



Vasja Predan

SLED ODRSKIH SENC

Gledališki dnevnik 1995–96 (I)

14. september 1995

Novo igralno obdobje (sezona 1995–96) v slovenskih dramskih gledališčih je v primerjavi z lanskim zgodnejše: če prav pomnim, prehitveva za približno deset dni glede na prejšnje začetke. Kaj to pomeni? Se bo poletni čas gledališkega mirovanja v prihodnje skrajševal, bo sezona nemara segla tudi v julij ali kdaj (gostovanja in festivali) tudi v avgust, kakor je, če se ne motim, pred časom že napovedoval ravnatelj ljubljanske Drame Janez Pipan? Naj bo že tako ali tako, tudi moj gledališki dnevnik že spet »obratuje«. Kar nekako samodejno se mi je »vrnil« v vsakdanjik; zdaj, v četrtem letu, odkar sem ga začel sistematično pisati, me njegova ne popolnoma racionalno razložljiva ubesedovalna vabljivost še nič ne utruja in se, tako upam, ne spreminja v sivo rutino. Ne, še kar naprej se mi zdi, da me živo gledališče, tisto, uzrto z odrskih desk, in tudi ono, zadržnjeno v nekatere vsaj zame tako ali drugače pomenljive, (v vsakršne pisne »vrivke« spremenjene) in izzivalne življenjske vozle – iz dneva v dan čedalje bolj vroče navajata h kritičnim premislekom, še več, postajata, če povem s kancem samozadostne nabreklosti, nekakšen *modus vivendi* ali kar smisel samo relativno smiselnega potekanja mojega življenjskega časa. To pa, z drugo besedo, pomeni, da bi rad gledališkemu dnevniku (z »vrivki« vred, seveda) posvetil še eno triletje (ali še eno knjigo; prva bo, tako mi je bilo obljubljeno in tako mi je upati, že kmalu na svetlem, vendar zagotovo ne že v času oktobrskega Borštnikovega srečanja, kakor je bilo sicer sprva domnjeno). Se pravi, še tri, nemara celo štiri gledališke sezone, če se seveda kake »višje sile« ne bojo nenadejano, kakor že tolikerič, vpletle v moje življenje in nebrizno premešale njegovih zapletenih in pogostoma popolnoma nepredvidljivih šten.

Sicer pa k stvari, tokrat vsaj zame ne pogostni in prav zato še posebej vabljivi.

Ko sem pred dnevi iz Primorskega dramskega gledališča prejel vabilo za ogled premiere Saint-Exupéryjevega *Malega princa*, me je najprej obsedlo dvoje skeptičnih »inicialnih« občutkov ali spoznanj: prvi je povezan z mojo davno odločitvijo, da o gledaliških predstavah za otroke ne bom (več) pisal. Kajti ko sem to nekoč že počel, sem, zahvaljujoč skritim, modrim svetovalčkom, kmalu tudi sprevidel, da s svojo »odraslo« kritičsko sitnobo »škodujem« tako izvajalcem kot malim gledalcem. Če pa že ne škodujem, jih vse prepogostoma najbrž ne razumem (več) tako, kakor to zmorejo in znajo razumeti in si seveda zaslužijo otroci sami.

Drugo spoznanje je konkretnejše: zagotovo nisem ne prvi ne zadnji, ki menim,

da ima vsak otrok in vsak odrasli, če je *Malega princa* bral, o tej očarljivo mili in duhoviti pravljici svoje in zelo samosvoje, suvereno in z drugimi maloda neprimerljivo, enkratno ali vsaj težko ponovljivo (prijazno) mnenje, vizijo in predstavo. Kaj bi torej drezal vanje, ko pa z njimi drezam (brez pravega občutka za druge) še v svoje, če ne celo zgolj lastne, za druge nezanimive, nevzemirjljive občutke, vizije in predstave! Hkrati mi je ta navidezna paradoks(al)nost Exupéryjeve pravljice, povezana z omenjenimi občutki in spoznanji, bila tudi motiv in izziv, da sem se med tolikerkimi občudovalci *Malega princa* vendarle odločil za poročilo o novogoriški uprizoritvi prav zato, ker vedoželjni deček in njegov avtor svojih ljubih privržencev ne ločujeta po letih: vabita in sprejmeta vse letnike – od osem do osemdeset. In še to moram pristaviti: ker sem o predstavi pisal že v *Razgledu*, se morebitnemu bralcu pričujočih vrstic opravičujem, če bom nekatere (iztrgane) tamkajšnje stavke tu ponovil.

Exupéryjev mali princ vabi in sprejema svoje privržence na popotovanja po šestih planetih in še posebej po Zemlji ter v svoja modra in blago posmehljiva spoznanja o tem čudovitem in hkrati enako čudnem našem svetu s pomenljivim pogojem, da ne vstopajo vanj zgolj ali pretežno z razumom. »Kdor hoče videti, mora gledati s srcem«, modruje prinčeva zemeljska prijateljica lisica. Seveda pa samo ali pretežno s srcem ni lahko gledati odraslim – tak, kot sem sam – in tudi zato morajo otroci z njimi (torej tudi z mano) pač potrpeti. Ali če ponazorim s konkretno parafrazo, nanašajočo se na predstavo v Primorskem dramskem gledališču: *Malega princa* je treba tudi ugledališčiti s srcem, ne samo z razumom. Tako je storil režiser Jaša Jamnik z novogoriškim ansambлом in v tej ugotovitvi je zasežena pglavivna – afirmativna – vrednostna presoja o predstavi. To je res najbolj pomenljivo spoznanje, toda ker je tudi s kritiško sitnobo, kakor smo že omenili, pač treba potrpeti, bodi zapisno tudi kaj manj pritrjujočega. Tako na primer to, da bi si (moja) nadležna odrasla pamet in srce želela videti več prinčevega bivanja na Zemlji in da bi tudi sicer njegovo vedoželjno popotovanje bilo še bolj slikovito, če ne celo bolj razkošno odrsko udejanjano. (Ne rečem, da za otroške predstave zmeraj in po nekakšnem nenapisanem pravilu povsod zmanjka denarja, kar je vsaj kratkovidnost, če to spoznanje seveda zapišem načeloma in ne kot poseben očitek Primorskemu dramskemu gledališču in tudi ne *Malemu princu*.) Režiser, vsi njegovi sodelavci in med njimi še zlasti igralci so s preprosto, nemara za koga (tudi zame) preveč »vodoravno« dramaturgijo in uprizoritveno stilizacijo srečno in všečno vodili vedoželjnega princa po planetih ter njegova srečanja s planet(oid)nimi prebivalci prijazno ilustrirali s poetičnostjo in krhkostjo, z lepотно očiščenostjo in, povsod, kjer je bilo treba, tudi s primerno duhovitimi podtoni in humorno posmehljivimi okraski. Iztok Mlakar je v naslovni vlogi najbolj prisrčen, iskreno neposreden (žal, pevsko, glede na svoj imenitni talent ter že dolgo uveljavljeno priljubljenost in sloves tokrat kar premalo izrabljen) in razposajen; Tone Šolar, Nevenka Sedlar, Stane Leban in Peter Musevski svoje raznotere like upodablajo z govorigo očarljivosti in »ker je bistvo očem zmeraj nevidno«, če spet citiram *Malega princa*, seveda tudi s srcem, kakor svetuje zvitorepka. Takšne in tako jih je prepoln avditorij mladih gledalskih dušic (na premieri 12. septembra) tudi sprejel z vso otroško prevzetostjo in to je, kot že rečeno, zagotovo najbolj meritorno merilo za vrednost predstave. In čisto za konec še tole: ko sem že omenil preskromno razkošnost, tega nisem zapisal toliko kot očitek novogoriški uprizoritvi, marveč nekaterim našim predstavam za najmlajše gledalstvo sploh. Pred davnimi leti sem v Varšavi doživel nekaj nepozabno lepega: znameniti režiser Kazimierz Dejmeck je v Narodnem gledališču uprizoril nekakšen duhovito spleten kolaž (naslov mi je spuhel iz spomina) iz najbolj znanih pravljic za

otroke (*Sneguljčica, Rdeča kapica, Janko in Metka, Trnuljčica* itn.). Bila je izjemno razkošna in vsestransko bogata (tudi zelo draga) paša za oči, ki jo je več mesecev dobesedno drvelo gledat vse živo otroško in odraslo z vseh strani širne Poljske. Seveda je kaj podobnega težko terjati ali pričakovati kot stalno prakso gledališč, tudi Dejmek je bil prej izjema kot pravilo. A nekaj mi je takrat postalo jasno: v predstave za najmlajše gledališko občinstvo bi morali vlagati več, kot počnemo običajno. Ponavljam, tega ne zapisujem kot očitek novogoriškemu *Malemu princu* (ta je, če prav vem, namenjen gostovanjem na različnih, tudi zelo majhnih odrih in je zatorej skromno razkošje moralo biti od vsega začetka podrejeno tudi temu namenu), marveč kot splošno spoznanje. Žal, kakor zmeraj, najbrž brez pravega haska...

20. september

Sinoči sem si v Mestnem gledališču ljubljanskem ogledal dramo mlade islandske pisateljice Hrafnildur Hagalin Guðmundsdóttir *Jaz sem maestro* (prevajalka in dramaturginja Alja Predan). Najbrž ni treba posebej poudarjati, da gre za naše prvo odrsko srečanje z islandsko dramatikom (v Reykjaviku je režiser *Maestra* Hallmar Sigurdsson v lanski sezoni uprizoril prvo slovensko delo, Flisarjevega *Leonarda*) in to srečanje nikakor ni nezanimivo ali zgolj formalno (recipročno). Zakaj?

Mlada avtorica v svoji drami namreč variira »večno« temo ljubosumja, tokrat dvojnega: erotičnega in poklicnega (reproduktivno umetniškega). V to dvojno ljubosumje so zapleteni trije klasični kitaristi: maestro, njegova nekoč najbolj nadarjena učenka Hilda in njen ljubimec Tom, tudi perspektivni kitarist. Ljubosumje je, kot rečeno, dvosmerno: na eni ravni zadeva eros, na drugi stroko, oboje pa se prepleta z brezdušno manipulacijo. Ti ravni pa spet vsebujeta dvojke kontekstov: prvi, avtorski in avtoričin, je tudi avtobiografski, torej izkušnjski, drugi je dramsko analitičen, če ga smem tako označiti. H.H. Guðmundsdóttir se je sama zavzeto pripravljala za reproduktivno umetnico. Kitaristični Maestro, znameniti, že v pozna leta zahajajoči virtuoz in Hildin učitelj, pa svojo nadarjeno varovanko sicer zavzeto poučuje in v samostojnem statusu nadzoruje, vendar jo z nekdanjim in še zmeraj trajajočim inštruktorskim »terorjem« in neusmiljenim privzajanjem njene osebnosti spremeni v okruten manipulatorski objekt, pri čemer hkrati – to se sicer sliši kot stereotip, a je dovolj pogostna skušnja – vzburi njena dotlej še speča erotična čustva. Dolga polšačevalska zgodba je z vsemi vznemirjenji in ranami že za njima, nič manj dolgotrajno ni Tomovo čedalje brezupnejše čakanje na ustvarjalno šanso in tudi njegovo ljubezensko razmerje s Hildo sodi že v nekakšen rutinski fundus preteklosti.

Dvojno ljubosumje silovito načne racionalno in emotivno protoplazmo treh protagonistov. Iz tega izhajajoči nasledki: trdi medčloveški spopadi in Hildin zlom ob koncu, ko z urezom prstov na roki naredi nekakšen umetniški samomor – vse to je potem le še nekakšna katastrofistična *corona* (minulih) travmatičnih zgodb. A tisto, kar je glede na avtoričino mladost in še posebej glede na to, da je drama *Jaz sem maestro* pisateljici prvenec, presenetljivo, je izkušnjsko zrela, psihološko izostrena anatomija človeških stisk, ki jih ljubosumje kot mučna eksistencialija malodane že po definiciji kar nekako samodejno sili v melodramo, vendar tej »definiciji« avtorica ne nasede: z nesentimentalnimi postopki jo pravzaprav suspendira. Suspendira pa jo tudi predstava v Mestnem gledališču ljubljanskem, a, bojim se, predvsem navzven, veliko manj pa tako, da bi vsi brutalni nasledki, ki smo jim priče v sklepni fazi analitičnega dramskega poteka, bili intenzivneje pojasnjeni

predvsem kot siloviti refleksi dolgotrajnih, mučnih interpersonalnih procesov preteklosti. Nekako tako kot v ibsenki dramaturgiji in njeni gledališki transformaciji.

Dasiravno so v predstavi zlasti igralski prispevki najprezentnejši, tiči v njihovi prevladujoči transparenici in mestoma celo površinski enovalenci razlog, da travmatična razsežja treh, v razjede zapletenega dvojnega ljubosumja potopljenih človeških usod ne zbuje bolj poglobljenega sočutja. V tem smislu je najbolj enopomenska, nemara na trenutke kar ploska podoba Toma, ki ga Gašper Tič sicer skuša temeljiteje dimenzionirati, a se mu to posreči zvečine samo s pozunanjenimi »gestami in grimasami«, če si sposodim znano sintagmo. Najbolj scela ulito, vendar zato tudi scela privajeno, karakterološko kar preizrazito rutinsko uprizarja Vladimir Jurc Maestra. Kakor učinkuje sicer trdo in trdno, celo z nastavki samozadostnega cinizma, pogrša ta figura, ki bi ji »sorodne duše« bilo mogoče iskati npr. pri Shawovem Higginsu v *Pygmalionu* ali Profesorju v Ionescovi *Instrukciji*, tistih ostrin, ali nemara celo nevarnosti, ki tega brezdušnega in samovšečnega »vzgojitelja«, diktatorja in dandyja (nekakšna wildovska »čevljemanija«) potiskajo do robov sadizma celo takrat, ko se v njegovih jeklenih prsih oglasi (malodane pozabljeno) bitje srca, če povem s podobo; torej v trenutkih, ko Hildina kompleksna ženskost tudi v njem vzburi strune čustvovanja, če ne že pravega čustva. In slednjic, a seveda nikakor na koncu – Hilda Tanje Ribič. Lahko bi se reklo, da sodi Hilda v prvo igralkino obsežno srečanje z vlogo, ki se v tipološkem smislu žé dotika tako imenovanega karakternega portretiranja. Če vemo, da je, žanrsko ali strokovno rečeno, Ribičeva doslej igrala predvsem subrete ali navke ali mladostne spogledljivke (delna izjema je izvrstna Wilsonova Anna v igri *Zažgi!*), pomeni Hilda neutajljiv oblikovalski prehod in vsekakor važen korak na igralkini dosedanji ustvarjalni poti. Znano je, da je ta prehod ali korak pogostoma povezan z velikimi naporji, celo dvomi in včasih kar nepremostljivimi težavami. Zdi se, da se Ribičevi v taka dramatična »samospraševanja« in dvome ne bo treba podajati; njena Hilda razodeva, da z njimi ni (bila) pretirano obremenjena. To seveda ne pomeni, da so kar zdrsnila mimo nje, ali da je »tranzicijski« proces že končan. Prav nekako prva polovica dramskega oziroma uprizoritvenega poteka *Maestra* in v njem zlasti Hildino razmerje do Toma in vsaj z začetnih pasazah tudi do Maestra kaže, da je Ribičeva šele z zaostrovanjem odnosov ter z bolj intuitivnim kot definitivnim dojetanjem manipuliranja, v katero jo pogrezata Tom in še posebej Maestro, doumela Hildino človeško stisko ter jo do pretresljivosti ponotranjila prav v sklepnih sekvencah drame. A mimo teh pripomb: zrela, lepa, tudi pretresljiva kreacija.

V islandsko-slovenskem uprizoritvenem aranžmaju se je z *Maestrom* potemtakem dogodila predstava, ki sicer ni posebno intenzivno segla pod skorjo človeških travm, a je zlasti s svojim trdim in trpkim razpletom (nemelodramsko) ganila avditorij Mestnega gledališča ljubljanskega. In to se navsezadnje ne zgodi preveč pogostoma.

24. september

Predsinočnjim sem si v Slovenskem mladinskem gledališču ogledal »poslovno premiero« (natančneje: drugo reprizo) projekta Emila Hrvatina *Celica* (pred tem sta se zvrstili še »politična« in »intimna« premiera). Ne vem sicer natančno, kaj vse te formalistične oznake pomenijo in tudi si ne znam pojasniti, ali so med politično, intimno, poslovno, sakralno in artistično premiero (zadnji dve sta sledili sinočnji) kakšni vsebinski razločki, kajti bil sem samo na eni predstavi. Je to res predstava? Ni

bolj prav reči: scenski dogodek ali instalacija? Vsekakor med dosedanjimi Hrvatino-vimi »projekti« najbolj hermetična u-prizor-it-ev, če naj pojem dogajanja, bolj prav: opazovanja *Celic(e)* primerno razbijem. Podobno razbit je namreč tudi gledalčev »voyeurski« pogled skozi nekakšna enooka, tudi kalejdoskopična kukala v vrsto skrivnostnih celic, kjer se godijo najrazličnejše, javnemu očesu skrite, skrivnostne (?) ali celo prepovedane (?), a tudi popolnoma vsakdanje nadrobnosti iz raznoličnega »instrumentarija« človekovih opravil: gledanje televizije, laboratorijsko delo, jemanje mamil, preoblačenje, bolščanje v praznoto osamelosti itn. itn., skratka, nekakšen celični dogajalni labirint bizarnega življenja, po katerem blodi in ugiba gledalčevo oko. Seveda o kakem dobesednem »voyeurizmu« ne more biti govora, ker je Hrvatinova kalejdoskopična (sur)realnost popolnoma sterilizirana, če ne kar sterilna in malodane brezspolna, predvsem pa samozadostna instalacija – neki gledalec je, ko smo zapuščali sofisticirano prizorišče v spodnji dvorani SMG, vzkliznil: dober inštalater, tale Hrvatin! – umet(el)ni(ški) konstrukt, če ne celo nekakšen enigmatičen *samsebinamen*.

Drugi del *Celice* se odvija kot gledališče v gledališču, kjer komorni avditorijček loči od odrčka dolga steklena stena, nekakšen megazaslón (namesto prejšnjih kukal), za katerim se pred dolgo mizo dogajajo dramatične pantomime in ekspresivni mimi ob dramatični muziki, dokler se vse ne zgosti v sklepni *tableau* izrazite, lepотно dognane svetopisemske zadnje večerje, kakovostnega vrha celotne instalacije.

Dnevniku smem zaupati: če odmislim vsaj mestoma zanimivo, žal, ne tudi vznemirljivo vizualno percepcijo Hrvatinove najnovejše produkcije, njene posamične detajlistične izzive, nekatere celične apartnosti, če povem z obrabljeno besedo, in predvsem »zadnjo večerjo« – moram hkrati preprosto priznati: ničesar (razen kalejdoskopične tehnike in nekam čudno skonstruirane celostne koncepcije *Celice*) nisem znal vsaj relativno zložiti v kolikor je mogoče ali nemara celo nujno razumen »intencionalni« sistem, s katerim bi si lahko pojasnil namen in pomen tega gledališkega dogodka, tudi če ga opazujem kot eksperiment. Emil Hrvatín, njegov avtor, čigar dosedanje predstave so bile sicer vse po vrsti bizarno sofisticirane, a nobena tako enigmatična kot ta, me lahko suvereno zavrne: kdo pa pravi, da sem hotel »zlagati« kakršenkoli sistem! In še lahko pristavi: vaš problem je, če ne razumete! Moj neznosno lahkotni komentar bodi kratek: razumem, da nič ne razumem...

3.oktober

Že od minulega petka (29. septembra), ko sem, poln pričakovanja in nestrpnosti, čakal na premiero Cankarjevih *Hlapcev* v ljubljanski Drami, me malodane dan in noč preplavljajo vtisi in zasipavajo premišljevanja o tej novi Korunovi cankariani. A preden te vtise uredim in opišem, naj povem nekaj, kar me pravzaprav mika in izziva že nekaj časa. Na kratko rečeno: fenomen Korun. Brž pristavim omejitev: fenomen Korun je seveda naloga za monografijo. Nemara bo kdaj napisana. Tu bo ta fenomen pač samo zelo oseben, tako rekoč skicoiden zarisek, pravzaprav čisto droben fragmentarni zapisek.

Mileta Koruna štejem med svoje prijatelje. Ne tiste intimne, ki jih leta in leta, še iz rosnih časov obiskuješ in te obiskujejo, vabiš na požirek pijače in klepeta ali se jim izpoveduješ. Miletove, oproščam se za grobo besedo, komunikacijske kamrice, so zaklenjene s sedmero ključi, le redkokdaj je mogoče odškrniti zgolj ene, kaj šele sedmero njihovih duri. Tudi ko se, kakor rečeno, šteješ za Miletovega prijatelja. Tu

moram takoj in nedvoumno pristaviti: to nikdar definirano, tiho prijateljstvo v vseh dolgih letih in desetletjih, odkar spremljam Korunovo gledališko delo, ni nikdar vplivalo na najino in splošno znano razmerje: ustvarjalec – kritik. Tega se, upam, zavedava oba. Ničesar mu nisem odpuščal, nikdar popuščal, tudi on je, vem in se zavedam, v optiki omenjenega razmerja znal in zna zmeraj ohranjati s kritiko in kritiki primerno skeptičen in primerno kritičen odnos. Edina, naj tako rečem, prijateljska koncesija, ki je morebiti kdaj pa kdaj vplivala ali vpliva na omenjeno razmerje, je zelo vsakdanje in zelo preprosto dejstvo: pripadava isti generaciji, vdihavala sva in še zmeraj vdihavava isti (pretežno ljubljanski) zrak, rasla v istem podnebjju, brala vsaj podobne, če ne iste knjige, gledala mnoge iste predstave v Ljubljani ali v Celju, v Mariboru ali Trstu, v Beogradu, Parizu, Moskvi, Rimu in Varšavi, povsod pač, kamor so naju vodile iste gledališke poti, z vsakterimi kritičnimi odskoki doživljala in prenašala iste bolj ali manj neznosne šikane socializma in se – zase vem zagotovo, za Mileta utemeljeno domnevam – ne glede na vsakršne sistemske in sistematčne družbene deviacije in totalitarizacije ne deklarativno, marveč spoznavnokritično prištevala k tako imenovani libertinarski evropski intelektualni levici, oba skozinsko skeptika, oba v zadevah okostenele in primitivne nekdanje dogme in pragme pač permanentna nejeverna Tomaža. Kakorkoli že, nemalokrat sem slutil, vse premalokrat pa sem se mogel tudi srečno prepričati – tako, denimo, pred mnogimi leti med celodnevnim sprehajanjem in zelo intenzivnim pogovarjanjem na mariborskem Pohorju (med Borštnikovim srečanjem) – da naju z Miletom vežejo številni podobni pogledi na svet in umetnost in kajpada še posebej na gledališče. V takih trenutkih sem tudi bil ponosen, ko je sicer redkobesedni, zmeraj nekoliko skrivnostno dvoumni in blago ironični Korun kdaj dal vedeti, da se mu zdi mladane samoumevno, če jaz (in seveda še kdo), njegov generacijski vrstnik, njegove predstave razumem ali vsaj skušam, kolikor je mogoče, sodoživljajsko ‚pravilno‘ razumeti. Sem jih res razumel? Sem razumel tisti tako značilno korunovski kreativni segment, ki se mu pravi: odrske metafore, o katerih je kdaj tudi sam kaj povedal (kar naprej se gnetejo v njegovih zapiskih o rojevanju predstav in kar naprej se tudi sam vračam k njim)? Nisem ne samo enkrat pisal, da je teh samosvojih korunovskih metafor več vrst – od »nerazumljivih« (pravzaprav: nerazvezljivih) ali prikritih ali dvoumnih ali zlahka berljivih, do takih torej, ki so kdaj samo vizualna domislica, pogosteje pa gledališki znak ali aktant ali simulakrum ali poudarjena simbolna/pomenska prvina v estetski strukturi odrske umetnine? Ali nisem vsa dolga leta in desetletja občudoval skoraj neverjetno ustvarjalno kondicijo Mileta Koruna, ki je kdaj nemara zašla tudi v begotno, trpko senco iskanj in dvomov, opotekanj ali celo kriz, a ki ga je kljub letom, o katerih pravijo zlasti privoščljivi vsevedi, da v njih ustvarjalci že po definiciji in naravi drsijo v bolj ali manj nevzemerljivo samoreprodukcijo, ali ga potemtakem ta občudovanja vredna stalna in visoka ustvarjalna kondicija ni zmeraj znova ohranjala in ga še kar naprej pri visokih samoživih kreativnih močeh in tiste vrste iskateljskih svežinah, ki je zavoljo njih zmeraj prebijal zidove privajenosti in bil, naj tako rečem, slovenski gledališki »avantgardist brez avantgarde«, ker je pač formalno zmeraj delal samo v stalnih institucijah, ne pa tudi, kakor njegovi kolegi, na alternativnih odrih in pododrih? Ali ga nista ta izjemna kondicija in kreativna energija zmeraj znova in znova poganjali v orbito umetniškega vrhunstva, še posebej k njegovi znameniti odrski cankariani in sploh k opusom slovenske dramatike, ki se je k njej zmeraj vračal kot neutrudljivi interpret in iskalec in ki to počne še danes z nezmanjšano voljo in močjo? Odgovori na ta retorična vprašanja tiče v Korunovih predstavah, tudi in zlasti teh iz zadnjih let (npr. *Kralj na Betajnovi* v Kranju ali *Za narodov blagor* v

Ljubljani, obe v sezoni 1994–95). Je mogoče v ta visoki niz šteti tudi pravkaršnje *Hlapce* v ljubljanski Drami? Poglejmo.

