavlja jedro nove Korunove interpretacije. Zid kot meja med znotraj (groze, obupa) in zunaj, med stagnacijo in akcijo, pot navzgor in preko, kjer pa je najbrž edinole smrt. Torej meja med tostranstvom in onostranstvom. Dejstvo, da poti preko tega zidu v resnici ni, ker klini ne segajo do vrha, dovolj pove o Korunovem videnju perspektive prebivalcev Goge. Ob zidu se zato predstava tudi začne in konča. Začne se tako, da vsi prebivalci v tišini stojijo pred zidom in ga gledajo, potem se počasi pomikajo k njemu in se ga začnejo dotikati. Konča pa se tako, da poskuša Hana splezati po klinih navzgor, a je prebivalci ne pustijo in jo povlečejo nazaj dol, potem pa vsi občepijo ob zidu. A njihove oči so uprte na oder, v Gogo. Pobeg torej ni mogoč.

Čeprav Korun ni opazneje posegal v strukturo besedila, se je z nekaterimi režijskimi posegi vseeno odmaknil od predloge. Prvi je ta, da so vsi prebivalci Goge nenehno na odru. Ni več Grumovih "starih in obrabljenih hiš, povsem pošev nagnjenih nad cesto", ni več oprezanja za drugimi, skratka, nič več ne

more biti vsaj navidez skrito, vse je odprto, javno. Zasebnosti ne more več biti, vsi imajo neprestano možnost spremljanja dogajanja v življenju someščanov in vsi so pravzaprav nenehni akterji. Čeprav je ta poseg v nekaterih prizorih učinkovit, pa se v drugih njegov namen izgubi, kar postane očitno zlasti, če spremljamo bivanje posameznih likov na odru. V nekaterih trenutkih je seveda smiselno, da poslušajo, gledajo in reagirajo na dogajanje med drugimi liki, ki so ravno v ospredju, sicer pa so bolj ali manj izgubljeni. Možno je sicer, da naj bi njihova nepotrebna prisotnost na odru še bolj ilustrativno ponazarjala njihovo siceršnjo pasivnost in vsakršno odsotnost volje do akcije, vendar to ni dovolj jasno speljano. Ta Korunova ideja Gogovcev kot nekakšnega zbora je torej v realizaciji neizkoriščena obtičala na pol poti.

Posledica tega je, da postane celotno dogajanje na odru pravzaprav nepregledno. Grumovo sinhrono sopostavljenost prizorov je Korun poskušal rešiti z mehkim prenašanjem fokusa pozornosti, vendar je bilo to prav zaradi stalne prisotnosti vseh likov na odru premalo poudarjeno. To pa je v končni fazi pripeljalo tudi do zabrisanja jasnejših motivov in groteskiziranih značilnosti posameznih oseb. Namesto staccato nizanja zaostrenih dialogov z jasnim lokom napetosti, ki pripomore k občutku vedno gostejše zagatnosti, je splošni vtis predstave neorganizirano pretakanje in nekakšno medlo stagniranje. Druge intervencije so manjše. Na primer radikaliziranje Gapitovega lika, ki mu je Korun namesto kavčukaste lutke namenil igralko, vendar ni s tem nič pridobil: prizori koitiranja, porajanja in kasnejših Gapitovih blodenj o pobegu iz Goge skupaj z njo se povsem razgubijo med drugim dogajanjem na odru.

Splošen vtis je, kot da je Korun celo *Gogo* nekako zmeščal. Zmeščal tudi tiste glavne poudarke, ki v Grumovem besedilu zazvenijo kot najmočnejši toni. Vse konflikte oziroma zadržitve vozlov, ki se pri Grumu odvijajo na nivoju odnosov med liki, pa naj so ti še tako stilizirani, so pri Korunu prestavljeni na višji, simbolni nivo. Osebe kot da ne govorijo neposredno druga drugi, ampak druga mimo druge. Tako se na primer odnos med Prelihom in Hano, ki ga Grum na koncu doda kot očitno poudarek brezizhodnosti situacije, ne razreši med njima dvema, ampak se prenese med Hano in Gogo v celoti. Podobno je tudi z odnosom med Hano in Klikotom, Afro in Tarbulo ali Tarbulo in Staro ženo. Nekateri prizori so tudi znotraj igralskih rešitev premalo osmišljeni, na primer dvojica Kaps in Kvirin, dvojica Pijan slikar in Punca, pa tudi Afra in Tarbula ter Klef ali Nažigač. Edina zanimivejša zasedbena poteza, ki se je izkazala kot zadetek v polno, je bil izbor Ane Facchini za vlogo Hane: s svojo ženstveno pojavnostjo je zanimiv kontrast Hanini travmi iz preteklosti, z do skrajnosti zaostrenim nihanjem med plahostjo in divjim pogumom pa je dajala vsej predstavi svojevrsten čar. Duhovit domislek (čeprav morda malo preveč očitno freudovski simbol) je tudi postelja, ki jo vlačí s sabo in v kateri se očitno edino počuti varna.

