

Gledališki dnevnik

Matej Bogataj Lov na tujca



Arthur Miller: *Lov na čaravnice*. Režija Janusz Kica. Drama SNG Maribor, ogled oktobra.

Arthur Miller je to dramo napisal sredi petdesetih let prejšnjega stoletja, ko so pod patronatom budnega senatorja McCarthyja in njegove komisije v ozračju zaostrene hladne vojne potekali procesi proti tistim, ki so izkazali naklonjenost ameriški sovražnici oziroma so (so)delovali v kulturnih ustanovah in združenjih, v katerih so kazali simpatije – ali pa vsaj ne delili nerazredčenega strahu in sovraštva – do marksizma, ki je indikator komunizma. Ki so se postavili, po mnenju senatorja, ki je v svojih paranoičnih konstruktih postajal vedno bolj besen in nor, na drugo stran v vojni; McCarthyja so zamenjali šele, ko se je lotil vojske in zahteval, da jo očistijo elementov, takrat so prepoznali njegovo zmoto in norost. V takšnem ozračju je, potem ko je dramatikov prijatelj Elija Kazan sporočil, da ga bo namočil pred preiskovalno komisijo, ker da hoče samo v miru delati, Miller na podlagi dokumentov in poznejših zgodovinskih in literarnih zapisov o resničnih dogodkih izpred dveh stoletij in pol napisal dramo o epidemiji ovajanja v Salemu. Tam so ob koncu 17. stoletja na podlagi pričevanj skupine deklet zaradi čarovništva obsodili in usmrtili okoli dvajset žensk, ki naj bi imele stik s hudičem, in njihova pričevanja, podprta z mučenjem, niso daleč od tistih, ki so jih literarno in v elementih nastopa izpiljeno

uprizarjali obtoženi na stalinističnih procesih. Kot nekaj srednjeveškega so prepoznali povojno gonjo proti levičarstvu tudi ameriški intelektualci, šlo je za montirane procese, na katerih se obtoženi niso smeli sklicevati na temeljne ustavne pravice, na primer na prvi oziroma peti amandma, ker so to takrat začasno razumeli kot žaljenje sodišča. Procesni so imeli precej hude posledice, ne samo pri ustvarjanju atmosfere ustrahovanja, dejstvo je, da so zaradi pritiskov počepnili celo tisti, ki bi sicer opozarjali na zlorabe preiskovalnih komisij; številnim umetnikom in intelektualcem je bilo onemogočeno delo, večina je delovala v filmski industriji, nekateri so zaradi pritiskov naredili samomor, druge so medijsko diskreditirali, na primer z obtožbami o homoseksualnosti – ki je bila tudi v “svobodnem svetu” kriminalizirana –, ali pa so morali ustvarjati pod psevdonimi in je bilo nekaj tudi psevdonimnih podelitev najvišjih priznanj filmske akademije, ki jim pravimo oskarji.

Če je moral Miller v drami *Lov na čarovnice* poseči v zgodovino, tri stoletja nazaj, da je našel model histeričnega preganjanja nedolžnih na podlagi govoric in lažnega pričanja, je moral pri tem nujno potegniti vzporednice med dvema časoma. S tem pa tudi med vsemi ostalimi, tudi današnjim; izvrtati je moral tisto, kar je stalnica v družbenih odnosih, in to je bilo izhodišče uprizoritve, pri kateri je ob režiserju Januszu Kici dramaturško sodeloval Vili Ravnjak, besedilo je prevedla Alenka Klabus Vesel. V teh časih, ko so se prenapeta obtoževanja in medijsko linčanje preselili še na nedružabna omrežja in je lastništvo medijev v rokah privatnikov z usmerjenimi interesi, je prišlo do pravega izbruha diskvalifikacij, lažnih podatkov in insinuacij, in samo smejemo se tistim, čeprav malo skozi stisnjene zobe, ki pravijo, da lažne novice niso problem, ker to pluralizacija medijev razreši sama od sebe; kar je ena pogostejših neoliberalnih litanij o prostem trgu kot edinem merodajnem regulatorju, ki po tem, ko je padla na finančnem področju, curlja po medijskem.

