

Uprizoritve

## Zdenko Kodrič: Vlak čez jezero

(Krstna uprizoritev decembra 2000 v Prešernovem gledališču v Kranju, režija Mile Korun)



Foto: DAMJAN ŠVARC

UROŠ SMOLEJ, IVO BAN k. g., DARJA REICHMAN, VESNA SLAPAR IN GREGOR ČUŠIN

VESNA JURCA TADEL

## *Recimo bobu bob*

in se ne sprenevedajmo ob zadnji premieri v Prešernovem gledališču v Kranju. Ta bi namreč morala biti po vseh zunanjih indicih nekaj zares posebnega in vsak gledalec lahko po pravici od nje tudi veliko pričakuje. Gre namreč za krstno uprizoritev teksta, ki je leta 1999 dobil najbolj prestižno nagrado, ki jo lahko v Sloveniji dramatik dobi za posamezni dramski tekst (če odštejemo seveda Prešernovo nagrado oziroma nagrado Prešernovega sklada, kjer se

praviloma upošteva večji razpon opusa) – Grumovo nagrado, ki jo razpisuje taisto gledališče; poleg tega se je teksta lotil eden najvznemirljivejših slovenskih režiserjev, Mile Korun; in ne nazadnje nastopa kot gost v eni od glavnih vlog eden od zvezdnikov (že tako ali tako odličnega) ansambla ljubljanske Drame, Ivo Ban. Pričakovanja so lahko bila torej več kot visoka; dogodek bi lahko bil (moral biti?) zares vrhunski.

Pa ni bil.

Zakaj ne? Pojdimo po vrsti. Najprej sam tekst. Na tem mestu si moramo nekoliko podrobneje ogledati, kaj naj bi natečaj za Grumovo nagrado sploh bil. Pravila oziroma pogoji tega natečaja so preprosti: zanjo konkurirajo vsa tista nova slovenska dramska besedila, ki so v tekočem letu uprizorjena ali predložena strokovni žiriji. Če pomislimo, kdo so bili člani žirije, ki je izmed 46 prijavljenih besedil kot najboljšo izbrala "pragmatično legendo" Zdenka Kodriča *Vlak čez jezero* – namreč igralec in režiser Niko Goršič, prevajalka in literarna kritičarka Tea Štoka, režiser Aleš Novak, pisatelj Pavle Lužan ter dramaturginja in umetniški vodja PG Marinka Postrak –, se lahko po pravici sprašujemo, katere kriterije so upoštevali, glede na to, da so skoraj vsi tudi gledališki praktiki.

Kaj so videli v Kodričevem tekstu? Po čem naj bi bil boljši od ostalih 45? Kaj je v njem tako vznemirljivega, inovativnega, provokativnega, relevantnega, da si je zaslužil najpomembnejšo nagrado, ki bi morala spodbujati ustvarjalnost na področju slovenske dramatike, literarni zvrsti, ki naj bi bila po splošnem prepričanju premalo razvita? Je torej to tista smer, ki jo je po mnenju petih uglednih slovenskih gledaliških in literarnih praktikov in teoretikov v tem trenutku treba podpreti? Jo dati za vzgled avtorjem, ki se ta trenutek šele ubadajo z mislijo, da bi se morda lotili pisanja za gledališče? Če je tako, se bojim, da so naredili slovenski dramatiki in posledično slovenskemu gledališču medvedjo uslugo. Vse to, namreč vznemirljivost, inovativnost, provokativnost in relevantnost, naj bi po mojem prepričanju – morda pa tudi po pričakovanju povprečnega slovenskega gledalca, ki hodi v gledališče – tak tekst vseboval. Ali – če že nič od navedenega, kar se nanaša bolj na vsebino – vsaj obrtno spretnost.