Groza in strah shizofrene malomestne srenje? Bolj malo od tega. Če leži *Goga* pred nami takole razgrnjena, razpotegnjena in razgaljena, kot nam jo je prikazal Korun, potem se izkaže, da je v njenem simbolističnem jedru kaj malo mesa, ki bi bilo – takole neobdelano – užitno tudi danes.

Mestno gledališče ljubljansko – Ivan Cankar: *Lepa Vida/Hrepenenje/Hamlet iz cukrarne* (premiera 15. december 2001)

Projekt uprizoritve Cankarjeve *Lepa Vide*, ki naj bi hkrati služil tudi kot slavnostna predstava ob petdesetletnici Mestnega gledališča ljubljanskega, je gotovo najambicioznejši od vseh treh Korunovih režij v pretekli sezoni, saj je z radikalnimi posegi v besedilo dal predstavi zanesljiv avtorski pečat. Kar smo gledali na odru, torej ni bila zgolj avtorska režiserska interpretacija dramske predloge, ampak se je Korunovo avtorstvo začelo že en korak prej, pri konstruktu samega besedila.

Kot je razvidno iz njegovih dnevniških zapiskov, se je do ideje, da bi *Lepo Vido* "opremil" z odlomki iz drugih Cankarjevih besedil, dokopal po dolgotrajnem iskanju bistva: "V čem je *Lepa Vida* drugačna od tekstov, ki jih pišejo zdaj? Ali morda malo prej? Je *Lepa Vida* nihilistična ... absurдна ... socialna drama? Filozofska? – Potem je treba odkriti njeno filozofijo. /.../ brez nekakšne duhovne ali pojmovne konstrukcije ne bo šlo. Moram imeti točko v vesolju ... moram zasnovati jedro ... iz njega bom potem urejal svet."

Potem se sprašuje še: "Pa je ta Cankarjeva umetnina sploh res mit o Lepi Vidi? Je res *Vida* osrednja osebnost, se res vse vrtili okrog nje? /.../ Ali ni *Vidina* zgodba v Cankarjevem besedilu že kar na meji trivialnosti, banalnosti in stereotipa? *Vida* naj bi bila simbol in upanje lepšega življenja. (Moravec, 1969). Prav. Ampak ali je ta oseba za to funkcijo prav izbrana?"

In še o hrepenenju: "Sprašujem se, če ni hrepenenje, v Cankarjevi optiki in obravnavi, pravzaprav nekaj, kar je izrecno in enkratno vezano na njegov čas ob prelomu stoletja, na secesijo, dekadenco in moderno, torej na mentaliteto, senzibilnost in filozofijo tistega časa? In bi bilo potrebno – takole za domačo rabo – najprej vsebinsko zajeti hrepenenje, njegov obseg, in premisliti način uresničenja, doseg in funkcijo ... V čem je smisel in pomen želje ali hotenja doseči višje, čistejše življenje? /.../ Ali hrepenenje človeka – ki trepeti v strahu in grozi pred izpraznjenostjo svojega življenja, pred praznino in ničem – napotuje k transcenciji?"