Zgodbo o tem, kako se punce ponoči na travniku igrajo z duhovi in magijo, pod vodstvom temnopolte sužnje, ki ji je nekaj poganskega ostalo, potem pa namesto razkritja razmeroma benignega čarovništva začnejo obtoževati zveze z nečistimi silami vse, ki se jim postavijo po robu ali ki samo podvomijo o njihovi kredibilnosti, so v tokratni mariborski izvedbi postavili kot moderno klasiko. Vzeli so jo dobesedno in prevprašali, kaj je v njej izpisanega za vse čase, s tem pa tudi za današnjega. Drame niso na silo aktualizirali, punce, ki podprte s skupinsko histerijo na pričanjih ustrahujejo meščane Salema, bi vizualno lahko, z nekaj izjemami, sodile v tisti čas, čeprav jih kostumografija Doris Kristić malo približa tisti

stilizaciji in uniformnosti, ki jim h kolektivnemu in manipulativnemu umu grejo. Uprizoritev je postavljena na asketski in siv oder – scenografija je delo Marka Japlja –, z zamejenimi stenami z različno postavljenimi izhodi, ki z menjavami in poznejšim odprtjem zadnje stene omogočajo različno nakazane interjerje, od sodne dvorane do preddverja zaporniških celic, pa tudi notranjost domov, vse s premiki rekvizitov, skopo odmerjenih, s klopmi, umivalnikom v kotu.

Kiceva režijska pisava je prepoznavna, precizna, njegova mizanscena, kjer nastajajo med govorniki različne linije in se – tudi skupinsko – postavljajo v različne pozicije in grupacije, ki kažejo njihovo pripadnost in morebitne antagonizme, omogoča hiter odrski pretok in menjavo prizorov. Pri tem uspe podčrtati tematske poudarke besedila in izpostaviti najbolj udarne dele. Začne se na domu pastorja Parrisa, njegova hči vročična – in kot začarana – leži v postelji odločena, da ne bo priznala soudeležbe pri poganskih obredih, in tam se zaplete: ona in ostale punce namesto priznanja začnejo obtoževati druge. Pričajo, in njihovim besedam brez ostanka verjamejo, da so vaščani obsedeni s hudičem, pričajo, koga vse da so videle in podobno, prednjači pa Abigail Williams, ki je v pastorjevo hišo prišla iz Proctorjeve hiše, kjer so jo zaradi prešuštvovanja s hišnim gospodarjem nagnali; Liza Marijina jo ob izročeniosti emocijam in krhkosti, ki izhaja iz nerealnih pričakovanj, podloži z adolescentsko trmo, vendar ji doda nekaj hladnosti in morda celo zlobe, predvsem s pridruženostjo igre, ki očitno nekaj prikriva. Vendar ni edina, ki s pričanji uveljavlja osebni interes, s katerim poskuša zadeti tarčo na novo prebujene seksualnosti, ki jo projicira v nekdanjega gospodarja, obtožbe gredo na roke tudi drugim interesentom, na primer Putnamu – Davor Herga je bil prepričljivo suhoparen in preračunljiv meščan –, ki je zemljiški špekulanat, razlašča sosede in brezobzirno širi svojo posest; njegova žena goreče veruje v čaravnice, saj naj bi bile te krive za visoko umrljivost njenih otrok. Miller ne postavlja posameznika v opozicijo nahujskani množici, to ni pozicija Sokratovega zagovora nasproti atenskim japijem, temveč množico, zraven pa tudi žrtve razsloji in pokaže, kako se partikularni interesi v času histerije in navzkrižnih obtožb skrijejo med splošne interese in odenejo v čistunstvo.