Po tem čisto kratkem, zares zgolj bežnem ekskurzu o »fenomenu Korun« se torej vračam k predstavi, o kateri sem povedal, da me že od premiere, torej vrsto dni in celo ponoči v polsnu zasipava s svojimi vtisi, vprašanji in premišljevanji. Ali če sem bolj natančen: še več, kar nekaj časa pred premiero je bila ta Cankarjeva drama spet in spet moje »obvezno« večerno berilo, čeprav znam *Hlapce* skoraj že na izust (za ta tekst bi lahko bil amaterski gledališki šepetalec).

Zdaj je prva premiera za mano (in za nami). Bil je večer, ki ga je stalno, primerno izvedensko in zato dovolj kritično premiersko občinstvo sprejelo ne sicer s frenetičnimi, a vendar toplimi aplavzi; ti na tak večer pač še posebej štejejo. Bili so, med tem izbranim občinstvom, seveda tudi nekateri mrkozroči gledalci/poznavalci, katerih roke, docela negibne, se niso mogle sprostiti in ogreti od ploskanja, če smem nekoliko »popopravljati« izbrano elit(istič)no čemernost, dasiravno morem samo ugibati, čemu ta zanikrni negib in molk.

Pravzaprav se mi tudi ob tej priložnosti zdi vabljivo načelno vprašanje o ploskanju pri gledaliških predstavah. Komu pravzaprav aplavdiramo ali ploskamo, koga nagrajujemo – ali ne nagrajujemo – s tem javnim priznanjem? Mar ne predvsem igralcev in morebiti še koga od nevidno sodelujočih? Če igralcem, potem so mrkozroči negibneži tudi tokrat naredili nastopajočim krivico. Kajti avditorij in vse spremljevalce dobre volje so po svoje gotovo vznemirili predvsem mladi *Hlapci*, hočem reči, mlade igralke in igralci, ki so – ob imenitnih Bibiču, Grubarju, Juhu, Ribičevi, Hlastecu in še nekaterih iz starejše garde – svoje vloge in naloge opravili z opazno zagnanostjo. Kaj pa, če je za mrke poglede kriva, kakor že tolikokrat v minulih časih, Cankarjeva beseda, aktualna, živa in živahna, ko da je bila napisana včeraj? Ne, ne smem ugibati ali nemara celo insinuirati. Je nespodobno, če ne že kar tendenciozno!

Sam sem igralkam in igralcem in tudi vsem nevidnim sodelujočim aplavdiral, kajti če mi že nič drugega ne bi bilo jasno, bi mi in mi bo ostalo jasno to, da so najnovejši Cankarjevi in Korunovi *Hlapci* predvsem vnovična promocija igralsva. Sem s tem kaj povedal o drugih, nič manj bistvenih rečeh, o konceptu, o pomenskih dominantah predstave, o morebitnih konsonancah ali gluhotah, ki korespondirajo ali ne korespondirajo z aktualnim zdajšnjim časom, potemtakem o tej Cankarjevi drami *hic et nunc*? Mislim, da nič. Kako torej? Je s Korunovim recentnim konceptom *Hlapcev* vse v redu? Je zadel, premišljevalec in umetnik, iskalec in skeptik, najbrž v vsej slovenski gledališki zgodovini naš najbolj zvesti in konsekventni odrski cankarjeslovec, žebliček tudi tokrat na glavo? Tu je, brž moram naravnost povedati, moj odgovor manj pritrjevalen kot pri presoji igralsva. Zakaj?

Spet kratka zastranitev. Kadarkoli znova in znova berem znane ali tudi manj znane dramske tekste, se ob koncu skušam nekako fizikalno ali statično vprašati: kaj je tisto, čemur rečemo os, nosilna gred, središče težnosti drame? Če najdem odgovor na to vprašanje, se mi elementi ustroja, strukture in dramske statike kar nekako samoumevno porazdelijo in razporedijo v dramsko- dramaturški sistem, ki običajno funkcionira, tudi ko vanj vstavljam vse druge, ne bistveno manj pomembne, čeravno ne osne ali centralne pomenske, dramatološke in druge strukturne prvine in sestavine drame. Kako je s tem v *Hlapcih*? Če za zdaj pustim ob strani vprašanje, kaj in kje so pomenska težišča (k njim se bom nekaj pozneje najbrž še moral vsaj implicitno in na kratko vrniti), se moram najprej in kakor zmeraj, kot že rečeno, vprašati predvsem o tem, kdo ali kaj je os drame v *Hlapcih*. Kakor vemo, so na to vprašanje, različnim časom primerno, različni ideološki potentati in profeti (skoraj zmeraj tudi

uprizoritve) odgovarjali, da sta to Kalandar in/ali Župnik, v drugih resnih in najresnejših analizah pa je to seveda bil in je še zmeraj Jerman. Tudi zame je od nekdanj bil in ostaja Jerman. Kljub temu da tako kot njegov avtor tudi Jerman (nemara kar *Jerman*?) »sluti zarjo tistega dne«, a se je ta zarja – tako kot berlinski zid – nedavno tega zameglila in sesula. Če je tako, se moram zdaj predvsem in na prvem mestu vprašati, kako neki je z Jermanom in njegovim problemom v novi Korunovi viziji *Hlapcev* danes? Je (še) os, nosilna gred in središče težnosti, ne več samo drame, marveč tudi nove uprizoritve? Odgovoriti moram, seveda sam in po svoji, torej, kakor zmeraj, subjektivni presoji: v najnovejšem Korunovem gledališkem konceptu in v dosledni interpretaciji Gregorja Bakoviča Jerman nikakor ni, ne more biti (?) več os in nosilna gred (uprizorjene) Cankarjeve drame o *Hlapcih*. Ostal je seveda centralni dramski subjekt in tudi središče dramske težnosti *Hlapcev*, ne pa tudi problemska, pomenska in težiščna os uprizoritve. (Zgodba o vozu, ki mu počí os, najbrž ne terja nadaljnega pojasnjevanja.) Zakaj, kje vidim, iz česa in kako sklepam, da novi Jerman ni več os predstave?

Bakovičev in Korunov Jerman je v strukturo uprizoritve posajen kot nekakšen mali princ, vedoželjni deček, ki vse vidi, vse ve, ga vse zanima in ki na vse išče odgovore, a o vsem premišluje in razsoja presenetljivo zrelo in poglobljeno, dasiravno nič manj naivno, prostodušno, skoraj otroško (otročje?) radovedno, če ne že kar infantilno. Okrog njega so vsi drugi v novi uprizoritvi sicer še zmeraj in po marsičem nekakšni šentflorjanski trabanti, a hkrati tudi kakor nekakšni presenetljivi »velikani z gore«: Kalandar (Matija Rozman) kot nonšalantno ozaveščeni, dolgolasi razumnik z naočniki na nosu, možakar, ki mu je samoumevnost evolutivnega spreminjanja sveta v krvi in duši in ki se za svoje aktivistične eskapade ne razhudi, ne povzdigne glasu; docira mirno, s počasnim, sonornim glasom, njegova roka »kuje svet« kakor z gumijastim kladivom, brez jeklenega žvenka, če smem povedati figurativno. Komar (Jernej Šugman), navzven nekam furjasta in tudi kričava učiteljska prikazen, ki sicer poklekne pred Hvastjo, a ne kot osramočeni pokesanec, marveč kot pragmatični prilagodljivec, ki danes glasuje za pozicijo, jutri za opONENTE, obakrat pa kot pretkani, tiholazni »krčmar z računom«. Hvastja (Bojan Emeršič) kot popolnoma nemežnarski mežnar, možakar, ki ima ženo in troje otrok, za katere zgledno skrbi, jih prevaža v skoraj groteskno velikem vozičku, mož, ki govori mirno, stvarno, brez moralizatorsko povzdignjenega prsta ali pomenljivega nrvstvenega svarjenja, smiselna duša v nesmiselnem svetu, v črni opravi in z umetniško širokokrajnim klobukom. Ker sem človek starejšega datuma, pomnim najbrž najznamenitejšega, vsekakor legendarnega Frana Lipaha v vlogi Hvastje: še danes ga vidim in slišim, narahlo, a tako blago nosljajočega, zmerno in milodušno, ritualno prestopajočega se s culo v roki in kolinami v njej; nihče od številnih interpretov, ki sem jih v dolgih desetletjih gledal, se (nemara je bil rahla izjema Kuntner v uprizoritvi Mestnega gledališča ljubljanskega, 1980) Lipahovi sijajni kreaciji ni približal. Upam si reči: še najbližji je legendarni Lipahovi podobi prav Emeršičev Hvastja. Zdravnik (Tone Gogala), samozavestni strokovnjak, ki rajši kvartopiri, ko da bi se zanimal, kaj šele vznemirjal za volilne izide, gospod, ki se z Jermanom ob obisku bolne matere vede kot velikodušni oče z dobrosrčnim, zaskrbljenim sinom. Nadučitelj (Matjaž Tribušon), čista, nekoliko načrtno (?) karikirana forma formalnega šolskega predstojnika. Lojzka (Saša Mihelčič), popolnoma stvarna, preudarna, kar nekam preveč predvidljiva, če ne celo preračunljiva pedagoginja, ki ji sicer ni vseeno, ko njenega ljubega Jerman(č)ka vsi ti malobrižni učitelji ali popadljivi zborovalci izzivajo, dražijo in jezijo, se ga celo fizično lotijo, deklíč, ki zelo natančno ve, kako mu je ravnati, da bo krhkega in vedoželjnega, prekucuško

premišljajočega učitelja pomirila in ga ob koncu, že kot neformal(izira)na žena in mati, hranila »na žličko«, kakor se za otroka pač spodobi. Mati (Mojca Ribič), sicer od let skrušena, vendar od svojega samoglavega otroka Jermana primerno roditeljsko distancirana, praktična krščanska ženska, nič več patetična paradigma mučenice z vrhniškega Klanca. In seveda Župnik (Polde Bibič), sicer orjaška črna prikazen, ki vstopi na monumentalno (kafkovsko) prizorišče (Janja Korun) in s svojo mogočnostjo kot temačen, svinčen oblak zastre ves oder in vse njegove prebivalce kot zlovešča senca, a hkrati – in tu je kleč vloge – strog, preudaren, nič rohneč in nič patetičen (kakor nekoč, v slavni Janovi predstavi ekspresivni Milan Skrbinšek), marveč racionalistično funkcionalistični predstavnik zdajšnje in tukajšnje, modernim časom prilagojene, navzven nemilitantne in, kakor zmeraj, dvolične *ecclesiae militans*, ki Jermana (mar tudi Kalandra?) na prvi pogled z ničimer več in vsaj po zunanje uglašenem videzu ne ogroža, narobe, popolnoma samoumevno in nonšalantno mu, ko si, otrok samoglavi in nebojgli, umiva noge, poda brisačo, če naj ta gesta župnika še dodatno karakterizira. In tako dalje in tako naprej še vsi drugi »razhlapčeni« hlapci, zlasti učiteljici Geni (Nataša Ralijan) in Minka (Polona Juh) ali županova hči Anka (Nataša Matjašec). Z drugimi besedami: vsi so taki in vse je tako, kakor da ni več hlapčevskih hlapcev in so tudi gospodarji znosn(ejš)i in pragmatični in je edino vprašanje, pa še to bolj retorično, ali je in koliko je sploh v vseh teh praktičnih ljudeh še morebitnega nepraktičnega, oproščam se za cinično besedno spako, človekarstva. In naposled in seveda vse prej kot nazadnje: kako je zvedavemu »malemu princu« Jermanu sredi teh »hlapčevskih nehlapcev«, kako naj bo os in nosilna gred in težišče, ko pa ga še hranijo »na žličko«?

Skušal sem, v teh minulih dneh in tudi nočeh, odkar sem videl premiero v Ljubljanski Drami, predvsem dognati in najti oporo za »infantilizem« novega Jermana, kajti vse druge stvari v predstavi sem, upam, bolj ali manj »pravilno« razumel, seveda po svoje in predvsem na temelju uzrtega iz predstave. Opore, diskurzivnega pomenskega motiva nisem iskal samo v Korunovih izjemno zanimivih, v Gledališkem listu objavljenih premišljevanjih, iskanjih in samospraševanjih; predvsem sem jo iskal v vizualnem in globalno udejanjenem odrskem konceptu; in seveda – v Cankarjevem tekstu. In sem jo, oporo, tudi našel, vsaj na prvi pogled tehtno in relevantno. Takole se Jerman v tretjem aktu izpoveduje Lojzki: »Slabič sem, glej, otrok, jokav sanjač . . . pa bi se rad za junaka postavljal . . . Nikomur bi ne pokazal svojega solzavega srca . . . ali tvoje oči so tako jasne . . . ni me sram pred njimi . . . kakor da bi stopil pred ogledalo . . .« Ta izpoved je nedvoumna, je neutajljivo Jermanova in samorazkrivalna, saj jo pove Lojzki, najzaupljivejšemu človeškemu in zaupanja vrednemu bitju v drami. Slabič, otrok, sanjač – mar ni s temi karakterologemi poudarjeno obsenčen Bakovičev Jerman? Čeprav v Korunovih zapiskih (priznati moram, da se na tovrstne sicer relevantne vire, pa naj jih že pišejo avtorji ali režiserji ali dramaturgi, nikdar ne sklicujem s posebnim veseljem, ker je pač pomembno in pravzaprav odločilno predvsem tisto, kar vidim – in berem – z odra, ne glede na to, ali vidim »prav«), čeprav torej Jerman v Korunovih zapiskih nima prav takega eksplicitnega »pokritja«, je iz predstave mogoče dovolj zanesljivo razbrati, da je novi Jerman zares otrok in sanjač in slabič. In sicer tak, da so potem vse njegove možate, nesanjave, preroške slutnje, besede in napovedi, še posebej tiste v govoru »hlapcem« v četrtem aktu, zgolj nekakšen verbal(istič)ni pledoyer ihtasto utopi(sti)čnega »infanta« in »vnuka (drhali) svojih dedov«; v vsakem primeru vedoželjnega melanholičnega dečka, ki sicer zbujata naše (sočutne) simpatije, a ki v nobenem primeru ne more biti os drame, kakršna je še zmeraj – kljub koncu velikih zgodb, zgodovine in utopije – Cankarjeva drama o *Hlapcih*. Kar zadeva mojo

percepcijo predstave, priznam, da si »infantilizacije« Jermána kot dominantne reference nove Korunove uprizoritve tudi z najboljšo voljo nisem znal zadovoljivo pojasniti ali jo konsistentno utemeljiti; ne iz teksta, torej citiranega navedka in tudi ne iz režiserjevih pisnih premišljevanj. Jermána-osi in Jermána-težišča, kaj šele Jermána-nosilne gredi v predstavi preprosto ni. Ni več. Lahko mi kdo ugovarja: saj v predstavi tudi ni več hlapcev, so samo praktični strokovnjakarji in »človekarji« in funkcionalistični, pragmatični gospodarji, ni več subordinacije, so samo še »nevarna razmerja« različnih moči (od države do pogoltne Cerkve in vsakršnih podjetnosti), interesov in strank, je denar in kapital in je samo še samostojna in neodvisna svoboda, s katero smeš vse in hkrati moreš komaj kaj ali nič, je samo še potekanje časa iz prihodnosti v zdajšnjost, včerajšnjost in zgodovina sta (sprhnelo) trnje in (krušljivo) kamenje, podrti zid, groza smrtnega spomina. Konec. Kaj res dokončni konec? Misli tako tudi pretkano razumn(jakarsk)i Kalander? Ostaja samo še pobito, nostalgično brundanje (rajnke) internacionale, srebanje slastne juhe »na žličko« in temni molk?

Kakor zmeraj, so odgovori na prava vprašanja tudi zmeraj odprti. Če bi (mi) nova uprizoritev Cankarjevih *Hlapcev* ne omogočila in sprožila nič drugega kot postavljanje takih vprašanj in iskanje odgovorov nanja, bi (vsaj zame) dosegla poglavitni namen. In ga – ob vsej (moji) skepsi – tudi je dosegla.

Mile Korun ostaja neutrudljivi, samoživi slovenski gledališki premišljevalec, iskalec in odrski umetnik *par excellence*...

4. oktober

Dramske premiere malodane preHITEVAJO druga drugo. V ljubljanski Drami se sedeži v avditoriju tako rekoč še niso ohladili od *Hlapcev*, že se je na malem odru (naslednji večer, 30. septembra) zgodila slovenska praizvedba drame *Oleanna* Davida Mameta, enega izmed najznamenitejših in najplodnejših sodobnih ameriških dramatikov in filmskih scenaristov. Ali če podatek še bolj osredotočim: *Oleanna*, napisana leta 1992, velja v zajetnem Mametovem opusu za eno izmed njegovih vzor(č)nih gledaliških iger. V Gledališkem listu je osenčena z najrazličnejših plati (naj ne pozabim: objavljen je tudi zelo zanimiv in govorljiv prevod Zdravka Duše in ker je objavljane prevodov – in seveda izvornih novih besedil – v gledaliških listih zadnje čase postalo spodbudna praksa uprizoriteljev ne samo v ljubljanski Drami, je ta dejanja treba posebej pohvaliti). Zatorej je komaj smotrno kaj dodajati k različnim analizam, a toliko več k predstavi. Toda pred tem samo še, naj tako rečem, praktična teza.

Oleanna se s posebej poudarjeno razumsko sofisticiranostjo loteva izostrenega, paradigmatkega odnosa medčloveške ordinacije in subordinacije med profesorjem in študentko v tako rekoč naravnem in obrnjenem, če ne celo sprevrnjemem človeškem in statusnem (ne/so)razmerju: profesorjeva manipulativna nasilnost najprej narašča kot nekakšen pritajeni orkanski crescendo, po vsebinskem in dramskem preobratu pa isto, ne manj silovito nasiljevalno in izsiljevalno vlogo prevzame študentka. Ta dialektika – zdi se, da si je svojo nenavadno notranjo moč in nekonvencionalno suverenost še posebno izrazito okrepila s spomini na študentske (egalitarnistične) revolte iz davnega leta 1968 – je v Mametovi introspekciji uprizorjena z izjemno natančno karakterizacijo obeh protagonistov in hkrati z neverjetno težno močjo, ki ne dovoljuje več nikakršne (gledalčeve) identifikacije, marveč zgolj še samospoznaven kritični odskok: človekov status v sodobni, strogo diferencirani in

razslojeni sociokulturni družbeni stratifikaciji ni in ne more biti več zgolj statičen in a priori determinanten, v svetu brez vsakršnega višjega vrednostnega središča je dovoljeno vse, vključno z življenjsko trdimi ali celo tragičnimi posledicami. David Mamet ta bridki proces opazuje in ubeseduje strogo (razumsko) nadzorovano, brez emotivnih senčenj, zato pa v malodane veristično natančnem dialoškem diskurzu, kjer se replike Johna in Carol bliskajo kot popolnoma neusmiljeni in vsaj na videz brezčutni ubodi besednih papirjev, navzkrižnih obtoževanj in krvavečih ran, če smem povedati s podobo, na meji skozinskoz nevarnega naturalizma in nihilizma. Ne samo po tem vidiku, tudi po spoznavno pomenskih nasledkih je *Oleanna* vsaj po moji misli ena izmed paradigmatično aktualnih sodobnih dramskih analiz medčloveških razmerij in soodvisnosti danes in tukaj, hkrati pa kot dramatološka in psiho-mentalna struktura s svojimi pretrganimi dialogi, premolki in zamolki, aposiopezami in verbalnimi apostrofi, z nasilnimi ustavljanji in prekinitvami, vstavki, vskoki, skakanji v besedo in sploh z vsakršnimi vedenjskimi vzbujenji ali netolerancami izjemno zahtevna besedna in govorna sestava in skladba ter nič manj zahtevna uprizoritvena naloga.

Ne bom nadrobneje utemeljeval, da gre zasluga za odlično izpeljavo te zahtevne naloge vsem sodelujočim, tako dramaturginji Darji Dominkuš, ki je Memetovo natančno introspekcijo v pravo pravcato profesorsko-študentovsko kataklizmo razčlenila s svojimi instruktivnimi in številnimi drugimi pomensko spoznavnimi elaboracijami; tako režiserju Matjažu Zupančiču, ki je, kakor nemara doslej še nikoli, enako tenkočutno in izjemno natančno »razporejal« dramske in dramatične simpatije in antipatije, udarce, pritrjevanja in odklonilnosti v brezdušnem dvoboju Johna s Carol in Carol z Johnom do okrutnega sklepnega »poboja«, jih psihološko poglobljaj, a hkrati niti za hip psihologiziral na način raziskovanja staromodne veristične duševne anatomije; scenografki in kostumografki Meti Hočevar, ki je prostor »dvoboja« oblikovala tako, da smo gledalci pravzaprav postali nekakšni neprostovoljni sekundantje tega duela (naj zapišem samo kot bežno opazko, ki sicer kliče po obsežnejši tematizaciji: tudi »sekundantski« prostor – ne samo mizanscena – je pripomogel, da se ni bilo mogoče polarizirano identificirati ne s študentko ne s profesorjem, a hkrati, paradoksalno, vsaj mestoma z obema); in seveda gre, kakorkoli že obračamo, poglobljiva zasluga za odlično izpeljavo igralcema Maji Sever in Ivo Banu: njuna igra je, preprosto rečeno, vzorna in vzorčna.

Ban bo svojega profesorja Johna moral prišteti k dolgi vrsti dosedanjih dominantnih odrskih postav. Ko sem govoril o posebnih interpretativnih zahtevnostih, nisem mislil samo na zapleten univerzitetni diskurz, znotraj katerega živi John zelo intenzivno, predano in hkrati po svoje samozazrto, če ne celo solipsistično ali celo narcistično življenje vsakršnega kapitalnega prvaka; mislil sem predvsem na tisti dolgi uvodni monolog in nato še nekajkrat krajše telefonske »samogovore«, polne opuščajev, premolkov in zamolkov, bizarnih raztresenosti in begotnosti, kar vse je Ivo spremenil v mojstrsko tirado, kakršnih ni mogoče veliko doživeti na slovenskih odrih. In tudi sicer je profesorjeva človeška in statusna postava po Banovi volji in zaslugi postala vrhunška podoba nečimrnega univerzitetnega karierista, tudi takega, ki nima nujno samo negativnih predznakov; skratka, silovita in znamenita kreacija.

Stacke, ki bom z njim upeljal misel na Carol Maje Sever, moram začeti z veznikom *toda* (temu vezniku smo pri pokojnem prof. Bajcu rekli »veznik nasprotja in izjeme«). Torej: *toda* po svoje izjemno silovito presenečenje predstave, če smem ob pomanjkanju trenutne lastne domiselnosti zapisati to zlizano sintagma, je Carol Maje Sever. Mar res presenečenje? Za prenekaterega gledalca najbrž zagotovo. Zame niti ne. Igralka Maja Sever doslej preprosto ni imela prav veliko možnosti za

razkritje svojega nespornega daru in znanja. A tudi v drobnih vlogah je občutljivemu ušesu in očesu zmeraj dajala slutiti, da zmore veliko in zlasti več, kot ji je ponujeno. In s Carol je Maja Sever naposled lahko dala veliko, skoraj tvegam reči: vsaj doslej – vse. Seveda je Carol, tako kot John, nadvse zahtevna igralska naloga. Začetna zbežanost in plahost sta, kakor se ostro razkrije v drugem delu predstave, ko, naj povem s figuro, študentka z vso svojo pretkano intelektualno in statusno močjo naskoči samoljubnega profesorja – samo videz in nekakšna tiholazna poza, vendar ne poza kot lahkomišelnost poziranje in blefiranje, marveč poza kot instanca in rafinirana tendenca. Druga podoba Carol, torej enako silovita ali celo nasiln(išk)a kot profesorjeva, je tista prava, globalna in avtentična: ta Carol bi, če bi fizično zmogla, enako okrutno pobila profesorja, ga poteptala, tako rekoč pokončala. In prav ta totalitarna, resda ponekod tezna navzkrižna in nič manj medsebojna dialektika, je tisti brezdušni in brezupni *quid pro quo*, ki obema, študentki Carol in profesorju Johnu, podeljuje posebno karakterološko ostrino in moč. Če je John v svojem samoljubnem ravnanju vendarle premočrtnejši, je Carol izoblikovana iz ranljive in hkrati nevarne dvojnosti: načrtovane frustracije in neusmiljene, malodane teroristične manipulacije. In Maja Sever je to zapleteno dvojnost ranjenosti in ranljivosti, neobjenosti in nevarnosti, čutne vzburljivosti in razumske vivisekcije izrezljala do vrhunske karakterološke jedkanice, če rečem s podobo. Ni dvoma: Memetova Carol je magistralna igralska kreacija Maje Sever.