In ko je ob vsem tem prebiral druga Cankarjeva dela, je prišel na misel, da bi v *Lepo Vido* vkomponiral odlomke iz tistih besedil, ki se ukvarjajo z isto, "cukrarniško" tematiko. Prvemu dejanju *Lepa Vide* je ob bok postavil odlomke iz dramskega fragmenta *Hrepenenje*, ki je Cankarjev zgodnji nastavek za *Lepo Vido* iz leta 1906 in je še precej bolj realističen in ozemljen. V drugo dejanje, ki se dogaja v Vidinem "drugem življenju" na pristavi na Bledu, je vpletel poglavje *Šesta noč* iz prozne povesti *Nina* (napisana isto leto kot *Hrepenenje*), tisto poglavje, ki razkrinkava zagrenjenost dveh zakoncev. V tretje dejanje, ki je pravzaprav počasen spust v dopolnitev Poljančevega hrepenenja, pa je vtikal odlomke iz malo znanega dramskega fragmenta iz leta 1908, *Hamlet iz cukrarne*, od katerega je ohranjeno le prvo dejanje; koščki, ki prinašajo precej stvaren pogled na zapite cukrarniške boeme, tako izzvenijo kot predsmrtne blodnje Poljanca.

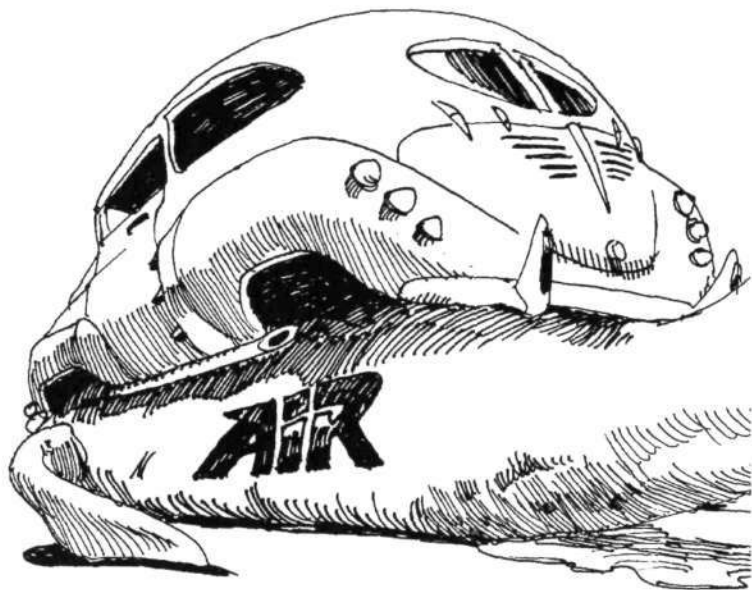
Poglejmo, kaj je s tem dosegel. Razlika med *Hrepenenjem* in *Lepo Vido* je lepo razvidna že iz opisov oseb: Poljanec, bolan študent, je v *Hrepenenju* še zdrav poet Štefan Poljanec; pisar Mrva v zgodnji verziji še ni zapit, Lepa Vida ima normalno ime (Nina), Damjan (star delavec) ima konkreten poklic in tako dalje. Iz tega izhaja tudi bistveno drugačna nastrojenost vseh likov, ki so dejansko prizemljeni, ukvarjajo se s konkretnimi stvarmi. Najvažnejša pa je razlika med Mrvinim odnosom do Lepe Vide oziroma Nine v eni in drugi verziji. Zapiti pisar Mrva se v *Lepi Vidi* med čakanjem na Vido zateka v bolno filozofiranje in zagrenjenost: "Zdajle, recimo, bi se lahko smejal in bi rekel: kaj mi je ona, kaj sem jaz nji? Pa bi zatisnil oči in vse bi zavpilo v meni: ona ti je življenje! Kar je bilo v tebi kdaj lepega. Dobrega, plemenitega – vse ti je ona! Hrepenenje in cilj – oboje ti je ona! – O, bratje, težko je! Bog je dal človeku hrepenenje, za cilj pa ga je ukanil." – Vse drugače njegov predhodnik Jakob Mrva, ki idealiziranje Nine s strani poeta Štefana gladko zavrne: "Ti si ljubil Nino in jo ljubiš, tako otročje in mesečno, kakor ljubi človek svoje neumno koprnenje. Čuj, Poljanec, čuj nocoj: jaz pa ne ljubim svojega koprnenja, – njeno telo ljubim, kakor je, to mlado in belo ... voljno, gibko, vitko telo ... trepetajoče v nezavednem poželenju ...".