Vizualno in po načinu igre izstopata Mateja Pucko, v njeni interpretaciji je Rebecca Nurse dobila videz sproščene, prizemljene intelektualke ali umetnice, njena igra je mila in dopuščajoča, zdi se, da ji je vse takoj jasno, vendar ne prepozna resnosti problema, s tem je uspešen in umirjen protipol nabritim mulam in njihovemu obtoževanju; in Vladimir Vlaškalić kot pastor Halle, ki je, čeprav v Salem poklican kot strokovnjak za čarovništvo,

vse bolj sumničav glede resničnosti izjav in postopno opozarja, da do-biva gonja vse bolj nerazumne obrate, ter je proti koncu bolj obupan, ker so stvari, pri katerih je iz prepričanja sodeloval, ušle izpod nadzora. Egzorcistična stran se namreč ne zna zaustaviti, počasi se bližajo verski blaznosti, skriti za puritanizem. Na primer pri pastoru Parrisu Kristijana Ostanka, ki je oster in premočrten, nepopustljiv in celo zaslepljen, ko bi moral tehtati svoje postopke in odločitve; zraven so sodniki, na primer guvernerjev namestnik Danforth, tega odigra Aleš Valič, ki postajajo vse bolj neracionalni in nekontrolirani, tudi prestrašeni, s številom žrtev in postopnim nemirom meščanov so vse bolj negotovi, zatekajo se v zlorabo alkohola, njihove metode so vse bolj krvave. Postopno narašča število uglednih meščanov, za katere ostali nočejo in ne morejo verjeti, da bi bili lahko povezani s hudobcem: dokler preganjajo sužnje in malo napete in včasih z vsemi skregane sosede, kakršna sta tudi kostumografsko in po energiji izstopajoča Tituba Mince Lorenci ali nekoliko krčeviti pravičnik Corey Miloša Battelina, ljudje še za silo verjamejo. Ko se število zaprtih, preganjanih in usmrčenih povečuje, ko se vse bolj kažejo posledice sojenja na vsakem koraku, spuščena živina, živalska trupla po jarkih in podobne apokaliptične podobe, kot kontrast polno zasije neuklonljivost zakoncev Proctor: Ana Urbanc kot Elizabeth je kot nosečnica sicer v še posebno občutljivem stanju, prelita z milino in globljim razumevanjem, vendar je v ključnem dialogu z možem, ki mu je ponujeno, da mu bo v primeru priznanja kolaboracije z nečistimi silami prizaneseno z usmrтитvijo, pokončna in sprejme njegove odločitve; njene zadnje besede, ko si mož z neupogljivostjo skoplje grob, so, da je dosegel milost; pravzaprav so zadnje besede v drami o Proctorjevi posebni držji, ki da je priklicala božjo navzočnost.

Lov na čarovnice tako sopostavlja dve vrsti odnosa do boga, na eni so tisti, ki se nanj radi sklicujejo, kadar utemeljujejo svoje postopke in izpostavljajo, če je treba tudi trpinčijo in ugonablajo druge v njegovem imenu, na drugi strani je Proctor, ki ima z bogom bolj osebno razmerje, vezano na poštenost, odkritost in poslušanje lastne vesti. V tej luči pride toliko bolj do izraza Proctorjevo trmasto vztrajanje; zaplete se, ko ne prizna, da ima Abigail razloge za obtožbo, saj se boji, da bi senca prešuštva načela in razdrila njegov zakon. Znajde se v dilemi med lojalnostjo ženi in resnici: Branko Jordan mu da silovitost in prepričljivost, njegov John je vihrav, sicer vmes razdvojen, vendar na koncu odločen, da bo morijo zaustavil z resnico, tudi za ceno lastnega propada. Ravno s tem je na sledi tistim vzornim gestam in žrtvam, ki so s svojimi dejanji osupnile skupnosti in pričevalce, ki so za podkrepitev svoje drže zastavile telo in življenje, kar

sta storila na primer Sokrat ali Kristus in za njima mnogi mučenci v inkvizicijskih procesih, danes pa kakšni žvižgači. Jordanova vloga je natančno stopnjevana, njegova pojavnost silovita, občutek, da je treba za krhke ostanke resnice in pravičnosti v brezumnem svetu tudi kaj žrtvovati, pa je po koncu te premišljene, besedilu zveste in v izvedbi domiselne in premišljene predstave toliko bolj podčrtan.

Rainer Werner Fassbinder: *Ali: Strah ti pojé dušo*. Režija Sebastijan Horvat. SNG Drama Ljubljana, Fassbinderplac, ogled oktobra.