7. oktober

Uvodna premiera nove sezone v tržaškem Slovenskem stalnem gledališču – Aishilova tragedija *Sedmerica proti Tebam* – se je sinoči (6. oktobra) začela z enourno zamudo: tehnično osebje teatra si je namreč omislilo stavko zaradi neurjenih statusnih in gmotnih razmer. O tem je pred začetkom predstave spregovoril sindikalni zastopnik stavkajočih in njegove razlage je auditorij sprejel z razumevanjem. Manj razumljivo pa je bilo, da čakajočega občinstva o stavki ni (uradno) obvestil nihče od uprave, čeprav bi taka gesta bila vsaj znamenje preproste človeške prijaznosti, če že ni mogla biti tudi uradno pojasnilo razlogov za kratko protestno dejanje. Res pa je – in o tem smo vsi, ki smo zaskrbljeni za usodo Slovenskega stalnega gledališča, že velikokrat prizadeto pisali – da se SSG kar naprej in, zdi se, čedalje globlje potaplja v skoraj nepremostljive gmotne težave, pri čemer je poglaviti krivec italijanska država, roke pa si vse preveč malobrižno, naj ne rečem pilotovsko umiva tudi Republika Slovenija, ki, tako je mogoče slišati ali domnevati, najpomembnejšo slovensko kulturno ustanovo v zamejstvu bolj kakor nekoč prepušča negotovi usodi; seveda pa je pri vsem tem neprijaznem položaju enako ali še bolj nerazumljivo, da tudi vsi upravni organi gledališča in sploh slovenske narodnostne skupnosti v Trstu ne poenotijo svojih pogledov in zlasti dejanj, s katerimi bi, o tem najbrž ne more biti dvoma, neprimerno verodostojneje in učinkoviteje odvrčali, če ne že popolnoma razveljavljali vsakršne pritiske in malobrižnosti, ki kar naprej usodno rahljajo obstoj Slovenskega stalnega gledališča. Najbrž ni treba svariti: gorje, če bi se primerilo, da bi slovensko gledališče v Trstu (po prvi fašistični zadušitvi leta 1927 in po srečni preroditvi leta 1945) znova omahnilo: tokrat bi bržkone umrlo za zmeraj. Se te popolnoma real(istič)ne potencialne katastrofe za slovenstvo – ne samo zamejsko, marveč nič manj matično – sploh resno zavedamo vsi, ki nam je pri srcu usoda »slovenš'ne cele«?

Na srečo se pričujoče svarilo zaenkrat še ni moglo udejanjiti. To dokazuje že imenovana uvodna premiera, h kateri se zdaj na kratko vračam.

Praznik je, če smem zapisati nekoliko prezanosno, ko v slovenskem gledališču doživimo prvo izvedbo oziroma krst takega starega in slovitega opusa grške klasike, kakršna je Aishilova tragedija *Sedmerica proti Tebam*. Praznik je tudi, ko se z odra sliši tako lepo poslovenjeno besedilo, kakršno je blagglasni prevod pisatelja Alojza Rebule. Ne prvo ne drugo seveda ne pove nič o tem sklepnem delu trilogije, ki je z njo Aishilos zmagal na znamenitem tekmovanju leta 467 pred našim štetjem (prva dela trilogije, *Laios* in *Oidipus*, sta izgubljena). *Sedmerica*, se namreč (podobno kot druga besedila tako imenovane Oidipodije, torej tebenskega mitskega cikla o nesrečnih Labdakidih) ukvarja s tistimi osredotočenimi vprašanji, ki jih je najkrajše mogoče označiti kot problem preroškega prekletstva in človekove tragične krivde, kršitve božjih zapovedi ter človeške ošabnosti in oblastnosti, s čimer vse je obremenjena Oidipodija, ne samo pri Aishilu, marveč tudi pri Sofoklu, drugih klasičnih in seveda mnogih modernih različicah, denimo, vse do ene izmed zadnjih, *Ojdipa, tirana* Heinerja Muellerja. V izvorni podobi se *Sedmerica proti Tebam* s temi vprašanji ukvarja predvsem v soočanjih in spopadanjih Ojdipovega sina in aktualnega tebenskega kralja Eteokla z glasniki, z zborom tebenskih žensk in vojakov, s svojima sestrama Antigono in Ismeno v boju za Tebe in za častni pokop Eteoklovega brata Polinejka. Ta soočanja in ti spopadi so, naj tako rečem, veliko manj individualizirani kot npr. v *Orestei*, če znamenitih tragedij drugih klasikov sploh ne omenjamo.

Režiser *Sedmerice* Mario Uršič in njegov sodelavec pri priredbi Aishilovega besedila Jože Faganel sta se »depersonalizacije«, ki jo vnaša zbor, očitno zavedala, zato sta tako zbor žensk kot zbor vojakov bolj individualizirala. Ne samo v besedilu, marveč tudi v uprizoritveni zamisli. Hkrati pa je Uršič v svojem režijskem konceptu od vsega začetka ne samo asociativno, marveč intenzivno in neposredno mislil s Tebami (tudi) na vojno grozo in strah, ki so vanju že toliko let tako v črno zavita bosenska mesta in med njimi še zlasti Sarajevo. Kajpada, taki globalni uprizoritveni zamisli načeloma ni mogoče oporekati, sam sodim, da je prav aktualizacija sploh edino smiselna za sodobno predstavitev *Sedmerice*. Do tu ne Uršiču ne njegovim številnim sodelavcem ni kaj očitati. Zadeva pa se zaplete – in tu vstopam neposredno v predstavo – ko soočimo zamisel z izvedbo. Zakaj? Ker je, kakor sem omenil že v *Razgledih*, izpeljava dobre zamisli kljub vsej inventivnosti in dobri volji sicer razumno ritualizirana, a sama ritualizacija je tako rekoč brez klimaksov, lahko bi se reklo, da je vsa predvsem »vodoravna«, mestoma kar monotona in dolgovezna. Zlasti pa veliko bolj ilustrativna in ponazarjajoča kot individualno ponotranjena. Seveda bi bilo pretirano, če bi dejal, da tudi po poteh, naj tako rečem, transparence ni mogoče priti vsaj do robov transcendence. A te poti so zmeraj nepredvidljive in se v tržaški predstavi le od časa do časa za hip poglobijo do pretresljivosti in tragiškega sočutja, če uporabim klasične kriterialne pojme. Skupinski ritual, ki interprete – tako protagoniste kot statiste – malone izenačuje, je sicer teatralično ekspresiven, vendar nujno bolj zunanje slikovit kot počlovečen in posebljen. In prav v tem spoznanju je, na kratko povedano, šibkost predstave *Sedmerice pri Tebah* v tržaškem slovenskem teatru.

10. oktober

Pred nekaj urami sem se vrnil z ljubljanskih Žal, kjer smo se poslovili od imenitnega prevajalca, publicista, pesnika, dramaturga, dolgoletnega upravnika Slo-

venskega narodnega gledališča v Ljubljani, predvsem pa neizmerno plemenitega moža – Smiljana Samca. S samogrenkobo in tudi z nekaj slabe vesti moram povedati, da sem tega visoko omikanega gospoda in nič manj navdse prijaznega tovariša zadnja leta, odkar se je preselil v dom upokojencev na Taboru, komaj kdaj obiskal in še to le na začetku tega obdobja njegovega življenja. Zato pa sem se mogel pred tem s Smiljanom ne samo družiti, marveč kljub precejšnji razliki v letih prijateljevati vsaj kakih dvajset let. Najintenzivneje pač vsako pomlad, ko sva, kajpada skupaj z drugimi slovenskimi gledališkimi kolegicami in kolegi, leta in leta obiskovala Sterijeve igre v Novem Sadu. Ne manj pogostoma pa sva se srečevala tudi v Ljubljani, zlasti v uredništvu *Naših razgledov*, kamor je na mojo prošnjo in, upam, tudi v svoje veselje, zvesto pisal jubilejne in spominske orise slovenskih opernih in dramskih ustvarjalcev. Knjižni izbor teh spisov je pod naslovom *Gledališki obrazi* objavil v znani knjižnici Mestnega gledališča ljubljanskega. Pri isti založnici je nekaj let pred tem in najbrž z dobro voljo tedanjega urednika in Smiljanovega prijatelja Dušana Moravca – izšla tudi Samčeva (edina) pesniška zbirka *Mimogrede*, delo, ki je nastajalo nekako odmaknjeno, v tihi samoti, le poredkoma in še to samo fragmentarno znano v javnosti, skromno in nevsiljivo, potemtakem z lastnostjo, ki je njenega avtorja tudi sicer dovolj izrazito krasila; a hkrati vendarle tudi kot zaupljivo pričevanje o tenkočutni, blagi Smiljanovi človeškosti. O obsežnem ustvarjalnem opusu, v katerem imajo centralno mesto še zmeraj aktualni, po mnenju poznavalcev sijajni prevodi opernih libretov (nekaj najznačilnejših je objavil, sicer pa spisal in pri Mladinski knjigi natisnil obsežno, hitro razprodano knjigo *Opernih zgodb*), operet, dramskih in proznih tekstov – skupaj kar sto (!) enot – je ob slovesu na Žalah toplo govoril pesnik Pavle Oblak. Sam sem govornika sicer karseda zbrano poslušal, a hkrati so mi misli kar samodejno tavale v spomine na številna nepozabna srečanja s Smiljanom. Med drugimi, kratkočasnimi in sproščenimi, tudi na večere, ko sva s Smiljanom v Novem Sadu – kdaj tudi do jutranjih ur – v družbi Josipa Vidmarja in scenografa Svete Jovanovića metala karte (preferans) in me je, le za pomožno silo večšega te igre, Smiljan, kadar sem izgubljal – izgubljal pa sem pogostoma – ljubeznivo tolažil (ob Vidmarjevih nezlohotnih ironičnih opazkah). Hočem reči, da sem se ob poslovitvi na Žalah bolj kot kdaj prej tudi spričo takih zelo osebnih, ljubeznivih in veselih spominov in zgodb znova zavedel, kako se je s Smiljanovim odhodom na ono stran tudi zame zaprlo nekaj prelepih, nepozabnih strani življenjske knjige. In to spoznanje nikakor ni moglo biti drugačno kot nekoliko grenko in otožno. Nemara še posebej trpko tudi zato, ker se nas je od slovitega pokojnika ob njegovih najbližjih poslovia le peščica kolegov in prijateljev. Nobenih oficialnih ljudi in tudi nobenih brezdušnih radovednežev. Lahko bi se reklo: vsi samo iskreno navzoči in iskreno žalujoči. A kljub temu s kančkom grenkobe: naš zgodovinski in še posebej kulturni spomin tudi zdaj, ko bi ga morali najbolj skrbno negovati, očitno in iz dneva v dan čedalje bolj blede, usiha, drvi v pozabo. In v smrt. Če je tako, pač bodi. A vendar se nemara vendarle še smemo – brez malodušja, marveč stvarno – vprašati: kaj bo z našo tako opevano in za nacionalno samostojnost tako pomenljivo človeško, kulturno in narodno samobitnostjo in istovetnostjo, če ostaneta brez spomina? Sta nam v resnici sploh še mar?

Sicer pa: počivaj v miru, predragi, blagi Smiljan!

16. oktober

Dnevi so zdaj že kakih deset dni čudoviti, po razmeroma mokrem avgustu, sredi katerega sem preživel, naj z eno besedo povem, prelesten teden dni na

Škotskem, tudi september ni bil suh. Šele oktober je zlat, pravo indijansko poletje nam je podarjeno z vsemi očarljivimi jesenskimi lepotami, ki so vsaj zame skorajda neprimerljive z drugimi letnimi časi (izjema so beli zimski pejzaži). In tako sem dva dni, torej minulo soboto in nedeljo preživel na deželi, med drugim nekaj nežnih ur – skupaj z najbližjimi – v Celju pri mami, ki je predvčerajšnjim praznovala svoj enaindevetdeseti rojstni dan. Bilo je ganljivo, ko nam je, ne brez orošenih oči, naročala, kaj in kako se ima zgoditi, ko bo, kakor je rekla, najbrž zdaj naposled odšla od nas in je ne bo več. Vse nas je presunila, a hkrati smo občudovali njeno duševno zbranost, za visoka leta zares nevsakdanjo. Nekdo, če se prav spomnim, je bil svak Pavle, zdravnik, je ob koncu njene ustne oporoke vzkliknil: babi – tako jo kličemo, odkar je babica in prababica – nikar ne hiti, saj boš, kakršna si, dočakala še konec tisočletja! Odvrnila je samo kratko: bognedaj!

Sam sem se ob tej priliki natihoma spomnil, kako mi je Josip Vidmar, čigar stoletnica rojstva je minila pred dvema dnevoma, torej prav na omenjen mamin rojstni dan, v enem izmed zadnjih naključnih pomenkov, še kako leto starejši, kot je pravkar bila moja mama, dejal: Veste, v moji že kar nedostojni starosti ne smem več šteti ne let ne mescev, lahko mislim kvečjemu na dneve ali ure. Ej, ti naši ljubi, umni in spoštljivi metuzalemi!

Saj res: o enem izmed največjih in zato nemalokdaj tudi najbolj samosvojih, če ne kdaj tudi kontroverznih duhov, kar jih je doslej premglo slovenstvo, o Josipu Vidmarju, s katerim smo mnogi, ki smo kaj dali nanj in nase, tudi zagnano polemizirali, beremo zadnje čase v proslulih pismih bralcev tako primitivne napade, pošastne izmišljije in brutalne žalitve (Danijel Malenšek et consortes), da nas, »prehlajene predmete zgodovine«, lahko samo grozljivo in sramotno zebe v dno zavrženih duš. Si bomo sploh kdaj znali ozdraviti ta zlovešči kronični prehlad?

Oproščam se za »vrivek« in se spet vračam k svojemu ljubemu gledališču.

Minuli petek je mariborska Drama glede na prejšnje sezone kar nekako pohitela z otvoritveno predstavo. Uprizorila je namreč fragmente iz menda nedokončanega Kafkovega romana *Amerika* v dramatisaciji (in pod dramaturškim skrbstvom) Željke Udovičič, v režiji poljsko-nemškega gosta, nam vsem od Dumasovih *Treh mušketirjev* (lani v istem gledališču) znanega in ljubega Janosza Kice in z Branetom Šturbejem kot Karlom Rossmannom v glavni, v pravem pomenu osrednji vlogi predstave. Sam sem roman bral pred zares davnimi leti, najbrž bi ga bil pozabil, ko bi njegov avtor ne bil Franz Kafka, saj v njem pravzaprav ni veliko kafkovega: zgodba oziroma nasilno popotovanje, če ne kar izgon Karla, ki je bil domači hišni pomočnici, tako kot prenekaterikrat v teh situacijah, zaplodil otročiča, od doma v Ameriko, vse to je na prvi pogled sicer snov, ki bi znamenitega pisatelja utegnila izzivati in ga je očitno tudi silovito zaposlila. Toda če odmislimo stvarno, pregnantno dikcijo in bogatijo detajlov, ki tako kot drugo prozo – in med njo seveda poznejši znameniti romaneskni deli *Proces* in *Grad* – odlikuje tudi *Ameriko* – Kafka sam jo je zanimivo poimenoval »glatte Dickensnachahmung« (gladko dickensovsko posnemanje), nas kot drugačne, pravzaprav nekafkove prvine presenečajo predvsem lahkotnost, svetloba in zlasti optimističen konec *Amerike* in sploh nekako jovialna usoda njenega centralnega lika, kljub vsakršnim grdim in zoprnim šikanam, v katere se zapreda, bolj prav, ga zapredajo. Karl namreč nikakor ni tak kot drugi, še posebej ni tak kot so Američani, pravzaprav »amerikanci«, s katerimi se srečuje med svojimi pohodi po »obljubljeni deželi«, dokler ga usodno ne »omami« znamenito »veliko oklahomsko gledališče«. Resnici na ljubo pa se od svojih ameriškanih moških precej in vsaj »na oko« očitno razlikujejo nekatere ameriške ženske v tej Kafkovi (nekafkovski) projekciji Novega sveta. Karlova prisrčnost, dobrotljivost in

zaupljivost je vsaj pri njih poplačana s prijaznostjo in celo z ljubeznijo (Klara, Tereza, Fanny). Tak, ljubezniv in skoraj naivno srečen je tudi konec, v katerem – zdaj seveda govorim že o predstavi – čudno simbolična mrtva ptica znenada živa obsedi na, denimo telefonski žici pod prostranim nebom kot presenetljivo optimistična apoteoza Karlovih ameriških »blodenj«.

Naj ponovim, kar je bilo že zapisano (seveda spet mislim predvsem na mariborsko uprizoritev in ne več na strukturo romana): pred davnimi leti (če se ne motim, se je pisalo l. 1951) sem v zvezi s Shakespearovim *Rihardom III.* ob uprizoritvi v ljubljanski Drami citiral misel režiserja Branka Gavelle, ki je sodil, da je ta okrutna historija kljub številni personalni komparzeriji pravzaprav en sam velik monolog trinoškega kralja, v čigar senci so vsi drugi protagonosti in antagonisti. Neizvirno ponovim: tak dramski monolog je po povedni strukturi tudi Karlova usoda v *Ameriki*. Vse drugo (v dramatizaciji in mariborski predstavi) in vsi drugi, pa naj so še tako imenitni liki in razvite človeške epizode, hočeš nočeš ostaja v Karlovi veliki senci, vse je prejkoslej zgolj sosledje in ozadje tega impozantnega »monologa«.

Natančni, nenehoma odrsko popolnoma izvorno, samosvoje razigrani in hkrati nadzorovani Janusz Kica režira ta »monolog« na videz in zunanje malodane asketično – v ekspresivno temnem prostoru oziroma na »odru na odru«, s prostranimi črnimi, kofkavsko skrivnostnimi stenami, polnimi neobičajnih odprtín, oken, vrat in stopnic (Juergen Lancier, scenograf in kostumograf) – režira ga torej tako, kakor da bi imel pred sabo kako Brechtovo epično zgodbo, a hkrati s tako duhovito, zunajserijsko detajlirano mizanscensko fantazijo, s kakršno se srečujemo zares poredkoma v domačih ali tujih gledaliških predstavah.

Brane Šturbej-Karl Rossmann, centralna figura in magistralna odrska postava uprizoritve, ki nenavadni »monolog« ali »monodramo« oživilja, počne to z nedvoumno zunajserijsko, bleščečo igralsko domiselnostjo: njegov Karl je napol harlekinski, napol chaplinski, skozinskoz neskončno mil in radoživ, ljubeznivo prijazen, odprtega, altruističnega srca in darežljivosti, tudi ko ga vsakršni brezdušni ameriškanski poslovneži, selfmademani ali mafiozni brezdelneži, pijanci in kvazibohemi grobo izrabljajo in zlorablajo. Šturbejev Karl ni tak, kot so drugi, tudi njegova teatralika je drugačna, kot so druge v predstavi: predvsem je Brane Šturbej tisto, čemur s suho teatrografske oznako pravimo – popolnoma vznemirljiva odrska prezenca. Živa, vznemirljiva, prostodušna, naivna in vedoželjna, vsa v švigavih pogledih in prisrčno odrezavih burleskni gestah, toplo človeška, pravzaprav nenehoma očarljivo deška prikazen, ki se vsemu zvedavo čudi in vse iskreno občuduje, pozablja na krivice in zmeraj znova sanjavo strmi v jasno neskončnega neba nad sabo, čeravno je to neskončno nebo v resnici temno in življenje pod njim neprijazno. Skratka, Šturbejev Karl Rossmann je – ob vrsti impozantnih drugih vlog in epizod, med temi so npr. že omenjene tri ženske (Irena Mihelič, Alenka Tetičkovič, Sonja Blaž) ali »amerikanci« (Ternovšek, Novak, Svete, Badurina, Ekart) – zagotovo ena izmed najlepših dramskih vlog slovenskih gledališč v zadnjih sezonah. Po svoje ta vloga, naj tako rečem, presvetljuje in posvečuje tudi vso predstavo Kafkove *Amerike* v mariborski Drami. Kaj ni to že skoraj pohanjska pohvala?

Čez nekaj dni se začne v Mariboru letošnje Borštnikovo srečanje, trideseto po vrsti, torej jubilejno. Uradni žiriji, v kateri sem bil, skupaj z Alešem Bergerjem in Matejem Bogatajem, že lani, je svet BS podaljšal mandat še za letos. Do začetka teh gledaliških nemirov je v slovenskih dramskih teatrirh napovedanih še nekaj premier. Naj sklenem tako, kakor je naš znameniti komparativist, profesor Ocvirk tako rad končaval svoja briljantna predavanja: o vsem tem in še o čem bom govoril prihodnjič...



Vasja Predan

SLED ODRSKIH SENC

Gledališki dnevnik 1996–97 (1)

26. september 1996

Pred dnevi sem se razveselil nepogostnega, pravzaprav naključnega srečanja s starim kolegom z ljubljanske slovenistike, ki ga videvam, kakor se reče, le »na vsake kvatre«. Klepet naju je seveda pripeljal tudi h konvencionalnemu vprašanju, ki ga je prijatelj formuliral najprej nevtrarno: »Kaj počne avtor gledališkega dnevnika v času, ko so teatri na počitnicah?« Ko da bi se bil zavedel obrabljenosti vprašanja, se je brž dopolnil in pristavil: »Kako si preživel mesce brez ‚odrskih senc‘?«

Najprej sem mu odvrnil, da pač samo razmeroma počitniško, ko pa so ga, domnevam, zanimale nadrobnosti, sem se moral zbrati in moj samo pogojno lahkotni počitniški votek se je znenada prijazno navil: bilo je, sem si mislil in bolj prozaično dejal, minilo je dolgo, mokro, vetrovno poletje z vročim junijem in, v glavnem, čemerno deževnimi, tudi bolj mrzlimi drugimi dnevi in tedni; minila je pomladna evforija papeževega obiska, posebne vrste polucirajoči živžav tistih mojih rojakinj in rojakov, ki verujejo, da jim (samo prislovično) ljubi bog (in nemara njegov zemeljski namestnik?) lahko pomaga(ta) iz stisk, kadar z miselnimi in premišljevalnimi spoznanji, če ne tudi dejanji nasedejo in si sami ne znajo pomagati; minil ali vsaj navidezno umiril se je demagoško preračunljivi referendumski volivni stam-pedo v državnem zboru in zunaj njega; že kar nekaj časa se poraja in zlagoma bliža vsakršnim vreliščem predvolilna polucija, čeprav za zdaj in začudo še brez tistih znamenitih grobih, nizkih udarcev, ki bojo, se bojim, še »oberoč« in prekmalu naskakovali naša čustva, čute in misli.

Skratka, vse minljivo mineva. Ostajajo pa, tudi v mojem spominu, trajnejše reči, med njimi delo in branje.

Zastran prvega sem si mogel privoščiti samo kratek teden brezbržno prijaznih počitnic na zelenem Lošinju, ker sem pred tem najprej dopolnjeval in definitivno čistil, tudi slogovno likal rokopis ter nato opravil še korekture za novo knjigo (kratek oris slovenskih dramskih teatrov od Linhartarja do danes), ki bo pod naslovom *Slovenska dramska gledališča* v kratkem izšla pri Knjižnici Mestnega gledališča ljubljanskega; pisal intervju za *Sodobnost* in znova redigiral gledališke dnevnik minule sezone, ki se spet nabirajo v knjigo.