Kodričev tekst – niti na prvi pogled niti po tretjem natančnem branju – žal ne zadovolji niti enega od teh kriterijev. Pa poglejmo, za kaj v njem pravzaprav gre. Pragmatična legenda (kot jo je podnaslovil sam avtor) *Vlak čez jezero* se navezuje na nekatera resnična biografska dejstva iz življenja velikega slovenskega impresionista Riharda Jakopiča in manj znanega, za več kot generacijo mlajšega prekmurskega slikarja Ludvika Vrečiča. Isti motiv je Kodrič obdelal že v romanu *Barva dežja*, vendar se na tem mestu ne bomo ukvarjali s primerjavo med romanom in dramo (pa tudi ne z ostalim avtorjevim opusom, ki vključuje pesniško zbirko, romane, gledališke igre ter radijske igre in televizijski scenarij), saj naj bi tudi žirija za Grumovo nagrado vrednotila le dramske kvalitete predloženega besedila.

*Vlak čez jezero* izhaja iz historičnega dejstva, da je takrat še neznan in neuveljavljeni Vrečič, ki je študiral v Budimpešti, leta 1928 prišel v Ljubljano in razstavljal v Jakopičevem paviljonu. Razstava je tako pri publiku kot pri kritiki naletela na bolj slab sprejem, in Vrečič ni prodal niti ene same slike (kar je bil takrat še kar pomemben kriterij za uspeh razstave). Ljubljanska kulturna srenja, navajena na zanos in svetli barvni zamah slovenskih impresionistov, je bila zadržana do temnega Vrečičevega kolorita, obarvanega z značilno prekmursko folkloro. Nenavadno in skoraj absurdno dejstvo je tudi Vrečičeva smrt: ko je po koncu vojne leta 1945 z vlakom potoval na deželo, da bi kovček, poln oblek, zaradi pomanjkanja zamenjal za hrano, ga je ruski vojak, ki mu je kovček hotel vzeti, v prepiru ustrelil. To so historična dejstva. Zgodovina pa ne govori o tem, zakaj točno je Jakopič Vrečiča povabil k sebi, niti ne priča o njunem odnosu, morebitnih konfliktih itd.

Vse drugo v drami je torej Kodričeva interpretacija teh dejstev. Kot prvo moramo pojasniti, da Kodriča v drami tudi ne zanima eksplicitna historičnost, ampak dela zavesten in hoten umetniški odmik od dejstev, saj na primer dramski liki ne nosijo pravih imen (Jakopič je le Rihard J., Vrečič je le Lajoš V.). Kodriču torej ne gre za iskanje verjetnih psiholoških motivov ali pa za avtorsko subjektivno videnje znanih dogodkov in dejstev iz preteklosti, ki sodobnike zaradi svoje nenavadnosti kar naprej vznemirjajo (kar predstavlja v dramatiki skoraj poseben žanr; lep primer za to je v sodobni svetovni dramatiki *Copenhagen*, najnovejši tekst znanega angleškega dramatika Michaela Frayna, ki poskuša razjasniti, zakaj je prišlo do znamenitega in v tistih okoliščinah škandaloznega srečanja med danskim fizikom Nielsom Bohrom in Wernerjem Heisenbergom, ki ga je prišel leta 1941 obiskat na okupirano Dansko iz nacistične Nemčije); gre mu v prvi vrsti za umetniško univerzalizacijo ne preveč pretresljivega zgodovinskega dejstva, Vrečičeve razstave v Ljubljani leta 1928.

Eno od osnovnih Kodričevih izhodišč je, da med obema slikarjema obstaja estetski konflikt; hkrati pa uvaja kot enega glavnih motivov grožnjo – ki kot Damoklejev meč visi nad celotnim dogajanjem –, da bo Jakopič izgubil svoj paviljon. Ta motiv je posebljen v liku Doktorja; ta naj bi predstavljal malomeščanski pragmatizem, ki vidi umetnost samo skozi oči potencialne komercialne eksploatacije. Drugi pomembni motiv je erotika, preplet dveh radikalno različnih ženskih principov: naivne, skoraj otročje iskrene ljubezni vdane Vrečičeve ljubice Adil in tako imenovane temne erotičnosti fatalne Zale, Rihardovega modela in Doktorjeve ljubice. Tu pa je še okvirna zgodba, ki naj bi vzpostavila historični okvir in vnesla duha časa: prizori na železniški postaji in na vlaku, kjer nastopata skrivnostni figuri Pevke in Harmonikarja z enigmatičnimi in visokozvenečimi replikami, poleg njiju pa še nekaj nemih oseb in usodni lik Rusa; slednji poseblja nevarnost Revolucije, ki brezobzirno krade in uničuje vse pred sabo.