Z Milanom Markovićem Matthisom kot odrskim prirejevalcem filmskih scenarijev in dramaturgom je režiser Horvat že sodeloval, na primer pri postavitvi Pasolinijevega *Teorema* v tržaškem gledališču, kjer so besedilo o skrivnostnem gostu, ki predstavlja izziv in fantazmo celotni družini in se do njega vedejo skladno s prtljago, ki so jo dobili iz družinske patologije, dopisali drugi del, ki govori o tržaški situaciji in o tujstvu danes. Vendar je odrska adaptacija Fassbinderjevega filma *Vsi drugi se imenujejo Ali*, kot so ga prevajali ob nastanku, iz drugega štos, bolj zvesta predlogi, pravzaprav niti ne aktualizirana, ne v kostumih, ki so kreacija Belinde Radulović in nas postavljajo v okolje snažilk in podobnih manj plačanih delavcev in gastarbaiterjev, kot se je takrat reklo ekonomskim migrantom, v Nemčiji sredi sedemdesetih. Tudi glasba Draga Ivanuš in glasbena oprema sta iz časa nastanka filma o ljubezni med Alijem in Emmi, torej gre pretežno za kičasti pop, za disko bleščave skupine in sladkaste napeve, ki jih je potem hitro pogoltnila pozaba, za pesmi o neustavljivo privlačnih temnih ciganih in podobne fantazije, skrite v srcih gospodinj.

Najbolj določujoč pri tokratni uprizoritvi Fassbinderjevega scenarija je prostor, ne samo njegova lega med Železniškim muzejem, v sklopu katerega je dvorana Fassbinderplac, očitno novim Draminim prizoriščem, in skoraj dograjeno džamijo, tem simbolnim omfalosom vsega tujega in skrivnostnega. Marković Matthis je besedilo, ki ga je prevedla Urška Brodar, opremil z okvirom, z nagovorom, ki naj izbrusi gledalčevo zavedanje, ga pri tem aktivira in dodatno predrami, pojasnjevalne so tudi didaskalije, ki gledalca izmikajo identifikaciji in potujejo in mestoma nekoliko podvajajo dogajanje: nagovor služi gledalcu, da razume, kaj vidi in kako vse to gleda, s tem pa je gledalec že vpet v samo dogajanje, kar je na dramatičnem planu analogno skrivnostnim in zagonetnim, včasih tudi nasilno prekinjenim kadrom iz Fassbinderjevega filma, ki zahtevajo aktivnega gledalca, saj

mu izmikajo samoumevnost pogleda in zahtevajo njegov večji angažma. Ta je v tokratni uprizoritvi predvsem občečloveški, ne gre za poglobljanje dilem o tujcih zdaj oziroma nikoli in nikdar, ne gre za navijanje za eno od strani ali cuzanje sočutja z migrantskimi usodami, temveč za zgodbo o maroškem priseljencu – v resnici Salemu, vendar ga Nemci kličejo Ali, ker jim je to lažje in ker mu s tem odvzamejo individualnost in ga priključijo množici tujcev in že navzven drugačnih –, ki dela v tovarni avtomobilov, in o starejši čistilki. Srečata se ob deževnem dnevu, ko ona vedri v baru za priseljene delavce. Zaplešeta, odideta k njej, in potem se začne: pogledi, opravljanje, odpor sina in hčere proti materini odločitvi, sodelavke, sosede, trgovec, Alijevi sodelavci – vse se zaroti proti ljubezenski zvezi in zdi se, da ne bo zdržala. Par kmalu ugotovi, da je ovir veliko in morda preveč, kar naenkrat vsi buljijo vanju, buljijo očitajoče in z nerazumevanjem, onadva pa vse manj verjameta v državo dveh, Ali začne obiskovati svoje bivše ljubice iz bara in se ga prekomerno uliva. Vendar Fassbinder ni naiven, ne gre za romantičen spor med lepo dušo in gnusno empirijo, saj Ali in Emma odpotujeta na dopust, po katerem se vse čudežno spremeni. Priznajo ju kot par, v zameno za njegove drobne usluge in njeno čuvanje vnukov in uporabo kleti in podobnega. Ko se pri zadnjem plesu po kratkem razhodu spet objameta in se obeta srečen konec, njega čir na želodcu. Postal je nevrotični Zahodnjak pod stresom, aklimatizacija polno uspela.