Korun je obe verziji prvega dejanja prepletel tako, da bistvene poudarke in dramske situacije vidimo dvakrat (s čimer doseže kontrastiranje), hkrati pa ti zoperstavljeni odlomki drug drugega potiskajo naprej. Tako vidimo tudi dvojni finale: težko pričakovan prihod obeh objektov hrepenenja in soočenje z realnostjo, ki sledi.

Korun je za to dvojnost in preplet v gledališču poiskal kar najbolj enostavno rešitev; tako vidimo na odru prostor v cukrarni, na sredi nekakšno klop/ležišče, na katerem ležijo bedni prebivalci tega od Boga pozabljenega kraja. In pred nami se začnejo odvijati prizori iz cukrarne; včasih se nam sicer zazdi, da so replike tu pa tam nekako podvojene, da je nekaj čudno, da vse ni čisto logično; in potem se čez nekaj časa prikaže ženska, ki jo vsi zaman čakajo. In kar naenkrat se prikaže še ena ...

Šele nekje tu se običajni gledalec, ki se ni vnaprej oborožil in natančno preštudiral gledališkega lista ter prebral Korunove konstrukcije iz treh Cankarjevih del, verjetno zave, da gre v prvem dejanju dejansko za dva teksta. A v tem trenutku je že prepozno, da bi se za nazaj zavedel vseh drobnih razlik, ki ločujejo eno in drugi verzijo. In da bi za nazaj dojel, da sta se na odru nenehno izmenično odvijali dve dogajanji, prizori iz *Lepe Vide* na desni strani odra, prizori iz *Hrepenenja* pa na levi. In takrat se morda za nazaj megleno spomni, da verjetno res tisti na desni niso gledali oziroma videli tistih na levi (čeprav so včasih vseeno tudi fizično – kot nekakšna napaka v sistemu – posegli na drugo polovico) in da so obstajali eni mimo drugih, eni ob drugih. Le kaj bo torej prineslo drugo dejanje?

Ko se zavesa dvigne, se znajdemo pred stekleno steno, za katero kot v nekakšnem rastlinjaku zagledamo Nino z istim moškim, ki jo je prej pospremil



v cukrarno (ekonom Franc Dolinar) ter dva lika iz *Lepe Vide*, mladega posestnika Dolinarja in njegovega prijatelja Zdravnika. Korunov poseg je tu dosti bolj premočrten in skoraj drzen: dva lika iz *Hrepenenja* (Nino in Franca Dolinarja) je pospremil v drugo dejanje in s tem pokazal, kaj se z Nino zgodi potem, ko na koncu prvega dejanja spet odide iz cukrarne. Ta Nina se je ujela v zlato kletko, ki se je spremenila v vivisekcijsko mučenje dveh zakoncev, ki se ne fizično ne psihično ne prenašata.

Toliko večji kontrast tej deziluziji tako predstavljajo odlomki iz drugega dejanja *Lepe Vide*, v katerih smo priča usodnemu učinku, ki ga je srečanje s cukrarniško Vido imelo na mladega posestnika Dolinarja in njegovo verjetno precej povprečno, a do tistega trenutka vseeno čisto srečno zaroko z Mileno. "Vse se je razgrnilo, razmeknilo pred menoj, videl sem v daljavo in v globočino kakor nikoli poprej. Bilo je kakor v tistih trenutkih, ko je človek nenadoma ves bled in ves plah, ker je pogledal v večnost in ne ve, če trepeče od sreče ali od groze ... Človek misli: zdaj, prav zdaj se bo vse izpolnilo, bo vse razodeto ... Ali že takrat sem slutil, da so moje noge preslabe za tisto daljavo in da me bo strah globočine ...". A ko se Vida prikaže, ga poskuša postaviti na trdna tla: "Zasanjalo se ti je le za eno samo noč, za tisto lepo noč ... in komaj si me ljubil, je bilo že trpljenje v tvojem srcu, je bila bolezen v tvojih očeh ...". Vse drugače Ninin Franc: "Nikoli nisem ljubil te ženske. To je treba natanko premisliti, zapisati bi bilo treba ... zakaj, kadar sem pijan – in jaz, gospod, sem velikokrat pijan – ne verjamem sam, da je nisem nikoli ljubil: zakoprnim po nji, kakor mladenič, vzamem klobuk in se opotekam domov in ko odprem duri, ji pljunem v obraz."