Branja je v tem sorazmerno hitrem in zaradi dela kratkem času bilo manj kot običajno, vendar upam, ne premalo: s počasno, a zato toliko večjo zbranostjo sem pregledoval tehtno zgodovino obeh nekdanjih Jugoslavij dr. Jožeta Pirjevca; pozorno sem opravljal vznemirljiva samospraševanja ob prebiranju izjemno natančne analize vzrokov, ki so z blasfemično miloševićevsko aroganco ter z

»ognjem in mečem« razgnali in krvavo pokončali SFRJ – v natančni, instruktivni knjigi Viktorja Meierja *Zakaj je razpadla Jugoslavija*; seveda sem poleg dnevnih in periodičnih listov z zanimanjem prebiral tudi dvojno številko *Sodobnosti* – (nikarte samo zaradi Zlobčevega pogovora z mano v njej) – in še s posebnim veseljem (če prispevkov nekoč znamenite četverice tudi mojih prijateljev, pesnikov *Pesmi štirih*, ne omenjam posebej) zmeraj vznemirljive dnevniške zapiske Nika Koširja (ki ga, žal, osebno še nisem imel priložnosti spoznati); in naposled, tik pred začetkom nove gledališke sezone mi je prijatelj Kajetan Kovič poslal v branje svoj novi kratki roman *Profesor domišljije*, ki sem ga »použil« na dušek (predvčerajšnjim sem na tiskovni konferenci v znani ljubljanski knjigarni Mladinske knjige o tej drobni pripovedni mojstrovini povedal nekaj strnjenih spoznanj).

Pa še to: že nekaj časa je minilo, odkar mi je Milan Vogel z *Razgledov* poslal v branje (in morebitno oceno) knjigo Frančka Bohanca *Literarni paberki*. Vsakršni opravi mi še niso dovolili, da bi bil storil kaj več, kot preletel zanimive *slovstvenozgodovinske skice*, kakor svoje *paberke* podnaslavlja avtor, zato pa se mi je v zvezi z njim dogodilo pristrčno naključje: pred dnevi sem, najbrž po kakih šestih letih, Frančka Bohanca spet srečal in bil nepričakovanega snidenja zares vesel.

Pravzaprav sem dolgoletnega kolega po peresu kar nekako pogrešal že od časa, ko se je preselil v Gorenjo vas, vsekakor razmeroma dolgo obdobje. Ne bi rekel, da se kdaj pa kdaj nisem spomnil nanj, kaj slišal o njem in tudi prebral bežno informacijo o kaki njegovi novi knjigi (teh je v minulih treh letih izšlo, če se ne motim, kar petero). Na ploščadi med stolpnico Avtotehne in Kora barom sva se ob snidenju na dolgo pomenkovala, dognala, da naju družijo podobni pogledi na nekatere aktualne zdajšnje literarne in tudi marsikatero današnje občaslovske kulturne in politične »fenomene«.

Franček mi je nekaj dni po tem bežnem srečanju poslal četvero svojih knjig: *Odtise časa* in romanesko trilogijo *Golobi*, *Kanje*, *Lastovke*. Pošiljke sem bil seveda vesel, čeprav sem vedel, da se branja ne bom mogel kmalu lotiti, saj me ravno zdaj na začetku gledališke sezone čaka zares veliko dela. Kljub temu pa me je že sam otip debelega svežnja po svoje presenetil, saj priča o nesporni pisateljski marljivosti in, po drugi strani, o skoraj nekakšni zanikrni, nemara celo načrtni zamočlanosti, če sodim po dosedanjih zelo skromnih, najbrž celo nikakršnih, vsaj meni dostopnih javnih odmevih na to Frančkovu obsežno pisanje. Resda od izida knjig še ni preteklo prav veliko časa, a bojim se, da se, upam, samo začasni (?) molk ne bo kmalu kaj prida pretrgal. Ali v času tako lajnasto opevane »nove svobode« res vse prepogostoma in vsaj za nekatere reči (in avtorje) postajamo »slepi glušci«, če si sposodim bridko duhovito besedno zvezo Juša Kozaka?

Kakorkoli že obračam, od vsega branja v zadnjih mescih mi je zlasti Kovič z nadvse občutljivo razčlenjenim »potresnim območjem človeških duš« znova prižgal prijazen kres milih bralnih užitkov. Seveda se mi je, še preden sem *Profesorja domišljije* odprl, kar nekako samodejno oglašala v spominu avtorjeva skrajnje vznemirljiva in vrhunsko kratkočasna *Pot v Trento*, roman, o katerem sem trdno in primerjalno (denimo npr. s kakim izbranim pripovednim opusom Andreja Hienga ali Lojzeta Kovačiča ali Saše Vuga ali Draga Jančarja, če z izjemo slednjega ostanem pri Kajetanovih pisateljskih vrstnikih) prepričan, da sodi med najiminitnejše pripovedne umetnine zadnjih desetletij slovenske literature.

Vendar ta hip ne bi rad gledališkega dnevnika preobremenjeval z nadrobnejšimi vrednostnimi utemeljevanji in razsežji novega Kovičevega dela, kratkega romana *Profesor domišljije*; bralci bojo ta razsežja, o tem ne dvomim, zlahka sami prepoznali, doumeli in podoživeli. Rajši si, bogato poplačan od pripoved(oval)ne

imaginacije *Profesorja domišljije*, privoščim in zapišem zagotovo preobrabljeno, vendar ta hip vsaj zame najustreznejšo glasbeno prisposodnico: če je *Pot v Trento* (bila) zgledna »simfonija«, je *Profesor domišljije* enako vznemirljiv in duhovit »godalni kvartet«.

Ne vem zanesljivo, ali bi bil te, najbrž preveč osebne, če ne celo zasebne reči prav vse po vrsti zaupal »gledališkemu dnevniku«, ko bi me zanje ne bil spodbudil stari, ljubi kolega iz davnega slovenističnega seminarja, ko me je vprašal, kako sem preživel mesec brez »odrskih senc«. Naj torej te osebne reči ostanejo zapisane kot nekoliko zaupljivejša snov, nemara za koga tudi s preosebni, a upam, nikarte zasebnimi poudarki.

Sicer pa se je pred dnevi novo igralno obdobje v slovenskih teatririh že intenzivno začelo. Zame sicer z zamudo, ker sem si krstno izvedbo Partljičeve komedije *Politika, bolezen moja* v Mestnem gledališču ljubljanskem ogledal šele pred nekaj dnevi (23. septembra), premiera pa se je zgodila že deset dni prej (12. sept.).

MGL je z uprizoritvijo Partljičeve nove burleske o skominah po politični in državniški »časti in oblasti« (ter seveda cvenku in njegovem nevarnem žvenku), ki dramijo in mamijo potentate za prostor v nacionalnem parlamentu, sicer znova potrdilo enega izmed svojih programsko razvidnejših segmentov (kratkočasnost), a če sodim po napovedanem repertoarju za novo sezono, bo »blagajniške robe«, primerjaje z lansko sezono, v tem gledališču letos precej manj. S poudarkom povem, da sem te korekture naprikrto vesel.

Seveda pa utegne *Politika, bolezen moja* poleg relativne krakočasnosti vnašati v pravkaršnji slovenski družbeni trenutek še drugo, tokrat posebno aktualno pomenško razsežnost: v predvolilni histeriji bo bržkone blažila že omenjene »grobe, nizke udarce«. Dlje od te magične črte pa kljub očitno večjim avtorjevim ambicijam – po moji misli, seveda – ne bo segla. Pač, polne avditorije bo vsaj relativno nasmejavala z gibko in okretno uprizoritvijo (režija: Boris Kobal) in še posebej s sproščeno komedijsko igro Ljerke Belak, Maje Šugman, Mojce Partljič, Evgena Carja, če omenim samo teh četvero imen iz sicer dobro uigranega celotnega igralskega zbora Partljičeve burleske.

2. oktober 1996

Tokratno nadaljevanje dnevnika naj začnem z nekakšno apriorno ugotovitvijo: zame se gledališka sezona zares začne šele s tistim občutkom, ki mu s publico rečem: vznemirljivo doživetje. Tako doživetje je bila sinočnja predstava – tudi to premiero (28. septembra) sem zaradi odsotnosti moral za kratek čas »preskočiti« – Osbornove drame *Ozri se v gnevu* v neznosno zatohli, klavstrofobični dvoranci ljubljanske Male drame Slovenskega narodnega gledališča – v režiji Janeza Pipana, duhovitem novem prevodu Darje Dominkuš, domiselni in izrazito estetični kostumski opremi Mete Sever, (atmosferno) ustrezni, čeravno nekoliko (mansardno) stereotip(izira)ni scenografski zasnovi Andreja Stražišarja in – kar takoj poiščem najprimernejši pridevek – briljantni igri Igorja Samobora, Nataše Ralijan, gostje Jette Vejrup Ostan, Bojana Emeršiča in mojstra starejše igralske garde Janeza Albrehta. Seveda ne smem pozabiti tudi na deleže dramaturginje Darje Dominkuš in lektorice Tatjane Stanič, še posebej pa na sugestivno, imenitno izvajano jazzovsko glasbo Petra Ugrina in njegovega *ad hoc* ansambla. Ne vem, ali se moj spomin moti, toda zdi se mi, da sem tokrat med izvedbeno ekipo uprizoritve vsaj v ljubljanski Drami

prvič opazil doslej »izpuščani« poklic producenta. Pri uprizoritvi Osbornove igre je to Edo Kocmur.

Preden se nekoliko nadrobneje posvetim uprizoritvi, si dovoljujem krajšo digresijo in prosim potrpežljivega bralca za ustrezno razumevanje.

Privilegij starih, dolgoletnih gledaliških obiskovalcev je, da živijo/živimo z dolgimi (davnimi) spomini. Tak je tudi (moj) spomin na krstno izvedbo Osbornove legendarne drame v ljubljanski Drami 22. novembra 1958. Urednica gledališkega lista za sedanjo uprizoritev Darja Dominkuš je med bogato gradivo o avtorju in usodi njegove znamenite drame uvrstila tudi tehtno kritično analizo dr. Vladimirja Kralja ob prvi slovenski uprizoritvi, ki dovolj natančno razčlenjuje tako Osbornovo besedilo in v jedrnatih zarisih tudi Jamnikovo uprizoritev. Zato sam ne bom obnavljal lastnega spomina nanjo, čeprav moram poudariti, da je bila tudi za našo tukajšnjo (Osbornovo) generacijo v marsičem dobesedno prelomna. Zakaj in kako?

Ce se prav spominjam, smo nekaj besed ali vsaj podmen o tej prelomnosti ob slovenskem krstu drame karseda lapidarno povedali v anketi, ki jo je kmalu po premieri objavila *Mladina*. Tu naj obnovim samo dvojje (tudi lastnih) takratnih pomenskih poudarkov: čeprav je tako imenovana oficialna slovenska (zlasti politična) javnost vsaj v različnih »medtekstih«, če že ne neposredno (pisma bralcev) dala vedeti, da je uporništvu in »jezno mladeništvu« Jimmyja Porterja proizvod zahodnjaškega anarhičnega nihilizma, smo se Osbornovi vrstniki ali *looserji*, kakor jim pravi Dominkuševa, z Jimmyjem bolj ali manj neprikrito, mladane demonstrativno poenačevali. To z današnjega časovnega odskoka seveda ni videti kaka posebno pogumna drža, v tedanjih razmerah pa je *vis a vis* »oficialni javnosti« bila vendarle vsaj kljubovalna, če ne že neposredno uporniška. In drugič, izjemno sugestivna Jamnikova uprizoritev (kmalu je navdušila tudi beograjsko občinstvo) in v nji še posebej silovite igralske kreacije Borisa Kralja, Majde Potokar, Duše Počkaj, Jurija Součka in Edvarda Gregorina – je kot poseben konotativni izziv pri razgaljanju jalove meščanske konvencionalnosti vsebovala dotlej na našem dramskem odru ne prav pogostoma viden iktus: za sorazmerno puritanski tedanji avditorij mladane šokantno poudarjeno čutnost in sploh izzivalno telesnost. Četudi je ta razsežnost vsaj mestoma bila prej odvod od Osbornove temeljne misli kot njena afirmacija, je ob silovitosti Jimmyjevega uporništvu uprizarjala in uveljavljala nekakšno »dvojinsko« pomensko in označevalno sinhronijo, ki ni generirala zgolj generacijske identifikacije, marveč tudi že prve reflekse presežkov nepsihologizirane ali kar antipsihološke, čeprav po površnem zunanjem videzu še zmeraj predvsem naturalistično zasnovane, a v resnici modern(ističn)o stilizirane igre omenjenega mladega igralskega kvarteta.

Oba ta nekdanja temeljna uprizoritvena poudarka sta potemtakem tako po vidikih pomenskih izzivov kot slogovnih novot v igralsko razvojnem in slogovnem smislu tako rekoč zgodovinsko važna in pomenljiva; še posebej, ko ju presojamo z današnjim spominskim in časovnim odskokom. (Komur se ta poudarek zdi preveč zgolj zgodovinsko in teatrografske pomemben, naj se z njegovo tematizacijo miselno pač ne ukvarja.)

Ob tej spominski digresiji, ki je, upam, ne preveč strokovnjakarsko nadležno, a zato dovolj razvidno in tudi za laika zanimivo, želela opozoriti na čezčasne pomenske vrednosti Osbornove drame, naj takoj povem: nova, Pipanova uprizoritev sicer ne vztraja pri podobnih pomenskih poudarkih in »dvojinski sinhroniji« kot Jamnikova, vendar pa produktivno pogloblja prav, če smem uporabiti ta kvalifikativ, »mentalni človeški psihogram« in z njim, naj tako rečem, antropogeno, tragigroteskno razsežnost Osbornovih človeških usod na račun, spet povem s pomožnim

pojmom, razgaljevalne, že eksplicirane idejne podstati Osbornove drame o stiski in gnevu »izgubljenih generacij« petdesetih let. Nemara je ta drama, po drugi strani, zato tako živo vznemirljiva in po svoje kar aktualna še danes, zdaj in tukaj.

To stisko in gnev, ki ju v drugačnih konstelacijah lahko zaznavamo tudi v našem času, kar preveč nežno, vendar dovolj natančno označi Alison v pogovoru s svojim konservativnim, nad sočasnim (britanskim in sploh svetovnim) svetom razočaranim očetom, nekdanj kolonialnim polkovnikom, ko mu reče: »Tebi je hudo, ker se je vse spremenilo, Jimmyju je hudo, ker je vse ostalo enako« (oboje podčrtal V.P.).

Osbornova legenda, imenovana *Ozri se v gnevu*, je potemtakem še zmeraj živa, in to spoznanje toliko bolj pritrjuje razumni potezi, ki je to dramo znova uvrstila v repertoar ljubljanske Drame.

Zagotovo so v Pipanovi natančno vodeni, resda zaradi malodane že znanega, skoraj suženjskega spoštovanja besedila ekstenzivni, vendar zlasti prostor dogajanja imenitno razčlenjujoči in obvladujoči predstavi omenjeni poudarki prišli do polne veljave, res je Pipan mimo Osbornovega besedila – in, po moji misli, premalo (kontekstualno) utemeljeno (če ne kar nasilno) spremenil konec (Alisonina smrt) v malodane nekakšno larmoyantno žalobnost. In res je tudi, da je, če omenjeni spremenjeni konec odmislim, v navzven »nevidni« trigonometriji postavitvenih potez in idej tudi režija, kakor se je pohvalno reklo po starem, skorajda »nevidna« ali »skrita«, a zato toliko bolj studiozna v tudi že omenjenem mojstrskem vodenju igre protagonistov.

Na prvem mestu nedvomno Igorja Samobora, ki Jimmyjevo uporništvo preigra na zelo široki skali izrazil – od koleričnih izbruhov do sicer redkih, a zato pristnih sočutnih nežnosti, celo do samousmiljenih ganjenosti, ali kar je še posebej pomenljivo, nemalokdaj z »odskoki« ne samo v ironijo, marveč tudi v svojevrsten humor, tedaj izrazno sestavino, ki jo je bil nekoč (v poglavitnem zaman) priporočal in želel sam avtor, a se je najbrž le poredko – če sploh kdaj in kje – naseljevala v uprizoritve. (Tudi sicer sijajna, davna ljubljanska izvedba Osbornove drame te razsežnosti ni vsebovala.)

Ne manj sugestivna, seveda pa vsa stkana iz rahločutnosti, miline in skoraj čehovske dušeslovne lepote je bila med igralskimi postavami Alison Nataše Ralijan. Kot posebno zanimivo se je vsaj mojemu dojemanju vtisnilo spoznanje, da podoba take Alison pravzaprav ni vsebovala pretiranih, bolj prav povedano, nikakršnih nagibov tiste puhle meščanske razvajenosti in človeške izumetničenosti, ki naj bi Jimmyja posebno intenzivno motivirali za gnev, posmeh in sarkazem; nemara so ga, na drugi strani, prav te poteze v subtilni igri Ralijanove, razoroževale in mu dovoljevale, da je kdaj razkril tudi svojo ranljivost.

Meščanska, bolj prav rečeno, pomeščanjena oholost in teatraličnost je vsaj v začetnih nastopnih trenutkih »sikal« iz vedenja na prvi pogled visokostno mrzle Helene – v imenitni interpretaciji Jette Vejrup Ostan. Strmo distanciranost do Jimmyjeve gnevnosti je igralka izražala predvsem z aristokratiziranimi gestami in mimičnimi reakcijami, s telesom, z malodane koreografirano ponosnim gibanjem, predvsem pa z očmi in pogledi. Lahko rečem, da že dolgo nisem videl tako intenzivne in sugestivne igre oči in pogledov, ki so sicer zmeraj središče igralske kreativnosti, a v interpretaciji Jette Vejrup Ostan so – ob presenetljivo melodiozni govorni podobi, ki jo igralka iz vloge v vlogo kultivira – bile nesporno odločilno izrazilo; tudi potem, ko jim je dodala še osvajalni erotizem in čutnost vsega svojega psihofizisa.

Ob tem vznemirljivem človeškem trikotniku je Bojan Emeršič za dobrosrčnega Cliffa Lewisa našel posebna izrazila: resda je bil – po logiki Osbornove tenkočutne

karakterologije in tako rekoč po definiciji umne dramaturgije – nenehoma v senci svojega nastopaškega prijatelja Jimmyja, a zato toliko bolj človeško tenkovesten, ljubeč in rahločuten v razmerju do Alison, malodane njena sugestivna moška senca in različica.

Janez Albreht je polkovniku Redfernu vtisnil poteze uglajenega, vendar spričo bridke usode Alison grenkobno sočutnega očeta in spričo zavesti, da je njegove ponosne »kolonialne« in srečne družinske preteklosti kot sanj, ko »sonce ne sije več«, kakor pravi sam, že dolgo nepreklicno konec; skrušenega reprezentanta odmrle viktorijanske epohe, »stare rastline iz edvardovske divjine«, kakor ga označi Jimmy. Lahko bi se reklo: kabinetna epizoda osutega doživljajskega in teatraličnega izročila sredi modernega »duhovnega barbarstva«, če spet citiram polkovnikovo sintagmo, ki se sicer – seveda ne samo konkretno, marveč tudi kot *pars pro toto* – nanaša na Jimmyja Porterja.

V nekaj besedah: predstava in še posebej njena igralska komponenta je gledalce (na prvi reprizi, ki sem si jo ogledal) po pravici očarala in navdušila. Čeprav, kot že rečeno, v avditoriju, ki je morebiti vsaj za silo uporaben za krajše, predvsem komorne nastope, v nobenem pogledu pa se vsaj meni ne zdi primeren za tako zahtevno in dolgo (nikakor predolgo!) predstavo, kakršna je *Ozri se v gnevu*. Bi je nemara ne kazalo prenesti na tako imenovani »veliki oder«?

Post scriptum današnjemu dnevniku.

Davišnje *Delo* me je obvestilo, da je v Novem Sadu po hudi bolezni umrl Dejan Poznanovič, ne samo moj vrstnik in stari prijatelj, marveč mož, čigar spominu bi se morala slovenska kulturna in še posebej literarna javnost vsaj za hip pokloniti.

Z navzven stoično mirnim, kultiviranim Dejanom in njegovo zgovorno, gostoljubno sopogo, slikarko Bogdanko, prav tako našo ljubo sobesednico in prijateljico – smo številni slovenski pesniki, pisatelji in publicisti zlasti med vsakoletnimi Sterijevimi igrami ali pogostnimi tako imenovanimi medrepubliškimi literarnimi izmenjavami in nastopi preživeli preštevilne nepozabne dneve in noči v veselem druženju in temperamenten pomenkovanju – tudi polemiziranju – zlasti o literarnih vprašanjih in še posebej o slovenski sočasni leposlovni ustvarjalnosti, ki je Dejana – ne samo kot spremljevalca in poznavalca, marveč kot nadvse marljivega in tenkočutnega prevajalca – vznemirjala, motivirala in zaposlovala večji del življenja, od katerega se je moral zdaj tako znenada posloviti.

Samo v bežno spominsko opombo povem, da je Dejan začel zlasti poezijo – če se ne motim, sta bila med prvimi, Dejanu ljubimi pesniki, ki jih je imel še posebej v časteh, Ciril Zlobec in Srečko Kosovel – najprej prevajati v sodelovanju s pesnikom Gojkom Janjuševićem, prav tako zvestim in zagnanim posredovalcem slovenske lepe besede srbskemu in hrvaškemu bralstvu. Nato pa je samostojno, leto za letom »prestavljal«, če zapišem s kančkom starožitnosti, izbrana dela Primoža Kozaka, Rudija Šeliga, Lojzeta Kovačiča, Tomaža Šalamuna, Dušana Jovanovića, Tarasa Kermaunerja, Francija Zagoričnika, izbrano slovensko »mlado liriko«, če naštejemo samo nekaj imen. Lahko bi se tudi reklo, da se je tudi po Dejanovi zaslugi v začetku šestdesetih let tako rekoč »sprožil plaz« prevajanja slovenske literature ne samo v Novem Sadu, marveč seveda tudi v Beogradu, Zagrebu, Sarajevu, Skopju in manjših mestih drugih republik nekdanje skupne države.

Dejanovi skromnosti je treba pripisati, da za svoje prevajalsko delo nikdar ni pričakoval kakih spektakularnih javnih pohval. Dasiravno je, če se ne motim, kako formalno slovensko priznanje tudi prejel, ga je – to bi, prepričan sem, lahko in z veseljem potrdili tudi slovenski avtorji, ki jih je prevajal – bil zmeraj najbolj vesel in

zadoščen, če so mu – in ko so mu – prav ti avtorji sami izrekli spodbudno besedo o njegovem prevajalskem delu. Zdaj je ne bojo (ali ne bomo) mogli več izreči.

Ostaja, tako kot zmeraj in še posebej, kadar ledena morana »seka v našem gozdu«, bridkosvetel spomin na milega prijatelja in dejavno zavzetega spoštovalca slovenske lepe besede.

Zagotovo vem: vsaj tisti, ki smo rajnega Dejana imeli radi, ga torej tudi intimneje, ne samo po delu poznali, ne bomo nikoli pozabili njegovega toplega, mirnega smeha, preudarne besede in goreče zagledanosti v slovensko literaturo in naše prijateljstvo.

7. oktober 1996

Oktober je za gledališke spremljevalce od nekdanj najrodovitnejši čas: premiere prehitvajo druga drugo, neučakanost (in kdo ve kolikokrat že apostrofirana nekooperativnost naših teatrov) je tolikšna, da hitrega vrstenja novih predstav preprosto ni mogoče dohajati. Ko se k tej naglici pritakne še časovna stiska oddajanja rokopisov za *Sodobnost*, se avtor gledališkega dnevnika pač mora sam odločiti za red in rez med to množino premier (ta trenutek imam na mizi šest vabil za borih nekaj naslednjih dni). Samo nekatere bojo prišle v »milost« te številke *Sodobnosti*, druge naj pač nekaj tednov še potrpe (če jim je moje kritiške refleksije seveda sploh mar).