Prostor in postavitve prizorišč/-a – scenograf je Igor Vasiljev – sledita etapam v zvezi. Najprej gledamo frontalno postavitve zdomskih delavcev, Arabcev, in strežnega osebja na eni, Ali in Emmi na drugi strani zožanega prostora, na katerem se potem sprimejo in oblikujejo skupinice nasprotnikov, enkrat sosede, drugič sodelavke in potem njegovi. Dokler se v drugem delu publika – po skoraj prostovoljni delovni akciji, s katero pomaga ustvariti prizorišča – ne pomeša med nastopajoče oziroma zasede intimne kotičke stiliziranih in s pohištvom nakazanih prizorišč, prisostvuje praženju čebule ali nakazanim kopulacijam, vse na doseg roke ali na robu dotika z nastopajočimi. Ta bližina in zrušenje gledališke rampe omogoči imenitno in premišljeno, tudi minimalistično igro, najprej Nataše Barbare Gračner kot Emmi, ki je nekako čudno in skromno zazrta, njeno rezoniranje je na začetku nenavadno, sprijaznjeno in odprto do drugačnega, ona je radovedna in deluje toplo, vendar tudi otopelo; občutek, da ne razume povsem sveta, v katerem se je znašla, igralka nakaže s kontroliranim pogledom nekam onstran, za pogledom so skrite njene sanje in Gračnerjeva nekoliko priduši glas in ga nekoliko dvigne, s tem podčrta Emmino skromnost in neizstopajočnost. Vendar v njenem nastopu slutimo tudi

odločenost, ki se zna upreti predsodkom, ki se ji zdi, da moškega, ki pride na obisk, ne glede na raso, pragmatično prespiš, če je pozno; v liku Emmi, kakor ga zastavi Nataša Barbara Gračner, ni nič zadaj, nobenih špekulacij ali obrambnih ukrepov proti vzvišenosti in moraliziranju okolice: čeprav na površje včasih pridrejo sanje o "koščku modrega neba", enkrat v prihodnosti; igralkin obraz je njena zastava in njena Emmi je preprosta, vendar do konca benigna in razumevajoča. Igra Iztoka Drabika Juga je nekako kontrastna; že v Divjakovih predstavah ali pa v Lorencijevih *Stenicah* se je pokazal kot specifičen igralec, ki stavi na neposrednost in morda celo svojevrstno naivnost, pri njem je marsikaj "brez igranja, prosim", s tem mu je bila vloga tujca (tujka) nekako bliže in bolj pisana na kožo kot pretirano neokretnemu igralcu, ki je igral Pasolinijevega fatalca v *Teoremu*; hkrati je Drabik Jug nekako odrsko trpen, nedejaven, kot Ali mestoma avtodestruktiven, kar se kaže tudi v posebni gestikulaciji, ki je pogosto obrnjena navznoter, v nekakšnih drobnih krčih in navznoter uvihanih držah, v prepletu rok, v mučnem izjavljanju nekam čez, ko se ne uspe konfrontirati s sogovornikom. Njuno igro pa dobro podpirajo tudi ostali številni nastopajoči, v vlogi opravljenih sosed in sodelavk in njegovih rojakov in sploh, kar vse podpira to uravnoteženo in v detajlih močno in sugestivno predstavo, ki potegne kar največ iz novonastalega ambientalnega prostora.

Goran Vojnović: *Rajzefiber*. Režija Anica Tomić: Prešernovo gledališče Kranj in Gledališče Celje. Ogled v Kranju, november.