Korunova interpretacija je tako skrajna, da je na enem nivoju in v določeni meri celo banalna. Saj, če se spomnimo, se je sam spraševal, ali ni Vidina zgodba prav taka. Videti je, da je hotel v montaži drugega dejanja do konca raziskati prav to linijo – in je tako prišel do naturalističnega (skoraj ibsenovskega) prikaza žalostnih posledic napačnih odločitev in strmega padca iz simbolističnega idealiziranja v skrajno deziluzijo. Režijsko je bila ta razlika med obema elementoma besedila dosti bolj poudarjena in zato tudi dosti bolj razvidna kot v prvem dejanju, hladna odtujenost Nine in Franca pa je predstavljala ilustrativen kontrast Dolinarjevi zaslepljenosti s prividom Vide. Steklena stena med igralci in publiko je celotno dogajanje na odru oddaljila; oddaljila tako fizično kot seveda simbolno in tako se pred očmi gledalcev odvija nekakšna na trenutke skorajda salonska drama.

Tretje dejanje nas vrne v svet cukrarne. Besedilo *Lepe Vide* se tu prevesi v Poljančevo dokončno drsenje v smrt, to pa je pomešano z odlomki iz Cankarjevega fragmenta, ki ga je napisal tri leta prej in je bil baje mišljen kot komedija. V teh precej bridkih in ostrih dialogih sicer ne najdemo prav dosti smešnega; Korun je vzel tiste, ki izostrijo zgodbo med Francko, Vehovcem in Tilo, ki – zlasti v tem kontekstu – predstavlja nekakšen obrnjeni pendant trikotnika iz *Lepe Vide*, med Mrvo, Dolinarjem in Vido ali med Dolinarjem, Mileno in Nino. Tu namreč Francka vdano čaka, kdaj bo prišel Vehovec, pa se kasneje izkaže, da on hrepeni po drugačnem življenju, po zlati kletki, v kateri bi rad zaživel s Tilo.

Tu Cankar s povsem drugega zornega kota prikaže slovensko boemo; umetniki, kot jih razgalja *Hamlet iz cukrarne*, so povsem drugačni od tistih v *Lepi Vidi* in zanje nima Cankar ne razumevanja ne sočutja. ("Kdo vruga pa vas je klical, da pijančujete pri meni! Idite se obešat, saj ste umetniki!") Ob Poljančevi smrtni postelji se torej odvija precej pritlehna zgodba o kvazi umetnikih, katerih hrepenenje nima nobene zveze s transcendentnim iskanjem bolnega Poljanca. Režijsko je Korun tretje dejanje reševal podobno kot prvo: desna stran odra je rezervirana za Poljančevo umiranje, na levi pa Francka doživlja izdajo svoje ljubezni. Na koncu se obe dogajanji prepleteta; boemi iz cukrarniškega *Hamleta* se prelevijo v svate Poljančeve predsmrtne vizije. Vida se končno vrne v cukrarno.

Ni kaj, Korunova konstrukcija v vseh pogledih vzdrži. Vse linije so speljane do konca, vse primerjave, namigi, podvojitve in kontrastiranja imajo svoj smisel in prikažejo Cankarjevo *Lepo Vido* v povsem novi luči. S tem, ko Korun mit o Lepi Vidi (kot to zelo ilustrativno poimenuje Igor Lampret v gledališkem listu) "mehko položi" v material, ki ga na trenutke povsem zrelativizira, nam ponudi povsem nov premislek o tem Cankarjevem delu, premislek, ki se, tako zaokrožen, približa njegovemu dnevniškemu spraševanju o značaju hrepenenja v današnjem svetu. A tako je žal le na papirju, saj se ob prenosu na oder vse to porazgubi in postane premalo pregledno.

Kot režiserjev eksperiment je to morda sicer povsem legitimno, a vprašanje je, kaj je od tega odnesla povprečna publika, ki se ne posveti ne v genezo ne v

končni rezultat tega Korunovega konstrukta treh različnih Cankarjevih besedil. Kar ostane, je precej hermetična predstava, nekako samozadostna v svoji teoretični popolnosti, ki pa ne seže preko rampe.