A *propos* kritika tekoče gledališke ali literarne – pravzaprav vseeno, katere – produkcije v mesečni periodiki: nekoč sem kar dolga leta pisal gledališka poročila za *Dnevnik* in to takoj, se pravi, še isto noč po premieri (gl. knjigo *Sinočnje premiere*). Zakaj? Ne samo zato, ker je, na priliko, med svetovnjima vojnama pri nas in po svetu ta praksa bila zelo priljubljena, marveč zlasti zategadelj, ker me je na neki čuden (čudno stremeljiv?) način zamamljala kritiška *ius primae noctis*, če ponazorim s podobo veselje, ki ga je kljub naporom takojšnjega, hitrega, zgoščenega, prostorsko zelo natančno odmerjenega nočnega pisanja motivirala zavest, da bom s svojo presojo – naj je še tako kratka in, žal, pogostoma stereotipna – »prvi na tržišču«, kakor sem že nekoč metaforično zapisal. Pisanje v revijo, ki prihaja v obtok s precejšnjo časovno distanco po premieri, seveda ne za bralca ne za avtorja najbrž ne more biti tako neposredno in živo vznemirljivo. Zato pa, to zdaj vem iz že kar obilnih izkušenj, nekako bolj umirjeno, predvsem pa po zaslugi relativno neomejenega prostora (in urednikove naklonjenosti) omogoča bodisi večjo analitičnost ali, če se avtorju gledališkega dnevnika (z vsemi odvodi in *vrvki* vred) kdaj zdi primerneje, večjo osredotočenost, denimo, na samo nekaj problemov uprizoritve ali konkretne predstave, nemara celo samo na enega. Naj o posebne vrste opisovalni sproščenosti, ki jo omogoča in spodbuja dnevniško (in torej tudi gledališkodnevniško) pisanje, rečem smo to, da se mi v teh »poznih letih« zdi prijaznejša in tudi primernejša od že omenjenega, sicer posebnega, »ažurističnega« veselja, ki mi ga je dajala zavest o kritiški *ius primae noctis*.

Morebitnih bralcev seveda ne morem primorati, da te občutke delijo z mano; vsakršne limite si pač določajo, kakor je edino umevno, sami. Avtor kritiškega dnevnika jih pač lahko samo »prosi za zamero«.

In zdaj k sinočnji novi premieri v ljubljanski Drami, k vodvilu znamenitega francoskega komediografa Georgesa Feydeauja *Bolha v ušesu ali Kaplja čez rob*, kakor je prevajalec Aleš Berger domiselno – in sploh duhovito, aktualizirano – poslovenil naslov in besedilo *La pouce à l'oreille*.

Če smo natančni, najbrž ne kaže pozabiti, da smo se v slovenskem teatru zelo

in ne po naključju (skromna tradicija in še skromnejše »identifikacijske« izkušnje) pozno srečali s Feydeaujem, torej komediografom, ki ga nekateri imajo za najbistroumnejšega odrskega »zabavljača« po Molièru. Prva slovenska Feydeujeva igra je bila, ob *Bolhi* nemara najbolj znana *Dama iz Maxima*, uprizorjena leta 1972 v Mestnem gledališču ljubljanskem v režiji Žarka Petana, torej po več ko sedmih desetletjih od krstne izvedbe v Parizu. Podobna zamuda velja tudi za *Bolho v ušesu*, ki jo je poleg MGL (prav tako v Petanovi režiji, 1973) nato leta 1985 v duhoviti Möderndorferjevi postavitvi uprizorilo še Slovensko ljudsko gledališče v Celju, če omenim samo ti najbolj popularni avtorjevi odrski besedili med nekaterimi drugimi uprizorjenimi v naših gledališčih.

Zakaj, od kod ta zamuda? Če se ne motim, sem ob kaki drugi priložnosti, ki je bila v zvezi z uprizarjanjem meščanskih, še posebej tako imenovanih salonskih komedij na Slovenskem, že kdaj premišljeval, tokrat naj vso reč postavim v nekakšen bolj celovit okvir.

V uprizarjanju meščanske dramatike – in v nji še posebej »stilne« ali »salonske« ali »kostumske« komedije – v naši, komaj nekaj več ko sto let stari zgodovini poklicnega dramskega teatra – nimamo prida izkušenj in še tiste, ki jih imamo, so se – hočeš nočeš – po sorazmerno samoumevni logiki nekako samodejno priličile prej domačemu trškemu dogajalnemu kot meščanskemu miljeju in slogu. Drugače povedano: če smo po Linhartovi »adoptivni« zaslugi dovolj po svoje in samosvoje »posvojili« podeželsko različico »komedije intrig« grofa Almavive oziroma barona Naletela in njunega bistroumnega sluga Figara/Matička, če se naše gledališko izročilo lahko upravičeno pohvali z nekaj imenitnimi predstavami Molièra, pa z meščanskimi/salonskimi igrami in še posebej komedijami (npr. Labiche, Sardoujem, Feydeaujem, Wildom idr.) nimamo posebno dobrih izkušenj. Seveda je spet treba omeniti nekaj izjem: na prvem mestu kajpada Cankar, predvsem z *Narodovim blagom*, po Gavellovi zaslugi Krleža z *Glembayevimi* ali Vladimir Skrbinšek z igrami Bernarda Shawa, če se seveda spomnim samo najznačilnejših zgledov. Tudi sicer izvirna meščanska igra v slovenski dramatiki ni zelo razvita (npr. Josip Vošnjak, Lojz Kraigher, Ivo Brnčič, Ferdo Kozak, če se spet spomnim samo nekaterih imen, ki mi bolj po naključju kot sistemu prihajajo v misel).

A vrnimo se, po tem kratkem vmesnem členu, k *Bolhi v ušesu*.

Preden si bom dovolil kratek kritički pogled v sinočno uprizoritev, naj omenim še nekaj, kar je v teh dnevnikih bilo v drugačnih zvezah nemara že zapisano.

Režiser Vito Taufer je v zadnjih letih vsaj z dvema predstavama skušal slovensko zadrego z uprizarjanjem »salonskih« komedij dvakrat preseči: predlanski z aktualizacijo Linhartovega *Veselega dne* v SLG Celje in z Labichevim *Florentinskim slannikom* lani v istem teatru. Podoben poskus je zdaj naredil s Feydeaujevo *Bolho v ušesu* v ljubljanski Drami. Takoj povem: te aktualizacije je treba ne samo razumeti, marveč spoštovati – ne glede na končni, zvečine, če smem tako reči, problematičen izid. Kakšen je ta tokrat?

(Brez posebnega, zgolj spominskega namena naj še povem, da so mi, staremu gledalcu, od mnogih uprizoritev *Bolhe* ostale najbolj v spominu davna, najbriljantnejša, Charonova v Londonu, 1966, brezmejno duhovita Rističeva v Beogradu in že omenjena Möderndorferjeva v Celju; vse vsaj načeloma »kokotirajoče« z izvirnim dogajalnim časom in slogom, torej s pariškim *fin de sièclem* in z *la Belle Époque*.)

Skoraj zagotovo si bom pri režiserju Vitu Tauferju ali še pri kom prislužil vzdevek okorelega konservativca, če najprej in brez zadržka presodim in priznam, da bi *Bolho* raje gledal v omenjenem »epohalnem« slogu kakor v posodobljeni, našemu času in prostoru prirejeni, torej aktualizirani verziji in vizualizaciji. Zakaj?

Preprosto zato, ker *la Belle Époque* tako rekoč *sui generis* vsebuje tisti, naj tako rečem, neprenosljivi *esprit* kratkočasnega konca prejšnjega stoletja v francoskem in še zlasti pariškem meščanskem miljeju, ki ga vsaka aktualizacija hote ali nehote bistveno razredči, spremeni, če ne celo odpravi. Seveda pa je ta *esprit* v feydeaujevski različici še posebej dražljiv in avtor je, tudi v zvezi s tem, o svojem ustvarjalnem postopku med drugim zanimivo dejal: »Med tem ko organiziram dogajalno norost, ki naj razigra občinstvo, sam ne čutim posebne razigranosti. Skušam ohraniti resnost in hladnokrvnost nekakšnega lekarnarja, ki pripravlja zdravilo: gram zapleta, gram pikantnosti, gram oprezovanja«.

Feydeauju je, kakor je splošno znano, na poseben način sledil in se pri njem vsaj deloma vzoroval »absurdni« Ionesco ter o njem izrekel misel, ki prav tako zadeva »neprenosljivost« avtorjevega postopka: »Feydeau nas ne očara zaradi idej (teh nima) ali zaradi nenavadnih usod komedijskih figur (te so abotne), marveč zaradi nenehnega pospeševanja svojevrstne dogajalne norosti«.

Če v območje te tako pri Feydeauju kot pri Ionescu ne po naključju formulirane ‚norosti‘, (meječe skorajda že na ‚blaznost‘), prištejemo še duhovitost, iskri-rost, lahkotnost in elektronsko natančnost dramskih zapletov, ki preskakujejo iz spremembe v spremembo, preprečujejo pričakovano, se izživljajo v zamenjavah, preoblačenjih, dvojnikih (Victor-Emmanuel Chandebise/Poche) in vsakršnih burlesknih nespornostih tega »švicarsko urno preciznega mehanizma«, umeščenega prav v visok meščanski družabni stil konca prejšnjega stoletja v Parizu – potem je že v vseh teh sestavinah samih zasežena tista izrazno-stilna *differentia specifica*, ki je tudi brez »pohoda v današnjost« veljavna za vse (meščanske) čase in ki ji vsakršne zunanje (kostumsko-scenske itn.) posodobitve lahko zgolj spodbijejo in izpraznijo pristnost in (ironizirano) distanciranost.

In prav to se je, seveda po moji sodbi, dogajalo in dogodilo Tauferjevi *Bolhi*. Njen aktualizacijski uprizoritveni presežek je navzlic zelo razigrani igri protagonistov – predvsem komično razposajenega Borisa Cavazze kot uglajeno smešnega Victorja-Emmanuela in ljudsko humornega Pocha, Milene Zupančičeve (Raymonde Chandebise), Silve Čušin (Lucienne), Borisa Juha (doktor Finache), Emila Filipčiča (Romain Tournel), Andreja Nahtigala (Carlos), in drugih – bil predvsem bistveno premalo lahkoten, skorajda psihologizirajoč, prepočasen, tudi nekoliko preveč »sivolos«, predvsem pa, če rečem v prisposodbi, bolj »rokodelski« kot meščanski, bolj burkast kot burlesken, bolj šaloigrski kot vodvilski. Zanimivo je – in po svoje značilno se mi zdi – da je večje odmerke teh drugih lastnosti v navedenih tipoloških dvojicah vsebovala bistveno okretnejša igra mladih – zlasti Gregorja Bakoviča, Polone Juh in Saše Mihelčič.

Seveda pa je mogoče Tauferjevo aktualizacijo pojmovati tudi drugače: reflektira pač slog sodobnega, zdajšnjega in tukajšnjega slovenskega »rokodelskega« (malo)meščanstva. In to je seveda vse prej kot uglajeno, okretno *à la bonne heure*, omikano itn. itn. Če je to res – in načeloma o tem najbrž ni mogoče dvomiti – bi morali režiserju seveda veselo pritrditi. Toda na prvi pogled stereotipno, a v resnici relevantno vprašanje bi najbrž kljub temu in še zmeraj lebdelo v zraku: je potlej to sploh Feydeau? Ne kot avtor sam ob sebi, marveč kot svet, ki ga tako nonšalantno, bistroumno, elegantno, šarmantno in natančno uprizarjajo njegove matematično konstruirane, labirintno zapletene in hkrati nadvse kratkočasne *pièces bien faites*?

Seveda vsi ti moji (konservativni) pomisleki niso in najbrž ne bojo mogli skaliti očitnega veselja, ki ga je precejšen del premierskega občinstva imel – podobno bo na reprizah – tudi s tako »specifično«, tauferjevsko interpretacijo Feydeaujeve *Bolhe* v

ušesu. Ali če z nekaj nezlohotne zlobe to kritično premišljevanje o sinočnji premieri v ljubljanski Drami sklenem z mislijo, ki se bo nemara slišala kot paradoks in ki sem jo bil že davno tega prebral pri svojem prijatelju Jovanu Hristiću: »Feydeau je pisatelj, ki ga ni mogoče uničiti, to pa pomeni, da je genij«.

Repriz (Taufertejeve) *Bolhe* bo, če še enkrat ponovim, zagotovo veliko.

11. oktober 1996

Premiere v slovenskih teatrirh se vrste s tako »koordinirano« naglico in vehemenco – na včerajšnji datum so bile napovedane, če se ne motim, kar štiri – s kakršno se bo prihodnje tedne dogajala in nas z vsakršnimi obljubarskimi genialnostmi »osrečevala« tako imenovana predvolilna kampanja.

Brez teh nebodijihtrība je minila sinočnja slovenska krstna uprizoritev najnovejše, leta 1991 nastale in najprej v angleškem gledališču na Dunaju (v avtorjevi režiji) uprizorjene, nato pa približno nadaljnji dve leti »pozabljene« drame »klasika ameriškega dramskega modernizma« Edwarda Albeeja *Tri visoke ženske* (Three Tall Woman) – v prevodu Alenke Moder Saje, ob dramaturški pomoči Ire Ratej in v režiji Mateje Koležnik (Mestno gledališče ljubljansko).

Nič nadolgo ne bi rad komentiral tega pravzaprav ne kaj bistveno več kot zares večše in poznavalsko izpisanega Albeejevega vpogleda v zmeraj nepredvidljivo uganko človekove duševne in telesne kondicije, kakor se razkriva v treh (brezimnih), nadvse zgovornih, v vsaj dramaturško, če ne že pomensko troedinost zakovanih ženskah in njihovih življenjskih usodah, za katere se izkaže, da so pravzaprav samo vivisekcija enega samega, istega življenja (med rojstvom, zakonom, ljubeznijo, minevanjem, boleznijo in smrtjo), dramaturško zgolj relativno duhovito (drugi, ponavljajoči se in mestoma preekstenzivni del) razstavljenega in ob koncu spet sprijetega v celovit, posameznikov psihofizični univerzum.

Rajši se na kratko posvečam sinočnji premieri, ki se je – naj takoj in brez vsakršnega pretiravanja povem – spremenila v izjemen, vznemirljiv večer slovenske gledališke in v nji še posebej igralske omike. Ne samo zato – čeprav seveda tudi in s tem poudarkom – ker se je Mestno gledališče ljubljansko ob uprizoritvi Albeejeve drame spomnilo petdesetletnice igralskega ustvarjanja Štefanije Drolčeve, ki v Albeejevi drami briljira v eni od treh nosilnih ženskih postav (oseba **A**), marveč zato, ker je sinoči v enem izmed naših teatrov spet praznovalo sijajno slovensko igrilstvo in je praznovala domiselna in dognana ‚gledališkosť‘ tako rekoč sama ob sebi, če smem zapisati z navidezno puhlico.

Oglejmo si to prazničnost nekoliko bolj od blizu.

Najprej ne smemo pozabiti, da je to sorazmerno zapleteno in odrsko vsekakor zahtevno igro o »življenju in smrti« režirala mlada gledališka ustvarjalka Mateja Koležnik, ki se je, če se ne motim, doslej predstavila šele z dvema samostojnima režijama: *Shaw strahov* Svetlane Makarovič (v MGL, 1994) in *Indijc hoče v Bronx* Israela Horovitza (ljubljska Drama, januarja letos). Pazljivo oko in uho sta zlasti v *Indijcu* morala opaziti zelo inventivno režisersko delo Mateje Koležnik, a navsezadnje je problematika Horovitzove igre bila mladi režiserki po svoje vendarle »pisana na kožo«.

S *Tremi visokimi ženskami* je drugače: drama terja od uprizoriteljev visoko zrelost, izkušnost in tako rekoč »drobtinasto«, kapilarno natančnost in rahločutnost. Tem terjatvam Koležnikova ni bila samo kos, marveč je – če odmislim že omenjen, tudi v gledališko dogajalnem smislu in ritmu prerazvlečen, zato pa s

končno, vizualno malodane šokirajoče domišljeno poanto (luč in vanjo »združena« senca troedinosti protagonistke) zelo lepo in efektno sklenjen drugi del predstave – izpričala, če smem uporabiti obrabljeni pridevek, presenetljivo dognano oblikovalno, predvsem psihološko izjemno tenkočutno občutljivost ter zlasti za subtilne menjave ironično humornih in resnobno trpkih plasti človekove usode natančno in visoko kreativno zrelost.

Seveda so režijo v tej občutljivosti in zrelosti imenitno dopolnjevali vsi drugi soustvarjalni deleži: prostorsko in funkcionalno izjemno estetična, z »živim« horizontom, po katerem ves čas ljubeznivo veslajo »živi« oblaki, opremljena, doslej tako rekoč še ne ali le poredkoma (in predvsem v kaki tuji predstavi) uporabljena scenografska »izmislica« Mete Hočvar; kostumi in maske Alana Hranitelja, ki »tri visoke ženske« z oblačili (pričeskami in ličili) dobesedno značajsko karakterizira; subtilna glasba Draga Ivanuša; »paradna« koreografija – temperamentni ples najprej kot solo Jožice Avbelj (oseba **B**) in nato v paru z Mirjam Korbar (oseba **C**) kot enim od vrhov sinočnje predstave. In seveda predvsem igra že imenovanih treh visokih žensk in Janka Petroveca, zelo zgovornega z nemostjo svoje epizode Fanta.

Naj imenitne protagonistke označim kolikor mogoče strnjeno.

Mirjam Korbar, najmlajša med »trema visokimi ženskami«, je v nekaj manj ko desetletnem svojem igralskem razvoju dovolj opazno preigrala vrsto mladostnic različnih karakteroloških ali tipoloških provenienc, a njena oseba **C** je, čeravno se dosedanjih igralkinih vlog spominjamo s tako ali drugačno izrazitostjo, vendarle nekakšna kvintesenca ali sinteza njenega talenta. Oseba **C** ni, če tako rečem, serijska mlada ženska. Njen kritični odnos do starejše ženske **B** in stare **A** je sicer opremljen z repetitorijem znane ironične skepse, vendar Korbarjeva to razmerje izraža z decentno zvedavo, predvsem čutno, skoraj filmsko mirno mimiko, v kateri pa je pod naličjem zaznati tudi lastno stisko in iskanje. Ta večpomenska prežetost vodi igralko v premišljeno, stilizirano, nenaturalistično interpretacijo osebe **C**. Gre vsekakor za eno izmed najbolj domišljenih dosedanjih igralskih kreacij Mirjam Korbar.

Na prvi pogled drugače je z osebo **B** Jožice Avbelj. Igralka v njej pravzaprav po svoje le še stopnjevito variira že znano in znamenito izrazno razčlenjenost in suverenost portretiranja zrele, občutljive ženske, ki trdno snuje in uveljavlja kritično razmerje do sveta, življenja in tudi sebe s – sijajno pretehtanimi afektivnimi in, če smem tako reči, ganglijskimi reakcijami, ki simbolično kulminirajo v že omenjenem vročem plesnem solu. Vsekakor in ob nemara že kdaj prej zaznavni igralkini eksprelnosti – velika kreacija.

In seveda – *last but not least* – prva med enakimi: oseba **A** jubilantke Štefanije Drolc: zlasti v prvem delu te ingeniozne (ženske, človeške in histrionske) avtorefleksije se igralka v podobi in pozici neverjetno lucidne, hkrati tudi smešne in zabavne starke razkrije kot samozavestna ali kar samopašna, tako rekoč s poslednjimi vednostmi življenja in smrti seznanjena, najbrž nikdar potešena, še zmeraj cinično distancirana in duhovita dama; Štefka Drolčeva z izjemno detajlirano, sugestivno in sugestibilno igro to staro gospo po eni strani rezbari v malodane srh zbujajočo zmagovalko nad moškostjo in zlasti moško nezvestobo, po drugi pa navidezno pozabljivost in spozabe priletne vsevednice opremi z izvorno, drobno poantirano psihološko igro, ki po svojem, naj tako rečem, poetološkem izraznem duktusu in v skladu z mitologijo »visoke stare dame« sodi v nekakšno tradicionalno, zanosno, vendar v nobenem trenutku z nevarnimi ganotji patetizirano kreativnost, ki je tako rekoč idealno uglašena z značajskimi, izkušenskimi in razburljivimi, tudi primerno

ironično ozaljšanimi življenjskimi podlagami osebe A. Štefka Drolčeva sme to vlogo – med svojimi tako rekoč nešetetimi umetninami – prišteti med najbolj magistralne.

(Seveda: portetni *croquis* jubilantke, ki sem ga napisal pred že davnimi trinajstimi leti, ko je prejela Borštnikov prstan, bo treba pomembno dopolniti.)

Ko je poln avditorij Mestnega gledališča ljubljanskega igralki in njenemu častitljivemu umetniškemu jubileju ob koncu sinočnje premiere stoje aplavdiral, ko so se v dvorani razlegale iskrene ovacije in ko se je umetnica navzočim gledalcem in zlasti vsem teatom, v katerih je ustvarjala, za ljubeznivo pozornost zahvalila z lepimi in iskrenimi mislimi, smo najbrž vsi, ki že dolga desetletja spremljamo umetnično delo – kdo ve, kolikerič – znova doumeli, da je Štefanija Drolc, ta še zmeraj živa in živahna prva dama današnjega našega igralstva, hkrati tudi simbol slovenske igralske trdoživosti in visoko nadarjene ustvarjalnosti. Naj ostane taka še številna leta!

12. oktober 1996

Moje življenje se ta hip nemara zdi marsikomu, ki me pozna, docela ali kar noro »pogledališčno«. Tako rekoč vsak večer preživim v kakem teatru. Prijatelji me sprašujejo, kako neki to zmorem, kako neki se ne utrudim in naveličam. Še posebej zato, rečejo, ker da moram potem o vsem še pisati. Mar res moram? Kaj pa, si mislim, če ravno zato? Nič jim ne odgovorim, a sebi vendarle.

Če je in ko je gledališče umetnost – saj vem, da še zdaleč ni zmerom – ne more povzročati ne utrujenosti ne naveličanosti. Se je kdo, ki ima rad muziko, že kdaj naveličal poslušanja npr. Bacha ali Mozarta ali Mahlerja ali Stravinskega? So ga kdaj utrudila dela slikarjev, kiparjev, grafikov? Je zaspal pri Flaubertu ali Dostojevskem, pri Proustu ali Prešernu in Kocbeku? Je zapustil kino, ko je gledal Orsona Wellsa, Ingmarja Bergmana ali Viscontija – če seveda, ne da bi našteval tuje in domače, stare in današnje dramatike in gledališčne, zgolj zastran lepše razvidnosti imenujem samo nekaj naključnih imen? Dvomim. Če je tako, je zagotovo nekaj narobe z njim, s sprejemnikom, ne z umetninami.

Pa še to: ali je pregrešno spremljati gledališče zato, da potlej lahko pišem o njem? Gledam zato, da pišem, pišem zato, ker vidim. *Videre, necesse est*. Tako bi najbrž moral odgovoriti skeptičnim prijateljem. A vse to seveda sodi v drugo, še drugačno in dolgo zgodbo. Vrnimo se rajši k teatru.

Sinoči sem bil v Trstu, kjer je Slovensko stalno gledališče letošnje igravno obdobje začelo s slovensko krstno uprizoritvijo drame Arthurja Millerja *Razbito steklo* (prevod in dramaturgija Alja Predan).

O Millerju – tako kot, včeraj, o Albeju – le na kratko nekaj »povezovalnih« besed glede na tržaško uprizoritev.

Doyen ameriške moderne dramatike se, če sodim po zadnji, leta 1993 napisani drami *Razbito steklo* (Broken Glass), v svojih sorazmerno poznih letih vrača k temam ali problemom, ki v različicah malodane obsedajo ameriške sodobne pisatelje in dramatike, dotikajo pa se problemov neuspešnih zakonskih zvez in še posebej najrazličnejših zavrtosti – ne poredkoma v kontekstu raznoterih kompleksov, pogostoma zadevajočih spolnost, impotenco, homoerotičnost, vsakršne duševne nepotešenosti, celo bolestanja itn. V bližino te, včasih že do utrudljivosti ponavljajoče se angažiranosti ali kar obsedenosti sodi tudi *Razbito steklo*, ki pa ne ostaja zgolj na tej intimni ravnini. Na drugi, ne manj pomenljivi ravni Miller razloge za zakonsko polomijo Sylvie in Phillipa Gellburga – krizo sproži soprogova zgodnja impotenca, iz

nje izvirajoče čudakarstvo, nasilnost ipd., nasledek te obsesije pa je ženinačasna (psihopatološka) ohromelost, ki mine, ko umre, zadet od srčne kapi, njen povzročitelj – bistveno razširi z vpeljavo domala enako globoko vznemirljivega, do bolestin tesnob stopnjevanega strahu pred nacističnimi pogromi proti nemškimi Judom leta 1938 v Nemčiji (tega leta se *Razbito steklo* dogaja); potemtakem strahu, ki nesrečno Sylvio v kombinaciji z nasledki mozeve, že omenjene impotence in nasilja pripelje do roba duševnega in telesnega ravnotežja in razkroja.

To, da je Millerjeva drama v enaki meri tudi melodrama in zastran druge opisane ravni in širšega problemskega fokusa hkrati tip nekakšne angažirane literature, je seveda poteza, ki za tega avtorja ni nikakršen novum; reči bi bilo mogoče, da gre slejkoprej za različico zvestobe mlademu Millerju, antinacistu in tudi sicer nekoč preganjanemu umetniku tako imenovane leve proveniencie. Če je v tej provenienci za koga morebiti kanček konservativizma ali retrogradnih presežkov, je te lastnosti razumeti in pojmovati kot znamenje tiste plemenite nepresegljivosti in zvestobe sebi, ki smo ju dolžni spoštovati in ne – tako kot, na priliko, pri nas, pogostoma, zdaj in tukaj – cinično zasmehovati in izničevati.