"Uprizoritvena različica besedila *Rajzefiber* je nastala v sodelovanju z ekipo med procesom vaj," piše v gledališkem listu in vsa bajaranja o tem, kaj so v tem procesu spremenili in do kakšnih odtenkov pri preinterpretaciji je pri tem prišlo, s katerimi sem poskušal utemeljiti svoje besedilo po ogledu, so s tem padla v vodo. Vojnovičevo besedilo, ki govori o tujstvu in našem sprejemanju Drugega, se je končalo z radikalizacijo begunke Amine, ki jo nevladnica Daša, ki je prebegnila v času vojne v bivših jugoslovanskih republikah in je zdaj pomoč beguncem, priporoči kot pomoč Materi, ki se je polomila in je zdaj na vozičku. Zato ji pomaga sin, Saša, ki bi se moral preseliti v London, kjer ga že čaka uspešna zaročenka, ona je šla naprej, njega je kot da materina poškodba zadržala; čeprav ga zadržuje še marsikaj, rajzefiber je predvsem njegova težava, ostali migrirajo laže – oziroma se sploh selijo, on pa ostaja neodločen in malo splašen pred prihodnostjo.

Nakar se zapleta s sprejemom Amine na vseh ravneh, predsodki brizgajo in se prelivajo, Amina je zakrita, kot je bila sicer tudi Materina mati, očitno so prišli iz islamskega dela Balkana, vendar to ne zaustavi napačnih presoj in splošne sumničavosti. Na koncu, ko Saša, morda bolj iz ljubosumnostnih in mačoidnih vzgibov kot zaradi ksenofobije, napade Amininega moža, ki se skrivnostno pojavi, čeprav prej kot da mrtev in ona kot da vdova, ker da ji je zvižal roko; vidimo, da je Saševa reakcija pretirana, nasilna, da se vmešava v zvezo, ki je ne razume, in svoje prekoračenje minimalizira, potlačuje.

Režiserka Anica Tomić in dramaturginja Jelena Solarić sta ob asistenci igralske ekipe Vojnovičevo besedilo pomensko precej preoblikovali, izpadli so nekateri dialoški prizori, ki naj bi prikazali migracijsko muko mlajše srednje generacije in njen odnos do doma in sveta, tudi jezikovno je več srbohrvaščine (če lahko uporabimo neobstoječe ime za trenutno neobstoječ jezik); predvsem sta ga postavili v poseben, božični čas. V čas, ko se spominjamo, kako je begunska družina, ki je morala zaradi Herodovega ukaza o pomoru dojenčkov, saj so mu obetali spodnesti prestol, v Nazaret in tam roditi Sina v štali (zgodovinarji danes pravijo, da ni šlo ravno za hlev, temveč je bil to prostor za naključne goste, na vsak način pa drugokategorno prenočišče, vseeno: na vsak način se je Učenik rodil na kraju, neprimernem njegove poznejše glorijske). Božični čas, ko smo polni besed o solidarnosti in obetu odrešenjskega čudeža, kakor se je zgodil mogočnemu Rimu – in nam vsem – skozi dogajanje na obrobju, je čas obdarovanja, je družinski praznik in je čas, ko se bogatejši dobrohotno ozrejo na svojo okolico. Obdarujejo svoje in zraven tiste, ki jih nima kdo obdarovati, nam sporočajo na vseh kanalih. *Rajzefiber* se tako ikonografsko spremeni v božično igro, z darili in smrečicami in tistim sladkastimi televizijskimi programi z veliko cingljanja v ozadju in obveznimi jelenčki ob možaku v rdečem kombinezonu in z brado iz vate. Na verističnem odru s straniščem ob strani in dnevnim prostorom zraven in kuhinjo v ozadju vidimo Sašo – odigra ga Aljoša Ternovšek – v krču, nekaj ga krivi, zdi se, kot da smo v grozljivki in da je poseden od znotraj, zrel recimo za egzorcista. Mati je na vozičku in nerga in trmari. Za pomoč pri njeni oskrbi sprejmejo iraško begunko Amino, vendar je ta ne sprejme. Potem se začne spoznavanje; Saša se ob enem od veseljačenj zaplete z Amino, potem se pojavi njen mož in Saša, napet in oprezujoč, kar naenkrat na strani tistih s predsodki in željo po nadzorovanju tujih življenj, se z njim spoprime, fizično in brutalno.