Kljub temu ne povsem zadovoljivemu rezultatu eksperimenta pa so nekateri igralci izkoristili priložnost za zanimive kreacije. V spominu ostajajo zlasti Milan Štefe kot svetla figura študenta Dioniza, Mirjam Korbar kot resignirana Francka, Tanja Ribič kot nesrečna Nina ter oba interpretata pisarja Mrve, Uroš Smolej in Slavko Cerjak.

SNG Drama Ljubljana – Gregor Strniša: *Ljudožerci* (premiera 13. marca 2002)

Strniševi *Ljudožerci* so v času svojega nastanka, zlasti pa ob prvi uprizoritvi v Mestnem gledališču ljubljanskem leta 1977 in v Korunovi režiji, vzdignili veliko prahu. Tako radikalnega vpogleda v brezno človekove destruktivnosti in drzne metaforične interpretacije slovenske (po)vojne situacije najbrž v tistih časih res ni bilo lahko prenesti. Prah se je ponovno dvignil deset let kasneje, ko se jih je spet lotil Korun, to pot v Primorskem dramskem gledališču. Dejstvo, da jih je zdaj vzal s police že tretjič, govori o tem, da v njih očitno najde vsakič nove spodbude za interpretacijo.

V *Ljudožercih* vzpostavi Strniša svojevrsten svet, v katerem vladajo – kot lahko z nelagodjem ugotavljamo – zelo podobni zakoni kot v našem, le da potencirani do skrajnosti in začinjeni z zvrhano mero grotesknosti. Kot pravi Kermauner v svojem prispevku v gledališkem listu: "Ljudožerci so vrh Strniševega prizadevanja za lik človeka, ki ne popusti zlu, a obenem tudi že spozna /.../, da človek živ ne more obstati, če se ne priključi zlu."

Ko družina kuharja Pajota s pomočjo prijatelja Falaca ubije prvega človeka in ga poje, poti nazaj ni. En zločin sproži drugega, še več: če je na začetku ubijanje in kanibalizem še imelo smisel oziroma "opravičilo" (vojna je, vlada lakota!), je vsaka nadaljnja smrt, vsak nadaljnji uboj vedno bolj nepotreben. Larpurlartističen. In ko se v žrtve nenasitnega apetita obeh strašnih klovnov spremeni tudi Pajotova družina, preostane samo pravzaprav povsem logičen zaključek: končni obračun med obema klovnomoma. A kot v vsaki dobri grozljivki en preživi, zlo ne bo izumrlo. Še več: osamljen in do konca razčlovečen Pajot se pridruži praznovanju zmage ob koncu vojne. Nova oblast ga vabi s seboj in tako bo lahko deloval naprej.

Če ne odkrito, pa prikrito – vprašanje, če ni to še dosti hujše: "V mogočno zvezdo sem se spremenil. Počasi postajam luknja črna: v črni kleti črna krsta. Kmalu bom spet jedel druge. Na drug način. Jedel bom lučke. Do zdaj sem klal in jedel človečke. Zdaj bom ljudem ugašal svečke. V vsaki glavi gori lučka. Ugasnem jo: jaz, črna luknja. Jaz bom požrl vsako luč."

Prave alternative ni: ne v veri, ki jo pooseblja Prior, ne v zamenjavi oblasti, kot jo pooseblja Neznanka. Morda je pot iz začaranega kroga le umik v samoto

(Goščarka), ki na koncu pravi: "To je zmaga: odprta vrata, da greš naprej in se vrneš nekoč, hodiš skoz gozd – prideš domov." A to je, če prav pomislimo, kaj klavrna perspektiva. Človek se lahko reši iz grozljivega začaranega kroga zla očitno samo tako, da se odreče sobivanju s sočlovekom.