Tako spoštovanje izpričuje tudi tržaška uprizoritev Millerjeve drame. Režiser Dušan Mlakar udejanja že omenjeni strah pred vsakršnim duhovnim nasiljem, ki lahko človeka kot njegovo žrtev potisne na usodni rob duševnega in fizičnega razkroja, v sicer nekoliko počasnem, če ne kar prepočasnem ritmu, a hkrati v dovolj natančno razčlenjenem, korektno potekajočem slogu znane, realistično detajlirane psihomotorne vivisekcije, s pogostnimi menjavami stiliziranih prizorišč, bolj določno povedano, urbanih meščanskih interierov, sprejemnice zdravnika dr. Hymana in spalnice zakoncev Gellburg, ki se ob koncu zgodbe razpre v odprt, (večpomensko izprazen?) prostor (scenograf Klavdij Palčić); spremembe prizorišč, enako tudi začetek igre, »zapolnjujejo«, kakor sem zapisal že v kratki oceni v *Razgledih*, živo izvajani – izbor glasbe in gladka interpretacija: Massimo Favento – parti različnih klasičnih opusov za solo violončelo.

Zelo pretehtan, več kot samo korekten del predstave je igra protagonistov.

(*A propos* pridevka ‚korekten‘, ki se z njim, ne samo v gledaliških kritičkih diskurzih, marveč v najrazličnejših podobnih zvezah srečujemo ne le pogostoma, marveč včasih kar neskrbno in do stereotipne zlizanosti, je povedati, da je njegov pomen navzlic pogostnosti mnogokrat zelo pripraven in tudi natančen, čeprav najbrž zmeraj preveč posploševalen in premalo razločevalen. Kakor bi se mu tudi sam kdaj rad odrekel in ga zamenjal z drugimi oznakami, se ga, po drugi strani – in kot je razvidno tudi iz pravkaršnje uporabe – po vsej sili ne sramujem in ne odrekam. Če se morebiti kakemu bralcu raba takih »zlizanih pridevkov«, potemtakem večne naloge kritičkih pisanj, kdaj zdi neznosna, naj mi – ali nam, včasih pač premalo domiselnim piscem – to razvado, prijazno prosim, oprostite.)

Vladimir Jurc posebej v vlogi Phillipa Gellburga, uradnika neke agencije za nepremičnine in soproga nesrečne Sylvie, navzven nekoliko puščoben, a notranje že dokaj razrvan in živčen, duhovni in fizični frustrat človeka, ki zaradi lastne zgodnje spolne nemoči in iz nje izvirajočih psihopatoloških posledic nasiljuje ter spravlja v obup in strah ne samo svojo ženo, marveč z njimi obremenjuje vse ljudi, s katerimi komunicira: po svoje pa razgrajuje tudi sebe in še posebej svoj judovski status. Jurc je pri »plasiiranju« teh položajev in samozavrženih stanj nenehoma na robu nevarne, kajpada zadrževane napadalnosti in čudakarstva, obojega seveda v soglasju z vlogo, ki mu je naložena.

Osrednje igralsko doživetje uprizoritve in petkove predstave v Kulturnem domu na Petronijevi v Trstu je Maja Blagovič v vlogi Sylvie, žrtve Phillipovega

navzven prikrivajočega nasilja na eni strani in čedalje bolj izostrenega občutka strahu in neprikrite ranjenosti spričo nacističnega brutalnega maltretiranja Judov v Nemčiji, ki ga v časnikih in tabloidih spremlja s pravcato pogubno mrzličnostjo. Blagovičeva prenaša in zelo preudarno artikulira to dvojno breme navzven umirjeno, brez velikih »gest in grimas«, zato pa s toliko bolj rahločutno notranjo pretresenostjo. Celó ko se zazdi, da bi Sylviino začasno ohromelost utegnila končati njena samo slutenjsko nakazovana simpatija do zdravnika dr. Hymana, ostaja igralka ob tem nepričakovanem vznemirjenju nadzorovana in ponosna v svoji bolečini. Maja Blagovič sme vlogo Sylvie Gellburg šteti med svoje doslej najsugestivnejše.

Aleš Valič uprizarja dr. Harryja Hymana z na videz lahkotnim ali vsaj ne problematičnim prežemanjem zdravniške etike, elegantne moškosti in samozavestnega, vendar ne vsiljivega judovstva; Lučka Počkaj poudarja človeško in žensko sproščenost Margarette Hyman, zdravnikove soproge, predvsem s primerno nonšalantnim smehom; Nina Valič je v začetnih trenutkih svojega nastopa (tudi zaradi premierske treme) glede na to, da pomeni srečanje z likom mladega dekleta Harriet, če se ne motim, prvo večjo vlogo, nekoliko nesproščena, a po tej uvodni zadržanosti nato v večjem delu vloge primerno mladostno neposredna; podjetniško naduti Stanton Case v interpretaciji Vojka Belšaka ne presega izvajalske solidnosti.

Če sodim po spremljanju in sprejemu premierskega občinstva, je mogoče uprizoritev Millerjevega *Razbitega stekla* v tržaškem Slovenskem stalnem gledališču označiti za predstavo, ki bo vseč tudi repriznim gledalcem.

15. oktober 1996

V tem dnevniku sem že zapisal, da zadnje dni zame tako rekoč ni večera brez teatra.

(Samo vmesni preblisk: kakorkoli že obračam svojo navezanost na gledališče in pisanje o njem, bo najbrž čez čas vendarle dostojno zapustiti to kritiško galejo, ali vsaj spremljati zgolj izbrane predstave. Dotlej pa ponovim z Levstikom: bog živi kritiko! Tudi v dnevniški formi in tudi, ko se najde kdo, ki to pisanje razume le kot »kramljanje o vsem mogočem...«)

Predsinočnjim sem bil spet v Mestnem gledališču ljubljanskem in si ogledal *Norce iz Helma* (The Fools of Chelm), znanega judovskega pisatelja, nobelovca Isaaca Bashevisa Singerja in avtorja priredbe, režiserja Zijaha A. Sokolovića. (Isto igro so isti izvajalci uprizorili že na letošnjem primorskem poletnem festivalu.)

Bil je, če nemudoma skočim *in medias res*, nadvse temperamenten in razigran gledališki večer, bil je, naj tako rečem, pledoyer za ekshibicijo odrske mladosti.

Ko se predstava začne, je oder prazen in ogoljen, pust in neartificiran, tako rekoč sam ob sebi in sam zase z vsemi razami in praskami na stenah in tleh, z »navlakó«, ki se na odru zmeraj najde, a je običajno gledalčevim očem skrita, z reflektorji, ki osvetlijo razdrapano igralno ploskev, torej svet brez dodatkov, kaj šele olupšav in »pozlate«. Nanj se drug za drugim z različno krojenimi in različno »poslikanimi« blazinami, edinimi rekviziti v rokah, posamič iz avditorija pripodita dve dekleti in peterica mladeničev: Tanja Dimitrievska, Lara Jankovič, Sebastijan Cavazza, Gregor Čušin, Jernej Kuntner, Lotos Vincenc Šparovec, Gašper Tič. In začne se pravi pravcati gibalno-mimično-pantomimsko-izrazni, verbalni in pevski »ognjemet«, ki so mu besede in songe prevedli ter situacije za »razposajenost po Singerju« poleg režiserja Sokolovića prevedli, priredili in koreografirali, uglasbili in

lektorirali Alenka Pirjevec, Klavdija Zupan, Nebojša Ignjatović, Irina Stefanović, Brane Završan, Miha Lampič in Katja Podbevšek.

Nemara mi utegne kdo počitati, da za dnevniško rabo po nepotrebnem prepisujem iz gledališkega lista tako rekoč imena vseh sodelujočih pri tem odrskem »ognjemetu«. Toda prav nič ne dvomim, da so prav vsi zaslužni zanj, čeravno – sodeč tudi po premočenih oblačilih igrajočih, plešočih, pojočih in zgovornih igralkah in igralcih – »investirajo« v predstavo največ ne samo očitnih, marveč le poredkoma podobno opaznih naporov in energije prav živi, iz večera v večer nastopajoči histrioni, »norci«, »ludisti«, ki bi jih bil zagotovo posebno vesel Johan Huizinga, avtor znamenite študije *Homo ludens*. Njegova spoznanja implicitno variira režiser Zijah Sokolović v spremnem besedilu *O igri in norosti*, ko po različnih vidikih razčlenjuje in označuje pojem Helma in njegovih, »idealni norosti« zapisanih junakov; ti so predvsem igralci, histrioni, glumači, komedijanti, svojo »norost« pa prenašajo na nas, v marsičem enako »nore« gledalce, ki prav tako kot oni sodimo v »poslednji javni prostor (gledališče/oder/avditorij – op. V.P.), v katerem idealizem še vedno ostaja odprto vprašanje. Torej je možen!« – kakor beseduje Sokolović. Večpomenske variacije Helma, helmovstva, Helmovcev so v tako odprtem vprašanju seveda različne in raznotere, lahko so, če povem s podobo, razpete v najbarvitejšo mavrico vsebinskih znakov, od npr. nam vsem znanih – in prav v zdajšnjem (predvolilnem) času čedalje smešnejših butalcev in butalstva do evidentno »norih« idealistov in idealizma, ki sredi sodobnega ponorelega sveta bržkone še zmeraj eksistirajo vsaj kot izjeme – z vsemi vmesnimi pomenskimi otenki, ki jih je med drugimi davnimi ali današnjimi modrijani s Helmom tako duhovito uzrl, odstrl in »upesnil« Isaac Singer.

»Norost« življenja in gledališča v tako širokem mavričnem razponu in večznačnem histrionstvu je avditorij predsinočnje premiere prevzemala ne samo zaradi »nore« mladosti, ki je akrobatski »ognjemet« razposajenega ludizma mestoma celo prestopnjevala do larpurlartizma in monotonije, marveč zato, ker je ta »ognjemet« bil nenehoma podžigan z duhovitostjo, humorjem, z neverjetno okretnostjo in sproščenostjo, ki same ob sebi sicer niso posebna ali neznana novota, a so pa pri nas bolj »redki svatje« siceršnjih gledaliških slovesnosti.

Naj bo že tako ali tako, *Norci iz Helma* v Mestnem gledališču ljubljanskem so ena tistih, kakor se dandanašnji reče z modno besedo, razigranih odrskih *produkcij*, ki bojo (najbrž tudi s prenosom na »malo sceno«) privabljale številno »noro« občinstvo...

17. oktober 1996

Včeraj opoldne so v Slovenskem gledališkem muzeju predstavili novo knjigo akademika Dušana Moravca *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*. Stari prijatelj Dušan mi je – kakor zmeraj, tudi tokrat brez kakršnekoli samohvale – že nekajkrat omenjal, kako da zlagoma in s posebnim veseljem, a hkrati tudi s kančkom trpkosti piše monografijo o Šestu, Debevcu, Kreftu, Stupici in Gavelli, torej o umetnikih, ki so v Moravčevih temeljitih raziskavah slovenskega dramskega teatra na kratko že bili portretirani. Zapisal sem: »s posebnim veseljem in hkrati tudi s kančkom trpkosti«. Vprašal sem ga, zakaj s trpkostjo, in odvrnil mi je, kako se mu zdi, da je tako rekoč vse, kar si je »ukazal« postoriti v slovenski teatrologiji, s to monografijo sklenjeno. To spoznanje samo ob sebi seveda vsebuje nekaj grenkobe, vendar

Dušan Moravec dobro ve, da v nobeni stroki, torej tudi teatrologiji, nikdar ni vse opravljeno. Zato je ‚trpkost‘, upajmo, samo trenutna.

A naj bo že tako ali tako, zdaj je obsežna, zelo lepo opremljena in bogato ilustrirana monografija »na svetlem«. Dušan mi jo je – z lepim posvetilom – podaril že pred dnevi. Zaradi obilja vsakršnih ‚pisateljvalnih‘ obveznosti sem knjigo utegnil samo prelistati, včerajšnja predstavitev – še posebej tudi zato, ker je povezana s hkratno razstavo, zadevajočo peterico znamenitih slovenskih režiserjev in njihovih predstav – mi je znova samo potrdila dolgoletno spoznanje, da je Moravec (ob pokojnem Filipu Kalanu) zagotovo najbolj zaslužen za razmah slovenske teatrologije, raziskovalne vede in prakse, ki je stara – bolj prav bi bilo reči: mlada – šele dobra štiri desetletja.

Nova Dušanova knjiga vsekakor sodi med reprezentativna dela te naše mlade vede; o tem ne dvomim samo po prelistavanju (in prejšnjem Moravčevem raziskovanju iste tematike), marveč po obsežnem preostalem avtorjevem opusu. Saj ni preveč patetično, če doženem, da je naša teatrologija včeraj spet doživela prazničen dan.

Sicer pa moram tokrat dnevniške zapiske končati prej, kot sem bil sprva nameraval. Kar nekaj predstav je še ostalo za ogled, a prijazni urednik *Sodobnosti* mi je že tako in tako izjemoma določil skrajni rok za oddajo besedila. Bojim se, da sem ga ‚malček‘, vendar ne ‚usodno‘ presegel.

Se bo nadaljevalo



Vasja Predan

SLED ODRSKIH SENC

Gledališki dnevnik 1995–96 (2)

5. november 1995

Že kar nekaj dni se lotevam pisanja gledališkega dnevnika, a se nekako ne morem pripraviti k delu s tisto prijazno dobrovoljnostjo, ki sicer že dolgo spremlja to moje početje. Sprašujem se, ali nista za trenutno, doslej neobičajno ubesedovalno brezbriznost kriva (ali zaslužna) dogodka, ki sta dovolj poudarjeno zaznamovala moje duhovno bivanje minulih dni: 30. jubilejno Borštnikovo srečanje in praznična dneva, dan mrtvih in dan reformacije? Kaj pa, če se mi je preprosto zahotelo nekoliko polenariti, se po dneh, ki so bili nabiti z najrazličnejšimi doživetji, prepustiti tiste vrste sladkemu brezdelju, o katerem je, če se ne motim, pisatelj Juš Kozak nekoč govoril tako naklonjeno in spodbudno kot o tistem stanju in času, ki plodi v človeku najrodovitnejše misli in načrte? Ali pa se je vame kdo ve od kod in kdo ve zakaj pritihotapil trenutek nekakšnega spleena ali svojevrstne oblomovščine? Kdo bi vedel!

Morda pa bi utegnil razlog za to počutje tičati, ko že tako vztrajno vrtam vanj in vase, v spominu, ki me nenavadno močno spremlja zadnje tedne tako rekoč na vsakem koraku in se mu pravi spomin na Škotsko, bolj prav rečeno, na prečudoviti teden, ki sem ga preživel v tej blagodejni severni otoški deželi. Iz nje nosim med drugim tudi spoznanje, na katero me je – seveda tako kot druge moje sopopotnike – opozorila simpatična škotska vodnica, olikana, izobrazena in ponosna gospa Margareta, ko nam je, razigranim izletnikom, pripovedovala, kako da so Škotje sicer ljudje, ki storijo vse, da ne bi zaostajali za dosežki najsodobnejše civilizacije, a da so si hkrati naložili zapoved: ostati v kolikor je mogoče spoštljivi kritični razdalji od naglice, živčnosti ali nemara celo histerizma, ki spremlja današnje civilizatorično mrzličnost, atomiziranost, odtujenost, stresnost, pohlepnost in kar je še podobnih spremljevalnih pojavov našega malone iracionalno nenadzorljivega in tudi nenadzorovanega preživljanja časa, drvečega v konec tisočletja. Med drugim boste, spoštovani Slovenci, pri nas na Škotskem, tako nas je ljubeznivo opominjala, odpor do nore naglice opazili v prodajalnah, gostilnah, uradih in znamenitih *pubih*, tudi v hotelih vas ne bojo nervirali s pretirano ekspeditivnostjo. A ne zato, ker bi to nemara bilo znamenje neolikanosti, malobrižnosti ali morebitne zoprne (ksenofobične) vzvišenosti in nestrpnosti, marveč zato, ker želijo vam in tudi sebi privoščiti več spokojnosti in ležernosti, kot ju, kakor je znano, vsebujeta civilizatorična vsakdanost konca tisočletja, zlasti v državah razvitega kapitalizma. Naj bo že tako ali tako, to nenavadno in presenetljivo spoznanje se je potlej potrjevalo malodane na vsakem koraku naše škotske turneje in bolj ko se nas je zlagoma in potihoma polaščalo, bolj je vsaj meni postajalo čedalje ljubše in ljubše.

Po vrnitvi v Slovenijo sem nato vedoma začel nadzorovati svojo siceršnjo pregnano zagnanost ali celo nekakšno mrzličnost tudi pri drobnih vsakdanjih opravkih: pri šofiranju, pri prehranjevanju, sploh pri zadevah, ki pravzaprav terjajo preudarnejšo in spokojnejšo lastno udeležbo v tem nespokojnem svetu. Za zdaj so nasledki tega spoznanja in skušnje še kar spodbudni. Vsaj zame in vsaj trenutno. Nemara jih ne bom prekmalu pozabil in se jim izneveril, ko pa, to si upam suvereno izreči, opazno dobro vplivajo na moje mentalno počutje. Žal, vrvi krog mene malodane vse življenje radikalno drugače: hlastno, živčno, grabežljivo, *mobitelsko*; naše umne nove »podjetnike« s to sicer pripravno aparaturico srečujem v Ljubljani celo v kavarni in jih strmeče opazujem, kako med srebanjem kave z vso gorečnostjo in ne oziraje se na okolico, se pravi goste, ki v kavarno najbrž niso prišli poslušat jecljave mobitelske slovenščine, narekujejo *urbi et orbi* usodne poslovne odločitve; na Škotskem pa, bogme, nisem v osmih dneh ne v mestih ne na podeželju videl ali srečal niti enega tovrstnega mobitelskega »podjetniškega« velemojstra.

Če je torej sladka lenobnost, ki sem jo omenil na prvih straneh pričujočega dnevnika, prepletena tudi z omenjeno, vsekakor simpatično škotsko izkušnjo, tedaj – bog z njo!

In zdaj spet k teatru, h kratkemu premisleku o minulem Borštnikovanju, kakor sem za tole rabo namenoma prekrstil Borštnikovo srečanje. Kajti v Mariboru se vsako leto zadnji teden oktobra življenje za udeležence festivala ne spremeni samo v večerna in nočna ogledovanja predstav, v dopoldanska strokovna posvetovanja in modrovanja, marveč v nekakšen poseben način druženja, če ne celo vzajemnega premišljevanja in ravnanja gledaliških ustvarjalcev, njihovih prijateljev in spremljevalcev. In prav tak poseben način potekanja najeminentnejšega slovenskega gledališkega praznika imenujem – Borštnikovanje. Resda vsebuje ta glagolnilnik nekaj podobnega kot npr. Martinovanje, ki se nam približuje, če se smem v tej zvezi asociativno spomniti na razposajeni praznik mošta in vina, ki se vsako leto godi poldrugi teden po Borštnikovanju. Pa ne zato, ker tudi na tej prireditvi steče kak kozarec več rujnega po grlih udeležencev, denimo, na začetnem in sklepnem prijateljskem srečanju, ki ga Borštnikov festival goji kot vsakoletni družabni del srečanja in ki, to je pač treba povedati z neprikritim poudarkom in kancem cinizma, bolj kot gledališče, predstave, debate, razstave in vse drugo pglavitno, kar vsebuje Borštnikovo srečanje, zaposluje zlasti pogrošnejša časninarska peresa, ki pač očitno poročajo pretežno ali celo samo o tistem, o čemer mislijo, da znajo pisati domnevno kritično, domnevno ostro ali domnevno duhovito, molčijo ali zgolj paberkujejo pa o stvareh umetnosti, ki pač terjajo znanje, vednost in tudi vsaj kanček olike, zlasti pa dobrega okusa.

Minulo jubilejno Borštnikovanje je torej znova potrdilo iz leta v leto ponavljajočo se misel, da je ta festival postal integralen, tako rekoč nepogrešljiv del naše gledališke omike, pregled in pretres, ki v oktobrskih dneh zmeraj znova verificira vsakoletni trenutek teatra kot najbolj žive med vsemi umetnostmi, opravi evidenco in bilanco vsega najzanimivejšega in najkakovostnejšega, kar izbiralci programa spoznajo za vredno plemenitega tekmovalnega soočenja v Mariboru.

Letošnji selektor Andrej Inkret je po moji misli razumno presojal, ko je dognal, da smo tokrat in v primerjavi z lansko nadpovprečno zanimivo bero predstav videli sadove sezone, ki je bila »na neki način povprečna«, zato smo spremljali manj kot lani takih uprizoritev, »ki se jim je posrečilo strniti raznorodne sestavine gledališkega izrazja v zares intenzivno, v vseh pogledih polno in konsistentno gledališko celoto«. Ne vem sicer natančno, kam vse konkretno je meril selektor s to ugotovitvijo, zase si upam domnevati, da se je Inkret na primer za Jančarjev *Halstat*

očitno odločil predvsem zaradi relevantnosti teksta, manj pa zaradi uprizoritve, ali – obrnjeno – na primer za *Rusko misijo* bolj zaradi nekaterih izbranih, visokih uprizoritenih deležev in nadržnosti kot zaradi celote, ki seveda vsebuje tudi (i)relevantnost tekstovne podlage (Dostojevski, Ball, Prokić), če naj omenim samo ta zgleda. Spet v dnevnik (in bolj zase) zapišem še to: po svoje mi je žal, da v spored letošnjega BS ni mogla priti tudi uprizoritev drame *Pred upokojitvijo* Thomasa Bernharda v izvedbi Mestnega gledališča ljubljanskega, saj to delo in predstava vsebujeta tako po vsebinsko-problemskih in gledališko izvedbenih vidikih več kot »raznorodne sestavine«, vsebujeta »konsistentno umetniško celoto«, ki bi, o tem sem globoko prepričan, ne samo intenzivno, marveč v marsičem zelo aktualno in angažirano nagovarjala Borštnikov avditorij v Mariboru.

Pa še čisto kratko o delu tako imenovane uradne žirije za nagrade, v kateri sem sodeloval na minulem Borštnikovem srečanju. Upam, da moja kolega Aleš Berger in Matej Bogataj mislita podobno, kot sodim sam: glede na to, da nam je bil od lani podaljšan mandat še za letos in smo torej imeli že nekaj izkušenj drug z drugim, lahko rečem, da so letošnje naše sorazmerno dolge in zanimive vsakovečrne debate vsebovale veliko zelo podobnih ali zvečine enakih analitskih spoznanj in seveda tudi dejavnih nasledkov, udejanjenih v končnih odločitvah. Najbrž ne razkrivam skrivnosti, če povem, da smo se ujeli v vseh poglavitnih ocenah, vse drugo so bile samoumevne individualne nianse. Upam si tudi trditi, da smo glede na sorazmerno majhno, a zato uglednejše število nagrad presodili ne samo po svoji najboljši volji, okusu in znanju, marveč po merilih, ki jih bojo kritiki našega dela težko ovrgli, ali se jim kako drugače zoperstavili. Res bi imeli še boljši občutek, če bi imeli na voljo vsaj še eno ali dve nagradi, a z njima bi se spet približali tistemu razrahljanemu številu, ki je v preteklosti včasih mejilo že na inflacijo. In prav njej smo se pred dvema letoma postavili po robu. S tako zaostritvijo smo dosegli, vsaj tako upam in se spričo pritrilnega mnenja do nedavnega svetovalca za gledališče pri Ministrstvu za kulturo Alberta Kosa tudi trdno nadejam, da bojo poslej, se pravi, od lanskega leta, ko velja skrženo število priznanj, Borštnikove nagrade šteje med tista merila, ki vplivajo na tako imenovane benefite (npr. na določanje izjemnih pokojnin) pri presojanju individualnih gledaliških dosežkov.

Bodi tako ali tako, biti v žiriji je tudi letos bilo prijetno in, podobno kot lani, tudi tokrat nismo slišali skoraj nobenih pripomb, ki bi lahko bistveno spremenile ali zavračale naše odločitve. (Direktorici Olgi Jančar sem zase sporočil željo, da me v prihodnje vsaj nekaj let ne bi vključevala v žirijo, ker se mi že dolgo zdi nujno, da bi se tudi te »institucije« morale živahneje kot doslej personalno spreminjati in pomlajevati.)