Drama je zgrajena iz prologa, 14 prizorov in epiloga. Začne in konča se s prej omenjenima figurama Pevke in Harmonikarja, katerih funkcija ostane

zaradi njune poetično zabrisane govorice do konca nejasna. Če navedemo le uvodne Pevkine stavke: "Kdor pred menoj skriva večnost, je dež v moji postelji. In cigansko ogledalo. Crkujem od petletnih programov, s krilom dvigam ude. Mmm! Glej, glej! Skoz šipo vidim zanikrn star simulator. V njem odmeva moje petje in hitrost srca. V tem okvirju je ponarejena šipa. Škripajoče okno trobi terco. Takih sonat jaz ne poznam." ... Naj bi le pripomogla k barvitosti in opozarjala na negotovost tistih časov, na usodne premike v takratni Evropi in prepisno situacijo; ali naj bi (kot se v gledališkem listu sprašuje tudi dramaturginja predstave) skrajno čudaški detajl, da sta namreč Pevka in Harmonikar starša Rusa, ki na koncu Vrečiča ubije, govorila o tem, da sta v resnici tajna agenta s posebno nalogo?

Enako nedosledna, nerodno enigmatična in nespretno speljana, kot je ta motiv, pa je cela Kodričeva pragmatična legenda. Lahko bi si po prizorih ogledali celo dramo, a ostanimo samo pri prvih štirih.

V prvem čaka Lajoš na vlak, ki ga bo popeljal v Ljubljano. Sredi monologiziranja z Natararico, ko, vsaj tako se zdi, ves optimističen pričakuje novih izzivov, zažge svoj kovček z barvami. Zakaj? Tudi kasneje v igri, ko kdo omeni ta kovček, ostane to nepojasnjeno. Če je hotel, na primer, simbolično opraviti s preteklostjo, da bi neobremenjen stopil v novo življenje, je nelogično njegovo kasnejše upiranje Rihardovim estetskim pogledom; ali kaj? Hkrati ga tudi začne boleti uho – še en nerazumljiv in povsem nepotreben motiv, ki se vleče skozi celo igro, saj se kar naprej prijema za lice in uho, v resnici pa nima prav nobene funkcije. (Da ne bo pomote: ne gre nam za čehovljansko "puško na steni", ampak za detajle, ki po nepotrebnem pritegujejo in kradejo pozornost.) Na koncu prizora pride Adil in skupaj pričakata vlak.

V drugem prizoru se na vlaku pojavi Rus, ki Lajošu meni nič tebi nič vzame uro. Iz pogovora med Adil in Lajošem izvemo, da naj bi Lajoš Rihardu pomagal rešiti paviljon (če prej ne preberemo gledališkega lista, ne vemo, pred čim naj bi paviljon sploh reševali); dobimo vtis, da je Rihard Lajoša pravzaprav poklical na pomoč.

V tretjem prizoru prideta Adil in Lajoš v Rihardov atelje in skoraj takoj pride do konflikta med obema slikarjema. Rihard namreč hoče, da bi Lajoš za že napovedano razstavo naslikal nove slike; hkrati pa ugotovimo, da se mu je Lajoš v pismih očitno lagal, da pozna bogatega arhitekta, ki je pripravljen rešiti paviljon. Ko Rihard in Adil nenadoma odideta ven po vino, Lajoš na hitro nekaj naslika in zaspi.

Vtem se začne četrti prizor, ko prideta v atelje Doktor in Zala, ki sta bila povabljeni k Rihardu na večerjo. Lajoš na videz spi, v resnici pa prisluškuje njenemu pogovoru in izve, da namerava Doktor od mesta kupiti paviljon, zato pa da naj bi moral zažgati eno od Rihardovih slik. Lajoš se zbudi. Rihard in Adil se vrneta, vsi skupaj večerjajo, ko se slikarja spet sporečeta (Rihard zagovarja princip posameznika, Lajoš princip množice); nakar Lajoš izda Doktorjevo nakano s paviljonom, a ga Rihard ne vzame resno ... Vprašanje je,

zakaj Rihard to isto informacijo dojamе šele v desetem prizoru, ko mu jo pove Zala? In tako naprej ... iz prizora v prizor. Nepojasnjena vprašanja, nelogična motivacija in nerodnosti v organizaciji odrskega dogajanja se kar vrstijo.