Če so se nekoč ob branju besedila sprožala vprašanja, povezana z "letom Hudičevim devetnajstpetinštiridesetim", se danes bralec ozira okrog sebe bolj globalno. Zlo, ki ga povzroča človek človeku, se perfidno legitimizira v aktualni svetovni politiki. Ena možnost branja se nam torej ponuja sama od sebe. Na drugo opozarja Kermauner: "Ljudožerce lahko beremo tudi kot – radikalno – kritiko postmoderne, tj. sistema virtualnosti in simulativizma. /.../ V semiotični tržni družbi vse bolj simulacijskega in intelektualnega kapitala je človek kot ubijavec in jedec neodstranljiv: naj se še tako prikriva pod zgolj virtualnimi znaki, samo dejstvo, da trži na – celo odprtem – trgu, nujno vodi v to, da trži s soljudmi, z vsem, kar je; sočlovek sodi med to vse. Če se postmoderni človek spreminja v znak(e), je sočlovek, ki trži z znaki – le tako lahko v postmoderni liberalni družbi komunicira – obenem ljudožerec, saj trga in (po)uživa vse, kar ni on."

Toda Korun je šel drugo pot. Če je bila v prejšnjih dveh uprizoritvah zaradi drugačnega družbenopolitičnega konteksta bolj zanimiva – pa čeprav morda ne eksplicitna – tista druga, aktualistična plast, nas poskuša Korun to pot soočiti s prvo plastjo, z univerzalnim poetičnim bistvom Strniševega *Mrtvaškega plesa*, kot je igra podnaslovljena. Ta usmeritev je razvidna tudi iz njegove zgoštevke besedila, saj je sčrtal nekatere vložke v obliki pesmi oziroma prilik, v katerih pa mrgoli aluzij na zgodovinske dogodke (na primer "O fantu, ki je jedel fanta").

Na sredini odra, ki predstavlja kapelo, nas pričaka nekakšna bela ruševina, skala, nevarno podobna človeški lobanji, ki vodi v kripto, kjer se, stran od oči gledalcev, dogajajo vse grozovitosti. Zadaj levo je vhod v kapelo, desno zadaj okno, skozi katerega se morda kdaj vidijo tudi zvezde; tiste zvezde, po katerih se pri Strniši ozirajo tisti, ki se želijo iztrgati iz človeških zakonov tega sveta. Do tega okna vodijo klinaste stopnice, takšne, kot so v novogoriški *Gogi* vodile do sredine zidu, preko katerega ni uspelo seči nikomur. Korun tudi pri *Ljudožercih* nikogar ne spusti po tej lestvi navzgor, ven. Enkrat to poskuša Marija, Pajotova hčerka, ki prva spregleda vso grozo svojega početja, a ji ne uspe. Ko Goščarka na koncu odide, je Korun niti ne poskuša poslati med zvezde. In ko na koncu še Smrt objame Pajota, je sporočilo jasno: izhoda ni.

Ljudožerci so pri Korunu dejansko napol klovnji; njihova maska in kostumi so stilizirani, tudi način igre je privzdignjen, daleč od realizma, skorajda mehaničen, kar je v skladu z reističnim podtonom, ki neopazno vedno bolj prihaja na dan. V takem okviru bi seveda najlaže prišle do izraza Strniševe poante poeta in filozofa, čeprav jih režiser dovolj neskrupulozno kontrastira z groteskno-komičnimi elementi (taki so na primer prizori s Tenentejem in Majorjem ali Goščarko in Neznanko, ki na trenutke spomnijo na like iz *Alo, alo*).

A nekaj manjka. V taki postavitvi začne besedilo pokati po šivih in kazati luknje. Zaradi vseh teh elementov, ki vsi po vrsti vzbujajo olajšujoč občutek

varne distance, je problematika odmaknjena v varno polje poezije, ki se nas dotakne le tu in tam. In postavi se vprašanje, kaj bi se zgodilo, če bi poskušali Ljudožerce uprizoriti zares.

Kakšen je torej rezultat te Korunove trilogije? Zanimivo, da podobno linijo med tremi besedili kot Korun v na vrhu citiranem odlomku povleče tudi Kermauner. Elemente avtodestrukcije humanizma, ki jih je zaslediti v *Ljudožercih*, naj bi črpala slovenska dramatika iz *Goge*, elemente indiferenciacije med blodnjo in stvarnostjo pa ("če odmislimo Cankarjev čut za transcendenco") iz *Lepe Vide*. Resda je Korun v vseh treh predstavah na njemu lasten način minucioznega reinterpretira (in tu pa tam tudi radikalnega deinterpretera) slovenske klasike poskušal prodreti v bistvo vseh besedil. A vprašanje je, koliko od teh nians v interpretacijah je vedno znova zanimivih in relevantnih tudi za gledalce.