Tako je torej minilo še eno Borštnikovanje, jubilejno in zato v nekaterih trenutkih tudi nekoliko zanosno, še posebej takrat, ko se je, ob koncu, spomnilo umetnikov – Bratka Krefta, Frana Žižka in Branka Gombača – ki so Borštnikovo srečanje kot institucijo spočeli, utemeljili in s svojim zvestim delom navdihovali. O tem, kako bi se in s kakšnimi dopolnjevanji dalo ta ugledni in po zaslugi njegovih prizadevnih in ljubeznivih organizatorjev, direktcije in v njej zlasti Olge Jančar, gostiteljev, številnih sodelavcev in zlasti širokosrčnih mecenov ali sponzorjev, kakor jih zdaj imenujemo – med njimi posebej PETROLA, generalnega pokrovitelja – imenitno utečeni festival še bolj vznemirljivo igrati in razigrati, pa se bomo morali vsi, ki imamo z njim kaj opravka, tudi v prihodnje – kakor že doslej – še posvetovati, če naj se ne spremeni v zgolj rutinsko samoreprodukcijo.

In zdaj samo še utrinek od minulem dnevu mrtvih. Tudi tokrat sem svojo, zdaj že enaindevetdesetletno mamopopeljal k družinskemu grobu in tudi tokrat je

zbrano in spoštljivo, s sklonjeno glavo stala ob gomili in mislila na svojega moža, mojega očeta, ki na žalskem pokopališču počiva že skoraj dvajset let. Je pod težo let mislila tudi že nase in svoje slovo? Odveč je vprašanje, ko pa nam je, svojim najbližjim, to že dala vedeti. . .

Pred dvema dnevoma sva se z Erno vrnila v Ljubljano in tako sem šele včeraj spet sedel k računalniku in pisanju dnevnika. A četudi sem že prej povedal, da bom o gledaliških dogodkih, ki jih bom pred odhodom v Maribor in pred oddajo teksta uredniku Sodobnosti eventualno še videl, »govoril prihodnjic«, moram zdaj z nekaj grenkobe ali vsaj nezadovoljstva priznati, da se to pravzaprav ne bo zgodilo. Kakor sem si sicer želel videti npr. predstavo Uršule Cetinski in Polone Vetrici o Almi Karlin, tega vsaj na večer prve izvedbe (17. 10. 95) nisem mogel storiti, ker sem v istem času v Krkinem Gledališkem klubu imel zanimiv in odmeven pogovor s pesnikom Cirilom Zlobcem. (Spotoma povem, da bom o Gledališkem klubu, ki je postal nenavadno živahno zbirališče številnih, teatru zvestih privržencev, moral kdaj kaj več napisati.) Zaradi odsotnosti sem tudi zamudil zadnji dve premieri v Novi Gorici in eno v Mestnem gledališču ljubljanskem. Kup oprakov, ki se zlasti ob koncu leta zmeraj čezmerno namnožijo, mi »prišepetava«, da bom čas za ogledе vseh omenjenih predstav le stežka »sestavil«, zato pa sem pred Borštnikovanjem (5. 10. 95) še utegnil videti reprizo nove produkcije Pograjčevega in Glejevega Betontanca: *Know Your Enemy!* v Cankarjevem domu.

Pravzaprav se tako rekoč nekoliko čudim samemu sebi, ker sem o Pograjcu pisal samo v zvezi z *Zuccom* v Slovenskem mladinskem gledališču, ne pa tudi o drugih njegovih uprizoritvah. Res pa je, da sem doslej videl le še dve Betontančevi predstavi: leta 1990 *Pesnike brez žepov* in dve leti pozneje *Za vsako besedo cekin*, torej navkljub dramatičnosti (ali dramskosti brez besed) produkciji, ki ju nekateri (z mano vred) uvrščajo med najprezentativnejše in seveda v tako imenovani »plesni medij«. O njem pa sem – tako vsaj sam sodim o sebi – premalo strokovno podkovan, da bi ga lahko kolikor je mogoče utemeljeno ali celo meritorno interpretiral in presojal. Potemtakem mi, ko se tu vendarle odločam za zgolj bežen, laičen premislek o najnovejši Pograjčevi predstavi, ne ostane kaj drugega, ko da se prepustim bolj splošnemu kot nadrobneemu vtisu.

Tisto, kar me je od vsega začetka po svoje skorajda navduševalo pri Betontancu, je, če naj uporabim najbrž že zlizano puhlico, njegova drugačnost – tudi znotraj tako imenovane alternativne ali neodvisne slovenske gledališke produkcije. Ta drugačnost utegne seveda biti marsikaj: najbrž je samosvoj, polemičen odgovor konvencionalni »dramskosti« in »verbalnosti« ne samo slovenskih institucionalnih predstav, marveč tudi sorazmerno živahnim »trendom« pri tako imenovanih neinstitucionalnih naših plesnih gledališčih. A če je ta, že na prvi pogled opazna drugačnost nemara vendarle manj pomenljiva, je vsaj zame bistveno veljavnejša neka druga drugačnost: malodane *paradigmatična čutno-čustvena energija* mlade generacije, ki z njo Betontanc živi in brez nje pade, kakor se reče s stereotipom. Zdi se – in to velja tako za *Pesnike*, za *Cekin* in v odločilni meri tudi za *Enemy* – da je v pojmu te drugačnosti, posebne energije, njenih izraz(il)nih presežkov in nasledkov zaseženo vse poglavitno pograjčevsko in betontančevsko: neobremenjenost mladih, njihova zavezanost zgolj zdajšnjosti, če ne celo trenutnosti izlivov energije, necenena populističnost in poudarjena urbanost te specifične, neverbalne odrske kulture, dramatična, ekspresivno-emozivna in hkrati akrobatsko in kinetično nevarna gib in gesta, ki tako rekoč erotično in po malem nekoliko narcistično ter hkrati po svoje tudi katarzično »polucirata« v očaranost nad lastno močjo, v apoteozo energičnega (plešočega) telesa.

V *Knov Your Enemy!* je vsemu temu dodana še igra »ljubezni in ljubosumja«, agresivnosti in nežnosti, sovražnja in prijateljevanja, življenja in (roba) smrti – tostran zidu, ki je pred leti determiniral predstavo *Za vsako besedo cekin*. A takrat se je mlada betontančevska energija vsaj meni zdela gibkejša, bolj ostra ali vsaj bolj izostrena, zdaj je postala nekako mehkejša, zaobljena (v dobesednem in prenesenem smislu), mestoma celo nekoliko romantizirano patetizirana.

Tako misel (in pomisel) lahko seveda zapišeta le laični premislek in bežni vtis, ki jima »latentna« kritiška sitnobnost prišepetava še dodatno nadležno (svarilno) željo: naj se Betontancu še dolgo ne primeri, da bi se začel prepuščati avtoreproduciranju za zdaj, na srečo, še zmeraj vznemirljive lastne gibno-dramske poetike in estetike.

12. november

Življenje krog mene vrvi z naglico, ki mi po malem že para živce. Kamorkoli se ozrem – v politiko ali v vsakdanje potekanje časa – povsod se vsem nekako mudi, nestrpnost in nekakšna hudourniška nepotešenost sta kakor kužni bolezni, ki napadeta staro in mlado. Se je temu sploh mogoče upreti ali izogniti, se škotski poskusi upočasnjevanja malodane histerično nagle porabniške mrzlice, o katerih sem v dnevniku pred nedavnim poročal, sploh dajo uresničevati? Če nič drugega, je simpatično že samo to, da se jih vsaj ponekod zavedajo in tudi lotevajo, kakor si zanje vsaj narahloma in ne čisto brez haska prizadevam tudi sam.

Dvomim, da bi se kaj podobnega kot na Škotskem lahko izdatneje posrečilo tudi pri nas. Preveč smo po eni strani samozadovoljni in po drugi kakor nedonošeni, samostojnost, ki nam je vsem tako sveta, je kakor zbegana, brez zadostnih državo-tvornih izkušenj in umnosti, včasih očitno nerazumna, vse prepogostoma uklenjena v jarem tiste nadloge, o kateri je v mojem dnevniku že bil govor in ki jo je pokojni Dušan Pirjevec stisnil v svarilno spoznanje, da so namreč Slovencem najhujši sovražniki Slovenci sami. Ko poslušam in gledam nekatere strankarske prvake, kako se z nekakšno užaljenostjo, ker niso več pri prvih vzvodih oblasti in moči, prekopicavajo kot ribe na suhem, kako grenkobno in hkrati zadrto žalijo kolege, ki so popolnoma legalno in legitimno zasedli njihove nekdanje položaje, ali kako – ob malodane že grotesknem trjančenju zlasti nekaterih ženskih glasov, ki se z zblojeno škodoželjno ali kvaziliterarno polpismenostjo izživljajo v pisnih bralcev in nenehoma sejejo sovraštvo do drugače mislečih – ko torej skoraj že s pomilovanjem opazujem te prvake in polpismenjake, kako umujejo o tem, da so vsega krive nekakšne stare strukture, čeprav so v resnici že popolnoma brezzobe, njihove mlajše in mlade naslednike pa z očeti veže zgolj še formalna popkovina, ali ko se lahko samo še čudim nekaterim provokatorjem (ne resničnim žrtvam), kako z nekakšno privošljivo gorečnostjo grebejo po preteklosti in brezdušno odpirajo rane, ki jih je bilo nedavno naše družbeno življenje že zdavnaj zacelilo, se me lotevata po eni strani žalost in jeza, po drugi pa si z nekakšno jalovo samozadostnostjo skušam dopovedovati, da sem pravzaprav lahko vesel, ker imam svoj (navidezni) »slonokoščeni stolp« – pisanje, gledališče, literaturo, sploh lepe umetnosti, premišljevanje in kreativno lenarjenje – kamor se lahko razmeroma sproščeno zatekam. Pa čeprav se zavedam, da je to samo »virtualna« oaza sredi realne puščave vsakršnih maloumnosti in nestrpnosti – od tistih drobnih medčloveških do nazorskih in mišljenjskih, če o nacionalistično ozkosrčnih ali pogostoma že kar po rasizmu zaudarjajočih terjatvah, kakršne se oglašajo v lapovskih poslanskih ali tem podobnih zahtevah po razveljavi-

tvi zakonito pridobljenih državljanstev, sploh ne črhnem nič. (Če pa bi to že moral storiti, bi storil z meni nesimpatičnim – studom.)

Naj bo že tako ali tako, po tem neprijaznem ovinku ali »vrivku« se spet vračam h gledališkim »avanturam«.

V minulih dveh večerih sem si ogledal premieri v Celju in Ljubljani: Slovensko ljudsko gledališče je uprizorilo Jančarjev *Halštat* (10.11.), Slovensko mladinsko gledališče pa Büchnerjevo komedijo *Leonce in Lena* (druga premiera 11.11.). Torej dvoje del, ki sta, vsako zase, že burili slovenske gledališke in gledalske duhove: *Halštat* lani in tržaškem slovenskem gledališču, *Leonce in Lena* pa, če se ne motim, dvakrat: v Celju 1971 in v Novi Gorici 1986.

Dasiravno (moje) novo srečanje z Jančarjevim *Halštatom* prinaša, naj tako rečem, tudi nekaj popolnoma novih spoznanj, mi temeljni pomenski parametri, ki sem jih skušal doumeti že ob lanskem tržaškem krstu te drame, ostajajo v poglavitnem enako pomenljivi kot ob prvem branju in odrskem doživetju. To pa ne pomeni, da dodatna ali dodatno nova spoznanja niso vznemirljiva. Nasprotno, celo pretresljiva so, vsekakor drugačna in v nekem smislu celo bolj kot prvotna. Zakaj?

Predvsem zato, ker se je režiser celjske uprizoritve Franci Križaj *Halštata* lotil drugače kot pred njim Boris Kobal. Preprosto povedano: ko je Kobal signiral predvsem, če smem tako reči, ideološke razsežnosti Jančarjevega besedila – ironično distancirano odkopavanje domnevno halštatskih, a v resnici sodobnejših roških itn. kosti, pravih, ponarejenih, pretresljivih, komercialnih, relikviarnih, aktualnopolitičnih in, šele čisto na koncu, človeških – je Križaj Habilisova rafinirana, stremuška, torej karieristična in manipulatorska izkopavanja bistveno bolj počlovečeval, če smem tako formulirati, pravzaprav individualiziral. To se v celjski uprizoritvi razodeva nekako dvoravninsko: besedilo ohranja v primerjavi s tržaškimi redukcijami več, naj tako rečem, samoizpovednih monologov nekaterih protagonistov (Anastazija in zlasti Nela, tudi klošarski Honza in njegov ženski pendant, Jula) – ali poudarja npr. tako srhljivi prizor, kakršen je izrezovanje srca – po drugi strani pa ostrine Jančarjeve ironije blaži ali mehča z večjimi odmerki duhovitosti in tudi s humorizmi, ki se spričo svoje žanrske dvoumnosti bolj nagibajo h komediji kot k sarkastični groteski.

Če je tako – in tako vsaj sam presojam celjsko odrsko različico Jančarjevega *Halštata* – potem je treba povedati, da je precej opazneje kot v tržaški predstavi bil komedijsko po svoje vzkipljiv profesor Habilis Mira Podjeda, klošarsko bizarna in temperamentna zlasti Vesna Jevnikar v vlogi Jule in Renato Jenček kot zabavni Honza, medtem ko sta Anica Kumar (Anastazija) in impresivna Mirjana Šajinović (Nela) manipulativne šikane arheologa Habilisa prenašali z večjo človeško občutljivostjo in prizadetostjo, kot smo ju, če smem bežno primerjati, videli v tržaški predstavi, dasiravno protagonisti v njej zaradi teh razločkov niso bili šibkejši; bili so predvsem drugačni.

In še nekaj: skoraj nekoliko izjemoma, a s toliko večjim veseljem ugotavljam in zapišem, da je treba Slovenskemu ljudskemu gledališču v Celju izreči priznanje, ker je tekst domačega avtorja tako kmalu po krstni uprizoritvi v Trstu uvrstilo v svoj repertoar. Seveda to priznanje hkrati pričuje tudi o pomenski in sploh literarnostetski vrednosti Jančarjevega najnovejšega gledališkega besedila.

K sinočnji premieri Büchnerjeve igre *Leonce in Lena* v Slovenskem mladinskem gledališču sem se odpravil z dvojnimi vnaprejšnjimi občutki: najprej s popolnoma čudnim, neobičajnim in tudi težko razložljivim spoznanjem, da te znane Büchnerjeve igre na odru še nisem videl, čeprav je bila, kakor sem v tem dnevniku že omenil, v naših teatrirh uprizorjena kar dvakrat. Zakaj se mi je to zgodilo, ne bi

znal pojasniti, še posebej ne zato, ker se mi zares poredkoma, pravzaprav samo izjemoma primeri, da spolzi mimo mene kaka kakovostna slovenska dramska predstava, kaj šele delo tako znamenitega avtorja, kakršen je nemški klasik George Büchner.

Priznati moram, da tega pretresljivega in antikonvencionalnega pisatelja, čigar mlada smrt je podobna Murnovi, Kettejevi ali Kosovelovi, precej bolj poznam po njegovih dveh bolj znanih dramah, *Vojčku* in *Dantonovi smrti*, kot po *Leoncu in Leni*. Ta romantična, recimo, z mussetovsko poetiko navdihnjena pravljica ali »veseloigra, ki to ni«, vsebuje nekaj tako rekoč usodnih in nič manj paradoksalnih spoznavnopomenskih eksistencialij: nežnost, strast, otožnost, razčustvovanost, človeško izpraznjenost, razosebljenost, brezup, dolgočasje, upiranje racionalizmu, ljubezen in moč njene opojnosti – vse ovito v graciozna oblačila (romantične ali vsaj romantizirane) ironije, skepse in svojevrstne kritične obvladljivosti nihilizma; skratka, neverjetno moderna občutja, vznemirljiva tudi za konec drugega tisočletja, če seveda primerno poenostavljeno označim težko ulovljivi, poetični, sladko-grenki in veselo-žalostni svet in diskurz Büchnerjeve paradoksalnosti *Leonca in Lene*.

V predstavi Slovenskega mladinskega gledališča, zasnovani po konceptualni zamisli in izpeljavi režiserja Eduarda Milerja, koreografiji Ann Popoulis, scenografiji Mete Hočevar in kostumografiji Alana Hranitelja – se ta svet seveda razkriva kot kontrastno večrazsežen, vendar skozinskoz prevladujoče bleščav, steklasto srebrn, puhasto mehak in hkrati dekadentno črn, krhko erotiziran in hkrati sarkasticiran, prej ledeno svečan kot ognjeno razžarjen, če ga označim z obiljem pogostoma najbrž preveč zgolj zunanje opisnih prilastkov. V soju in naboju te steklaste, temne srebrnosti, ki dominira kot vsebina in forma, kot identifikacija in distanca, kot abstrakcija in realnost – je zasežena celostna Milerjeva podoba »veseloigre, ki to ni«, v tako udejanjeni odrski zasnovi postaja mladane nepomembno, kaj je prej: beseda ali gesta, vsebina ali izpoved, poetski pomen ali fizični gib. In ta irrelevantnost je, vsaj po moji presoji, tisto, kar predstavo, če smem povedati s kritiško neobičajnimi pojmi – dehidrira, larpularizira in po svoje tudi narcisira, če ne celo (vrednostno) plitvi. Tega temeljnega občutja ne morejo bistveno predrugačiti sicer imenitne igralske kreacije Ivana Rupnika in Iva Godniča, Nika Goršiča in Sandija Pavlina, Nataše Barbare Gračner, Maruše Oblak in Marinke Štern, če imenujem samo najmarkantnejše.

Zgolj ali vsaj pretežno bleščeče ledena in stekleno ironična, srebrno-črna lepota predstave (vsaj meni) pripoveduje manj, kot izpoveduje krhko-paradoksalna zgodba o levitvah in nedoumljivo čarnih poteh ljubezni Leonca in Lene v labirintih nihilistične oblastniške moči in ostrorobe realnosti, kakor jo z nežnostjo in ironijo razkriva George Büchner v svoji »veseloigri, ki to ni«.

14. november

Preden se tokrat posvetim novi premieri, bi rad obudil spomin na pred nedavnim umrlega srbskega prijatelja: kritika, teatrologa, profesorja, dramatika, pisatelja Slobodana Selenića, ki je konec oktobra po kratki, hudi bolezni umrl v Beogradu.

Pravzaprav sem se bil namenil o Bobi, kakor smo ga klicali kolegi in prijatelji, pisati že prej, toda življenje se mi je iz dneva v dan polnilo z najrazličnejšimi, naj tako rečem, urgentnimi rečmi tako, da se tudi pisanja nisem mogel lotevati s tiste vrste zbranostjo in nepretrganostjo, ki sicer spremlja moje delo. In še tole moram povedati: kakor že nekaj minulih mesecev, sem tudi zdaj pred dnevi dobil v roke

zadnjo številko beograjskega mesečnega časnika *Ludus* (kratica za: List udruženja dramskih umetnika Srbije, hkrati asociacija na latinski samostalniki *ludus* = igra, igrokaz, drama); ureja ga moj prijatelj, kritik in teatrolog Feliks Pašić, ki vsak mesec pošlje nekaj izvodov ljubljanski Drami, ta pa nato posamezne številke distribuira tistim interesentom, ki jih je Pašić – po mojem nasvetu lani v Prilepu na gledališkem festivalu – najbrž sam predlagal ali pa prepustil naslovniku. V omenjeni zadnji številki *Ludusa* sta namreč dve strani posvečeni spominom na umrlega Selenića, hkrati pa so objavljeni odlomki iz enega zadnjih njegovih meditativnih tekstov, v katerem nadvse trezno in mirno, kakor je pač zmeraj premišljeval, govori o smrti, o srbskih intelektualcih (v kontekstu srbske agresije na Hrvaško oziroma Bosno in Hercegovino), o svoji drami *Ruženje naroda*, ki jo je nekoč fanatično zagrizeni komunist in nato do nedavnega enako militantni Miloševićev oproda, zdaj že odstavljeni generalni direktor RT Srbije Milorad Vučelić, ob krstni uprizoritvi konec osemdesetih let razglasil za antikomunistično in s to oznako njenemu avtorju nakopal nemajhne sitnosti in vsakršne politične šikane. Vsi ti spominski teksti in še posebej Bobova zadnja premišljevanja so v meni prebudili celo nanizanko spominov na dolgoletnega kolega in prijatelja, ki sem se z njim seznanil pred skoraj natančno tridesetimi leti na drugih Sterijevih igrah v Novem Sadu. V teh spominih je toliko vsega, da bi, če bi jih hotel priklicati v zavest in zapisati, porabil desetine strani dnevnika. Ker to seveda ni mogoče, naj tu opišem samo nekaj drobcev, ki se mi ta hip zde za prijateljevo podobo še posebej znameniti.

Selenić je bil zagotovo eden izmed najmarkantnejših mož, kar sem jih v življenju srečal in spoznal: njegova zunanost je bila, še posebej za nežni spol, dobesedno nepremagljivo očarljiva, za vse, ki smo ga poznali in z njim prijateljevali, pa sta bili zlasti nalezljivi njegova neverjetna prisrčnost in neposrednost, s katerima je tako rekoč že po nekaj stavkih stesal med sobesednikom in sabo trdno brv za prijazna sporazumevanja. Poleg tega je bil Boba znamenito olikan in zgledno izobražen mož, ki je s temi svojimi paradigmatiskimi lastnostmi zlahka podiral pogostoma na prvi pogled še tako odporne in včasih skoraj nepremakljive medgeneracijske zidove: z njim sta se enako naklonjeno pogovarjala npr. tako magični in karizmatični stari pesnik, kakršen je bil sloviti srbski nadrealist Dušan Matić ali mlečnozobi bruc z Akademije dramskih umetnosti. To pravim zato, ker sem bil nemalokrat priča takim pogovorom in podiranjem medgeneracijskih zidov. In še nekaj je bilo, s čimer je Selenić dobesedno fasciniral: s svojo zgovornostjo, z načinom svojega pripovedovanja. Le malo tako briljantnih in lucidnih in tudi duhovitih govorcev sem srečal v že dolgem življenju, le malo tako šarmantnih retorjev, ki so znali v isti sapi logično kombinirati ostro intelektualno misel, preprosto razumljiv in hkrati nenavadno nazoren opis, natančno plasirano poanto in vmes še »biserno beli smeh«, podprt z blagodejnimi niansami ljubeznive ironije.

Če za to bežno obujanje spominov na Selenića pustim ob strani Bobovo pisateljstvo, umetništvo, njegove romane, drame, eseje in kritike ali v vseh pogledih vzorno erudicijo, še posebej vsezajemajočo in zanesljivo, ko je bil govor o literaturi in gledališču – me je nenehoma opajal njegov nadvse tenkočutno tematiziran pogled na svet, ali z drugo, kratko besedo, njegovi nazori o življenju in svetu. Čeprav je od tako imenovane politične levice in njenega nekdanjega birokratsko brezdušnega jugoslovanskega establišmenta doživel marsikaj hudega – med drugim mu je, tako rekoč še otroku, ob koncu druge svetovne vojne oznovski primitivec ubil očeta, uglednega meščanskega levičarja prav v času, ko je odhajal med partizane (kakor poroča v subtilnem nekrologu Bobov prijatelj, znani beograjski profesor mednarodnega prava in bojevnik za človekove pravice Vojin Dimitrijević), nekaj

desetletij pozneje so mu, nekdanjemu zavzetemu skojevcu, vseskozi pa skeptičnemu in zato seveda sumljivemu intelektualcu, odvzeli potni list, če omenim samo ta zgleda – je po temeljni spoznavno-mišljenjski in kritični orientaciji od nekdanj bil in ostal človek širokih obzorij, rodovitne skepse in tistih visokih sanj, ki že desetletja in desetletja konstituirajo in krasijo velikanski korpus tako imenovane evropske intelektualne in umetniške levice. Popolnoma vseeno je, ali jo tako ali kako drugače imenujemo še dandanes; to, da je po prepričanju njenih zagriženih nasprotnikov sesutje berlinskega zidu zamajalo ali celo spodmaknilo njene stoletne temelje, to je seveda zgolj zunanja pojavna podoba, ne pa tudi dokončni konec in smrt, kakor z zblojeno privoščljivostjo trobentajo njej sovražne, majhne, malomeščanske in po navadi v vseh pogledih stisnjene, stiskaške in pogoltno človeške prikazni *hic et nunc*. In prav o teh antinomijah in takih stisnjenih dušah mi je Boba pripovedoval z nepopustljivo logiko skeptika in hkrati strpnega premišljevalca še v času, ko ni bilo ne nacionalistične evforije, ne srbske agresije, ne vojne, ne sesutja berlinskega zidu in ne padca komunizma, ki je neizogibno moral odmeti, ker je bil, kjer je bil in ko je bil zidan na krvavih temeljih stalinizma. In če je bil Selenič, ko sem že omenil nedavno balkansko kataklizmo, v času razdružitve nekdanje Jugoslavije in še pred začetkom srbske agresije, tako kot malodane devetindevdeset odstotkov srbskih razumnikov, kakor bi rekla znana literarna zgodovinarica, v Trstu živeča beograjska begunka prof. dr. Marija Mitrović, ob nastopu Miloševića prvi hip nemara prepričan, da je »voždu« šlo za pravično in mirno stvar srbstva, je enako hitro sprevidel, da iz stvari, ki se napaja s krvjo in sovraštvom, ne more nastati nič drugega kot kri in sovraštvo. V Seleniču se je takoj spet prebudil stari skeptik in njegova zavrnitev militantnega miloševićevstva je bila samo še logičen nasledek njegove intelektualne distance in človeške avtentike. Ko je nato lani, še sredi vojne, z odmerkom nemajhnega tveganja pripeljal iz Beograda v Zagreb delegacijo tistih srbskih intelektualcev, ki so se nacionalistični evforiji postavili po robu, je to bila pač samo še ena izmed zunanjih pojavnih, spoznavnih in vedenjskih demonstracij, ki je Seleniča spet in znova legitimirala in dokumentirala za velikega protiozkosrčnega razumnika in globoko človeškega človeka.