Vsi ti motivi, od uhabola ter groženj glede paviljona in fiktivne Lajoševe pomoči pri njegovem reševanju do estetskih konfliktov med Rihardom in Lajošem, se ponavljajo iz prizora v prizor in ostajajo vedno enako nedorečeni, vse kar nekako obvisi v zraku. In če v prvem delu še lahko sledimo logiki fabulativnega loka, se v drugem vse skupaj spremeni v kaotično prepletanje in dolgovozno ponavljanje motivov. Lajoš se odpravlja nazaj v Budimpešto, po barve in slike (sploh ni jasno, zakaj, če na začetku izvemo, da naj bi slike z vlakom že prispele v Ljubljano?), vmes pa podleže Doktorjevi manipulaciji: v zameno za to, da Lajoš Rihardu ne pove, da hoče Doktor pridobiti paviljon, naj bi mu Doktor organiziral nekaj razstav. Poleg tega pride še do ljubezenskih zapletov: Lajoš podleže čarom zrele Zale, Rihard pa si mimogrede privoši nebogljeno Adil. In ko na koncu le pride do razstave, ostanejo vsa vprašanja nepojasnjena: kdo je koga zmanipuliral – Doktor Lajoša, Lajoš Riharda ali Rihard Lajoša, kakšna je usoda paviljona ...

Sicer pa, kakor da bi nas to zares zanimalo. Drami namreč manjka osnovna tema, tisto, kar vleče dogajanje naprej, uganka ali tema ali zaplet, kar koli, kar se na začetku nastavi, se skozi dogajanje razvija in se na koncu izteče v končni odgovor ali končno vprašanje. Manjka ji dobra zgodba. Vsi bistveni podatki oziroma zametki vsaj malo zanimivih dogodkov, ki fabulo sploh poganjajo, so nedodelani, zakriti in slabo speljani. Enako je s psihološko motivacijo oziroma logiko likov; čeprav je jasno, da Kodriču ne gre za psihološki realizem, pa zaradi nelogičnih drobcev liki izgubljajo tudi osnovno verjetnost.

Kaj nam torej Kodrič hoče povedati s tem poskusom posplošitve usodnega srečanja dveh različnih umetnikov? Zdi se, da po eni strani premalo in po drugi preveč. Po eni strani mrgoli motivov – Evropa v tako umetniško kot politično razburljivem obdobju, kolizija dveh estetskih usmeritev, usodna naključja v življenju posameznika, vseprežemajoča erotika –, po drugi manjka nekaj, kar bi jih držalo skupaj.

In kako je Grumovo nagrado utemeljila žirija? Med drugim takole: *“(...) aktualno, impresivno in za oder izzivalno besedilo. Aktualno zaradi teme, ki jo avtor izpostavlja kot osrednjo, saj je problem umetniškega ustvarjanja in položaj umetnika znotraj tržno usmerjene družbe danes očitno prav tako pereč kot v kriznem letu 1928, v katerem se drama dogaja. (...)”* – Če naj bi bila aktualna in pereča tema problem umetniškega ustvarjanja znotraj tržno usmerjene družbe, moramo ugotoviti le, da je zaradi premalo konkretnega, nič nevarnega in preveč mlahavega lika Doktorja to žal povsem nerazvidno. Žirija poudarja tudi izrazit erotični naboj: *“(...) mojstrsko izrisuje nenavadne preplete življenjskih usod, ki jih narekuje dekadentni eros.”* – Dejansko gre za izrazito klišejsko zasnovane tipe ženske erotike in na trenutke precej neverjetne “ljubezenske” preobrate. Žirija meni tudi, da: *“(...) je s svojo kompleksnostjo*



tem, prepričljivo atmosfero, izrazitim stilom, ekspresivnim dialogom in univerzalno aktualnostjo, s katero se nas dotika, nedvomno besedilo, ki kar kliče po uprizoritvi.” – Če bi bilo to res, bi jo najbrž ljubljanska Drama brez pomislekov že takoj naslednjo sezono uvrstila na repertoar.