Amina je predvsem indikator različnih odnosov do tujstva: Saša je do nje skeptičen, potem ga zanima kot eksota, kot temni kontinent in odkrivanje drugačnega, na koncu do nje vzpostavi lastniški odnos – in pri tem potrdi

njen izrek, da so slovenski moški iraški moški, oboji posedovalni, nerazumevajoči za žensko željo. Saša prijatelj Igor napeljuje, da je Amina tako ali tako kupljiva, Materi se zdi, da ni bila medicinska sestra in da jim vsem laže, in morda je to res. Daša, tudi sama pribežnica z vojnega območja, ji slepo verjame in je vesela, da ji je pomagala pri socializaciji – kar je tudi svojevrsten predsodek. O Amininem zakonu ne vemo veliko, ker ga vidimo samo skozi oči, ki barvajo s predsodki. Amina kot velika skrivnost je tisto, ob čemer se razkrije odnos vpletenih do migracij v vsem sijaju. Vsi s(m)o prišleki, vsaj par generacij nazaj, vendar zdaj že z dobro ukoreninjenimi predsodki do vseh, ki so prišli za njimi.

Tomičeva božično evforičnost in atmosfero domačnosti podčrtuje s podobami brambovske domačijskosti in z dokumentarnostjo; na televiziji gledamo arhivske posnetke iz neposredne preteklosti o klenih pripadnikih družine ob južni meji, ki so ustanovili samozaščitno vaško stražo in zdaj strumno in ponosno korakajo ob žici, oče in hčere, mater in sinovi, in čakajo na priložnost, ko bodo zasačili prebežnika. So slovenska različica tistih iz drame *Za blagor vseh ljudi* italijanskega dramatika Francesca Randazza, ki so jo nekaj sezon nazaj uprizorili v Gledališču Koper. Družina begunca pri svojih obhodih sicer še ni srečala, vendar upanje umre zadnje.

V takšnem prazničnem in z vsem podprtem vzdušju vznika figura Amine, skrivnostne, jezikovno nemočne, večinoma pokrite z ruto, ki se postopno privaja jezika, hvaliti mora Bled in potico, čeprav pozna arabsko besedo za nekaj podobnega. Lina Akif jo odigra z omejenimi sredstvi, z radovedno trpnostjo, vendar tudi izredno sugestivno, z molkom, z mučnim ponavljanjem novoodkritih slovenskih besed, s svojo mirno drugačnostjo je osišče celotne uprizoritve, je center, okoli katerega se navija dogajanje. Pride, razruši pričakovanja in predsodke vseh, in odide naprej; kaj pri tem čuti in kaj si misli, ostaja skrivnost, saj ji ne pustijo do besede. Ostali se morajo soočiti sami s seboj: Saša, kakor ga zastavi Aljoša Ternovšek, s splošno dezorientacijo in pomanjkanjem odločnosti, zdi se, da ima možnosti preveč in zato vztraja v udobju poznanega. Mati, kakor jo odigra Lučka Počkaj, je nezaupljiva in polna dobrih nasvetov, vendar večinoma takšnih, ki ohranjajo obstoječe stanje, ona je varuh tradicije, in igralka, čeprav večinoma na vozičku in igralsko izrazno omejena, jo ob nemoči podloži tudi z neko tiho in prikrito materinsko posedovalnostjo, ob vzvišeni in obrambni zajedljivosti. Prijateljski par bosanske begunke in slovenskega *start up* uspešneža odigrata Tanja Potočnik in Miha Rodman, on s tipično domorodsko ignoranco, ona s poudarjeno socialno skrbjo in kompulzivno željo, da bi pomagala in reševala svet. Igro je režija poskušala

razgibati tudi z enkrat pospešenim in drugič upočasnjem gibanjem, ki sledi spremenjeni hitrosti božične glasbene podlage. Kljub nedvomnemu igralskemu naporu in poskusom, da bi Vojnovičevo besedilo presvetlili s komedijskimi vložki, s trzavičnim gibanjem in potem razpotegnjenimi obrazi, se zdi, da intervencija s filmičnostjo in vsiljena ležernost nista polno dosegli svojega namena, ki ga pravzaprav niti ne moremo povsem razbrati. Na prvi pogled deluje samonamembno, kot vaja v slogu, ki bo morda prišla prav enkrat naslednjič.