In kaj naj z vso to stilno raznolikostjo? Z elementi simbolizma in ekspresionizma, ki niso reflektirani skozi citatni princip postmodernizma, ampak so enostavno navrženi v to težko razberljivo gmoto nespretnih dialogov in slabo speljanih dramaturških preobratov?

Bilo bi pričakovati, da so si podobna vprašanja zastavljali tudi ustvarjalci krstne uprizoritve v kranjskem Prešernovem gledališču – a tudi če so si jih, nanje očitno niso našli odgovora, saj je predstava enako nedorečena, nejasna in medla. Korun se je teksta lotil brez jasnega interpretativnega poudarka. Še najradikalneje se je podpisal kot scenograf, saj je celotno dogajanje postavil v izpraznjen prostor, ki ga zaznamuje nekaj zanimivih (a tudi že videnih) detajlov: horizont kot nekakšen citat Kosovelovih *Integralov*, stopnice, ki ne vodijo nikamor, razstava s praznimi okvirji itd. Ta poenotenost prostora je sicer pripomogla k zgostitvi dogajanja, a ni hkrati prav nič pomagala premagati prej omenjenih nelogičnosti v tekstu (ali je Lajoš vmes šel v Budimpešto ali ne; kje se je spečal z Zalo itd. ...). Sicer pa je uprizoritev povsem zvesto, brez večjih posegov, z minimalnimi črtami in brez kakršne koli distance, ki bi jo od režiserja in dramaturginje vsekakor po pravici pričakovali, “postavila na oder” Kodričev tekst.

In igralski dosežki? Gregor Čušin je poskušal Lajoša V. čim bolj prizemljiti in mu z žarom mladostniške zaletavosti ambicioznega umetnika iz province dati čim več naravnosti in kredibilnosti, kar mu je do neke mere tudi uspelo. Zato pa je bil manj razviden lik mogočnega Riharda J. v interpretaciji Iva Bana, ki si je pač prizadeval najti dovolj prepričljivo psihološko podlago zanj, za kar v tekstu ni dovolj materiala. Tema temeljnega konflikta med obema umetnikoma, njuno estetsko razhajanje, ki bi lahko bilo celo zanimivo – svojevrsten paradoks je namreč, da zastopa starejši umetnik manj konzervativna načela kot mlajši –, ostane tako tudi v uprizoritvi neizkoriščena in ne povsem verjetna. Še manj hvaležno nalogo sta imela Uroš Smolej kot Doktor, simbol vseh negativnih atributov meščanstva, in Darja Reichman kot femme fatale, ki sta na trenutke izpadla skoraj kot karikaturi. Tudi trio klišejskih obrobnihih figur, ki pa znotraj dramskega okvira usodno posežejo v Lajoševo usodo – Pevka (Vesna Jevnikar), Harmonikar (Tine Oman) in Rus (Pavle Rakovec) –, ni mogel preseči vprašljive zagonetnosti in nerazumljivosti. Vesna Slapar kot svetla Adil pa je izkoristila jasnost in premočrtnost tega lika, ne da bi zato zapadla v kliše navike.

Na koncu se moramo vsaj za trenutek dotakniti dejstva, da bo tak dogodek, kot je ta predstava – če se namreč spomnimo vseh dejstev iz prvega odstavka (Grumova nagrada, Korun ...) –, šel v slovenski javnosti skoraj neopaženo mimo. V dnevnem časopisju se nobeden od kritikov ni kaj bolj dotaknil

dejstva, za kako pomemben gledališki dogodek bi moralo iti. In s tem je najbrž ponovno zamujena priložnost, da se v zvezi z Grumovimi nagradami kar koli ukrene. Če ne bo nihče rekel bobu bob, se bodo mladi nadebudni dramatikl oportuno zgledovali po Grumovih nagrajencih, umetniški vodje jih bodo (iz občutka dolžnosti?) dajali na repertoar, publika pa jih bo pokorno hodila gledat. Mogoče. Po inerciji.



Foto: DAMJAN ŠVARC

IVO BAN k.g. in GREGOR ČUŠIN