Zdaj ga ni več. Beograd je ostal siromašnejši za enega najčastnejših mož v svoji novejši zgodovini. Njegovi prijatelji za enega najlepših ljudi. Najlepših v vseh pogledih.

Pozdravljen tudi na oni strani, dragi Bobo, prijatelj stari!

Ljubi dnevnik, vrniva se spet v domače loge in seveda k teatru.

Človeku zlezejo, kakor radi rečemo, nekatere stvari pod kožo. Tako tudi obiskovanje gledaliških predstav. Te se, najsi so premiere ali reprize, vrste običajno v večerih med tednom, izjemoma tudi v nedeljah, čeravno ta dan tudi pri nas, ne samo npr. v Angliji, za tovrstne prireditve ni rezerviran, še več, tudi ni v navadi. A ko sem za minulo nedeljo (12. novembra) prejel ljubeznivo vabilo ljubljanske Koreodrame za premiero rekonstruirane predstave Grumovega in Freyevoga *Dogodka v mestu Gogi*, ki je leta 1991 doživela na prizorišču nekdanjega minoritskega samostana v Mariboru, alternativnega odra tamkajšnje Drame, prvo izvedbo – sta se vame naselila hkrati pričakovalni nemir in z njim povezano skeptično vprašanje: ali more še tako zvesta rekonstrukcija ponoviti čar in izziv prvotne »konstrukcije«? Vprašanje seveda nikakor ni bilo in predvsem ni hotelo biti aprioristično ali apodiktično, toda kljub še tako dobri volji se mu ni in ni bilo mogoče izogniti.

Spominska asociacija: ljubljanska Drama je leta 1948 uprizorila nemara eno svojih najznamenitejših predstav v dotedanji slovenski gledališki zgodovini, paradigmatično izvedbo Cankarjevih *Hlapcev* v režiji Slavka Jana v slogu tako imenovanega

»zlahtnega odrskega realizma« in je doživela kar 109 ponovitev. (Spotoma povem, da je bila predstava *Hlapcev* leta 1948 sploh ena izmed prvih in zato še posebej nepozabnih, kar sem jih bil dotlej videl.) Ko je osem let pozneje Drama dobila vabilo za svoj prvi veliki nastop v tujini, torej na festivalu nacij v Parizu, se je odločila prav za *Hlapce*, in sicer za rekonstrukcijo znamenite predstave iz leta 1948. Sam pariške različice nisem videl ne v Ljubljani ne v Franciji, a po zatrjevanju njenih sodelavcev je bila skoraj do zadnjih podrobnosti zvesto obnovljena, pravzaprav nova samo v nekaterih prezasedenih vlogah; tako je npr. Župnika, če se ne motim in če povem samo za zgled, namesto Milana Skrbinška igral Maks Furijan. Hkrati pa se zdi bistveno še tole: sodeč po pariških kritičkih odmevih, je predstava doživela izjemen uspeh. Tudi primerjave, ki so jih med prvo ljubljansko izvedbo in pariško obnovo opravili neposredni spremljevalci gostovanja v Franciji, so govorile o predstavi zgolj afirmativno.

Pričujoči ekskurz nemara na prvi pogled ni najbolj primeren za pogled na rekonstrukcijo *Goge* v izvedbi Koreodrame, nadrobnejši uvid pa vendarle razpira relevantnost te asociacije, čeprav, kakor bomo videli, izid primerjave ne bo tako brez pridržkov pritrjevalen, kot je bil v primeru davnih odrskih različic *Hlapcev*.

Preden se lotim nasledkov primerjave, naj mi bo – z opravičilom morebitnemu bralcu ali bralki – dovoljeno povedati, da bom zaradi boljše preglednosti najprej – ne popolnoma natančno ali v celoti – citiral nekaj stavkov, ki sem jih bil zapisal pred štirimi leti, ob prvi uprizoritvi tega imenitnega Freyvega »avtorskega projekta«.

(V zvezi s tako imenovanimi gledališkimi »projekti« naj zapišem takole: nekateri gledališki »magi« šarijo zadnja leta z modnim ali trendovskim – glej tudi: film, video, nekateri televizijski »žanri«, tudi različne popularne muzike – pojmom »projekt« tako, kakor da gre za naloge gradbeništva ali stavbarstva, ne pa za tako imenovane prikazovalne umetniške prakse; pri Freyevih poudarjeno avtorskih zasnovah ali zamislih se zdi pojem »projekt« kljub vsemu še nekako sprejemljiv.)

Damir Zlatar Frey je iz gostega tekstovnega tkiva in kontekstualnih pomenov Grumove drame izbral in v svojo vizijo *Goge* uvrstil le poglobitve ali nekatere nosilne prizore in ustrezne dialoške parte, a je vanje, vsaj po moji misli, sežal vse najpomembnejše vsebinske parametre Grumove literarne predloge. Temu prvemu spoznanju dodajam drugo, nanašajoče se na krstno, torej mariborsko, v nekoliko drugačni, mestoma bolj razredčeni podobi pa tudi ljubljansko različico *Goge*, izvedeno v ljubljanski Križevniški cerkvi (mimogrede: ni mi popolnoma jasno, zakaj si je Koreodrama za predstavo izbrala prav ta nekdanji bogoslužni prostor, ko pa ga je Frey s sicer imenitno scenografijo »zazidal« tako, da gledalec sploh ne sluti njegove cerkvene »lupine«; je nemara ta lokacija bila izbrana zaradi znanega pomanjkanja primernih prostorov za »drugačno gledališče«?).

Torej: že zlepa nisem videl tako izrazite in izrazno silovite skladnosti posamičnih sestavin predstave: režije, scenografije, kostumografije, vseh po Freyevi zamisli, glasbe (Laibach), luči (Miro Janežič) in dramske igre, ki je v enaki meri eksponirala kolektiv in posameznike, individualne kreacije in »zbor«. V tem spletu in prepletu se *Goga* pred gledalčevimi očmi zgosti kot skrajnje natančna, disciplinirana, silovita skupinska in posamična odrska ekspresija, vsebujoča hkrati provincialno zaprtost in zatohlost, blodno prozaičnost in bizarno poetičnost pričakovanja dogodka, ostro izžarevajoča malone sprevrženo ritualnost vase sesutega in hkrati strastno razčustvovanega, iz panerotične in panseksualne zavrtosti k orgiastičnemu vstajenju in k potešitvi hrepenečega zakotnega sveta dušne in telesne človeške gnanosti. Freyeva poetika tega na prvi pogled apartnega samorazkrivanja je ekspresivna, po likovno-slogovnem naboju kantorjevsko ekspresionistična in hkrati pretresljivo nevarna.

Njen ritem je kakor ritem ljubezenskega akta, strastnega in hkrati ezoteričnega, divjega in hkrati nedokončanega. Gogoidnega. Ali dokončanega s krvjo in smrtjo. Z dogodkom. Z Umorom. Ki je kakor orgazem. Orgazem, preboden z nožem, na blazinasti piramidi iz zlatega koruznega zrnja, obredno vsipavajočega se na (posilstveno) sprijeti telesi Hane in Preliha . . .

In zdaj še drugo spoznanje: ljubljansko različico mariborske praižvedbe *Goge* poimenujejo njeni ustvarjalci rekonstrukcija. Ko ji že tako rečejo, bi ji lahko nadedli tudi bolj modno oznako *remake*, najbrž nič manj pa ne bi ustrezala beseda obnova ali prenova, še bolj pa – preobnova. Kajti nadrobnejša primerjava bi pokazala, da je ljubljanska različica zlasti v mizansceni – tu jo seveda pojmem kot večrazsežni, celostni uprizoritveni postopek in potek – zelo zvesta mariborski. Bistveno drugačne in nove dimenzije pa ji dajejo personalne, igralske spremembe. Kajti od mariborske različice sta v ljubljanski preobnovi mariborske predstave od igralskih interpretov ostala, če se prav spominjam, samo Štefka Drolc (Afra) in Brane Grubar (Gapit). Nikakor si ne bi dovolil tvegati spoznanja ali presoje, da so drugi novi (ljubljski) igralci manj izraziti kot oni iz mariborske praižvedbe. Nasprotno, zlasti Violeta Tomič (Hana), Pavle Ravnohrib (Prelih) ali Janez Eržen (Teobald), Berta Bojetu (Gospa Prestopil) in Željko Hrs (Grbavec Teobald) prej opisane »gogoidne« dimenzije po svoje širijo, predvsem pa jih groteskno ostrijo, ekspresionistično robijo ali, če smem uporabiti nekoliko posiljeno besedo – drugačijo. Drugačijo na način izrazi-tejše »anatomske«, torej telesne in čutne, manj dušne in dušeslovne vivisekcije. Če k temu prištejem še – samo kot najizrazitejši zgled, a hkrati kot nekakšen prisposodni *pars pro toto* – zdaj že lahko tako rečemo, znameniti dež koruznega zrnja, ki je prvič bil enako sugestiven kot kongenialno šokanten, v »rekonstrukciji« pa učinkuje samo še kot esteti(cistič)na podvojitve – potem je mogoče dognati predvsem to, da »rekonstrukcija« že po definiciji umiri ali celo ohladi vznemirljivost oziroma plodno vročičnost prvotne »konstrukcije«. Nekaj tega se je, kljub že omenjenim zelo izrazitim in v izrazitosti drugačnim igralskim kreacijam zgodilo ljubljanski različici Grumove in Freyve *Goge*.

Vse to seveda ni v ničemer niti najmanj razveljavilo velikega pomena desetletnice, torej jubileja Koreodrame, enega izmed zagotovo najbolj samosvojih in zlahka prepoznavnih alternativnih slovenskih teatrov zadnjih desetletij. Seveda mu ob slovesnem dogodku prisrčno želi še vrsto enako plodnih, zmeraj znova gledališko raziskovalnih in umetniško vznemirljivih uspehov tudi avtor pričujočega gledališkega dnevnika.

3. december

Nedelja. Prva tako imenovana adventna. Tega njenega pomena, torej pričakovanja vsakoletnega spomina na Nazarenčevo rojstvo – laik in ateist, kakršen sem – sicer ne občutim z nemirom, ki menda preveva ali naj bi preveval verujoče ljudi, a december me kljub svoji posebni vročičnosti in včasih že kar nestrpni človeški vrvljivosti zmeraj napolnjuje s posebno blagostjo in hkrati s prijaznimi okrhki predbožične razigranosti: seštevam račune in opravila minulega leta, brskam po trgovinah za darili, si že zgodaj, kar od prvih decembrskih dni naprej s prijatelji voščim in nazdravljam za bližajoče se praznike in novo leto. Vmes pa seveda opravljam vsakršne in vsaktere, redne in manj redne delovne navade – berem, pišem, po malem kaj postorim doma, sestankujem, se v Klubu rahlo načetih enkrat tedensko rekreiram, kakor zmeraj tudi zdaj kar pogostoma pohajkujem, brez načrta premer-

jam po dolgem in počez zlasti staro Ljubljano, iščem njene očarljive, v vsakdanji naglici tolikokrat prezrte vedute, koticke in slikovite detajlčke. Vse to in še kaj v posebnem, po malem slovesnem razpoloženju, lahko bi se reklo: prostodušneje in na neki način bolj veselo kot druge mesece. Edino, kar ostaja stalnica, je malodane obsesivno ali kar noro, kakor mi ljubeznivo očitajo prijatelji, obiskovanje gledaliških predstav.

Na večer pred petdesetletnico svojega dela po drugi svetovni vojni je Slovenko stalno gledališče v Trstu 1. decembra '95 uprizorilo farso *Mein Kampf* Georgea Taborija, doyena evropske dramatike, pisatelja in zdaj že več desetletij dunajskega gledališkega režiserja, avtorja, ki smo ga po omenjenem delu v uprizoritvi ljubljanske Drame spoznali že leta 1989, nato pa še po *Goldbergovih variacijah* (Mestno gledališče ljubljansko), *Weismanu in rdečem licu* (Drama SNG Ljubljana) in *Nathanu modrem* (gostovanje Münchenskega Residenztheatra), torej po sorazmerno številnih delih. (Osebo sem se s tem znamenitim umetnikom in zgovornim razumnikom seznanil pred leti ob širokopotezni promociji čedajskega gledališkega festivala, ki jo je organizator, italijansko zunanje ministrstvo, priredilo za številne srednjeevropske povablence v razkošnem dunajskem hotelu International.)

Naslov *Mein Kampf* si je Tabori seveda izposodil pri zlovesči istoimenski knjigi Adolfa Hitlerja (to povem za morebitne najmlajše bralce, vsaj tiste, ki tega podatka morebiti ne poznajo). Ironičen, če ne že kar sarkastičen Taborijev izmislek pa je, da se glavni junak drame, judovski modrijan Herzl, ki brezupno skuša napisati svojo življenjepismo knjigo – med več naslovi: *Mein Leben*, *Meine Memoiren* ipd. – se naposled odloči, kajpada v soglasju s sarkasticiranim in značilno judovsko sofisticiranim vsebinskim in pomenskim kontekstom, prav za naslov omenjenega Hitlerjevega »veledela«, v katerem je med drugim projektiran tudi holokavst. Sicer pa je Taborijev *Mein Kampf* nezgrešljivo duhovita, nič manj bridko cinična (zloslutni nemški družbeni čas pred apokaliptično in genocidno svetovno morijo), a tudi kontrastirano krhka (erotizirano razmerje med Herzlom in Gretchen) igra, v kateri se drugi glavni junak farse, šarlatanski malar iz Braunau na Innu, v retorti Herzlove zgovorne, preroške in vsezajemajoče, a hkrati po svoje tudi iskreno človeško sočutne in paradoksalne ironije – zlagoma, živčno in postavljajško levi v firerja, čigar žrtev postane navzlic svoji dobročutnosti seveda takoj tudi Herzl sam.

Ne bom se obotavljal brž dognati: režiser Boris Kobal je z ansamblom Slovenskega stalnega gledališča v Trstu iz Taborijeve dramske predloge naredil eno izmed svojih najvznemirljivejših, tudi najkonsistentnejših predstav. Če bi skušal Kobalov koncept vzporejati, ne primerjati, z ljubljansko različico (režija Žarko Petan) pred leti, bi dejal, da se je prvi del Taborijeve drame (do nastopa Gretchen) generiral v Trstu iz sorodnih (ne podobnih) pomenskih in spoznavnih izhodišč kot ljubljanska predstava; nato pa se je Kobal odločil za dovolj opazno in izrazito samosvojo pot, predvsem v dveh interpretativnih poudarkih: v oblikovanju nevsakdanje čutečega, specifično delujočega lika in podobe čutno in erotično zorečega dekleta Gretchen (pravzaprav sploh razmerja med njo in Herzlom) ter zlasti bistveno predrugačenega, naj takoj povem, domiselno potekajočega, pravzaprav izvorno spremenjenega sklepnega dela Taborijeve drame.

Premislimo vse to po vrsti.

Ko sem prej v prispodobni zapisal, da gre v igri *Mein Kampf* za levitev mladega Hitlerja v firerja pod ironično taktirko in v cinično brbotajoči retorti umnega, učnega in krhko čutečega Juda Herzla, čigar spoznanja in ravnanja kongenialno dopolnjuje podoba »gospoda boga« Lobkowitza, in sem nato ugotovil, da se tržaška predstava v prvem delu razvija iz sorodnih izhodišč kot nekdanja ljubljanska, nisem

misli samo na njene temeljne spoznavne in spektakelske parametre; tu brž pristavim, da je scenografka Janja Korun *genius loci* dunajskega judovsko-klošarskega zavetišča oblikovala z zanimivimi, malone »sakralnimi« vertikalami, ki v njihovem središču »kraljuje« stari štedilnik z neskončno visoko in vitko, »v ne-bo« vzpenjajočo se dimniško cevjo; te vertikale se v sklepnem delu predstave prelomijo, kakor da bi jih preklal in prepolovil rohneči in čedalje bolj nevarno napovedujoči se tornado nacističnega nasilja. Tu in v slušnem ali muzikalnem kontekstu uprizoritve je treba takoj povedati, da so bili ritmi in melodije glasbenih vložkov Zorana Predina v predstavi Taborijeve drame izjemno sodoživljajsko vznemirljivi, muzikalno polnozvočni in efektni, vendar bližji, če smem laično pripomniti, južn(jašk)emu kot okcidentalno-judovskemu melosu.

Sicer pa sta med kakovostnimi igralskimi protagonisti, naj tako rečem, inicialno in za ves potek predstave odločilno ter od vsega začetka ekspresivno usmerila in oblikovala svoja lika judovskih razumnikov in cinikov, Herzla in Lobkowitza, Vladimir Jurc in Adrijan Rustja.

Jurčev nočni prodajalec biblije in vnemarni pisec nikdar dokončane in samo v glavi shranjene knjige, sicer pa v vseh pogledih visoko razviti intelektualec in preroški čuječnejš – je bil kot kakšna sviloprepjka zavrt v kokon ironije in hkrati nenehnega strogega samonadzora, ki se zmehta in človeško omedli zlasti, če ne edinole v času erotične seanse z ljubko deklico Gretchen. Herzl je vseh pogledih zrela, visoko kakovostna in sugestivna kreacija Vladimira Jurca.

O Rustjevem Lobkowitzu je, najkrajše rečeno, mogoče povedati, da je vlogo samozazrtega in simpatično smešnega judovskega duhovna oblikoval s tako dobročutno suverenostjo, da more igravec to vlogo uvrstiti med svoje najmarkantnejše sploh.

Mladi Vojko Belšak je bil presenetljivi Hitler: presenetljiv zato, ker je frustriranega malarja in paranoidno temperamentnega, ostro napovedujočega se diktatorja oblikoval s potezami, o katerih pogosto pravimo, da razkrivajo izkušeno igralsko kreativnost in ki temu primerno vsebujejo sugestivni naboj zlahodne rutine. Posebej kaže glede na igralčevo mladost opomniti, da je zelo premišljeno in razumno razporejal in uporabljal znane vedenjske Hitlerjeve stereotipe, ne da bi jih pretiral v karikaturu, kakor se to sicer rado dogaja. Belšakov poklicni igralski debut je zagotovo obetavno umetniško doživetje.

Posebne pozornosti je vredna izvrstna upodobitev Gretchen Maje Blagovič. Ne samo zato, ker jo je bil režiser izvirno in mimo avtorjevih intenc domiselno presukal iz »do golega« razkrite ljubimkaste nedolžnice v zrelo, nepopisno simpatično čudaško punčaro, marveč predvsem še zato, ker jo je Blagovičeva opremila in tipološko imenitno detajlirala s prav posebnim, lahko bi se reklo, bizarnim šarmom na robu mične prifrknjenosti, ki je njenemu razmerju s Herzlom vtisnila popolnoma nove razsežnosti: kakor da se »posvaljkanemu« judovskemu ciniku lahko odpre in priljubi samo tako prostodušno punčarasta Gretchen, kakršno je oživila Blagovičeva, ne pa lepodušna in čutnočarna *virgo intacta*, kakršna se je kot nekakšna »gola Maya« porodila v avtorjevi in Herzlovi domišljiji. Tudi Maja Blagovič sme šteti Taborijevo Gretchen med svoje najizrazitejše umetniške dosežke.

Naposled, a ne nazadnje, ni mogoče med osrednjimi vlogami pozabiti na lepo, preudarno, z nekaj opazne, vendar plodne ustvarjalne treme oblikovano vlogo Gospe Smrti Metke Trdin: resda je bila manj shrlljiva, kot bi bilo mogoče pričakovati, a zato je s svojo »temno zapeljivostjo« bila samoumevno kontrastni pendant »gentlemanskemu« Adolfu, v čigar strahotni, hudodelski službi bo kot poslušna dekla morala delovati še dolga leta, preden se bo naposled lotila še njega.

Taka »temno zapeljiva« smrt je tudi nekakšen nepričakovani »most« k zadnjemu delu Kobalove predstave *Mein Kampf*, o katerem sem že povedal, da je bil posebno izviren. Taborijev tekst pripelje v sklepnih prizorih drame Hitlerja in njegovo zločinsko perverzno do nacističnega zmagošlavja, Kobal pa šele na njegov prag. In še ta ni zunanje determiniran in dekoriran s kljukastimi križi in militantnimi oblačili, marveč je transformiran v nekakšno paradoksalno chaplinovsko različico, zgolj asociativno spominjajočo na »velikega diktatorja«: v njej Hitler paradira v fraku z metuljčkom in s cilindrom na glavi, Himmlischst in njegova kamarila, »klateži in tirolski butci«, pa se ne postavlja v rjavih esajevskih uniformah, marveč se šopiri kot nekakšna zagovedna »harlekinada«, ki v belih oblekah in s hitlerjevskimi frizurami srepa in slepo spremlja svojega idola, bodočega firerja tretjega rajha. Skratka, izvirna in duhovita, groteskno poantirana preinterpretacija sklepnega dela Taborijeve farse.

In še to: ta vznemirljiva, v vseh pogledih kakovostna predstava je bila odigrana natančno na večer pred petdesetletnico delovanja Slovenskega stalnega gledališča v Trstu in njegovem širokem slovenskem zaledju Furlanije in Julijske krajine po drugi svetovni vojni. Jubilej potemtakem, ki je vreden spomina, vsekakor časten in častitljiv. Kaj vse je v njem skrito, vedo samo tisti, ki so mu bili prijazne in požrtvovalne rojenice in ki so ga ali ga še danes, po petdesetih letih, zavzeto živijo in sodoživljajo. Navzlic častitljivosti pa je ta vsega spoštovanja in občudovanja vredni jubilej minil skromno, tiho, samo delovno, le z rdečimi nageljni in rožmarinom v rokah obiskovalk in s predstavo, ki se po svoji kakovosti visokemu prazniku vsekakor najlepše prilaga.

Iskrene čestitke, ljubi tržaški slovenski histrioni in številni ljudje dobre volje, ki vsem dolgoletnim in, na žalost tudi današnjim, pogostoma ledenim burjam in zlohottim zavijanem vsakršnih črnih volkov navkljub – tako ponosno in častno vztrajate na braniku slovenstva in gledališke umetnosti v mestu ob zalivu!

9. december

Preden sem se včerajšnje zimsko popoldne – več snega je nasulo na Dolenjskem in Štajerskem kot v Ljubljani – kot sopotnik Helene Zajc in Jerneja Novaka odpravil v Celje na premiero Anouilhove »briljantne igre« *Skušnja ali kaznovana ljubezen*, sem še v dopoldanskih urah skušal ugotoviti, ali smo to delo enega največjih mojstrov moderne »meščanske melodrame« (po smislu nekakšne »melodramedije« ali ironizirane romantične igre ljubezni ali sarkastirane komedije nravi) že igrali, mi je Repertoar slovenskih gledališč povedal, da ga je od poklicnih gledališč prva uprizorila mariborska Drama (1962) v režiji Mirana Herzoga in Hartmanovem prevodu, ki se še danes, po več ko tridesetih letih, sliši gladko in okretno, nato Primorsko dramsko pred več ko dvajsetimi leti (1974), še pred njim pa ga je leta 1965 kot študijsko predstavo osmega semestra dramske igre pokazala AGRFT, obakrat – zanimivo – v režiji Dušana Mlakarja, ki je tudi režiser sinočnje uprizoritve, tokrat v celjskem Slovenskem ljudskem gledališču. Novogoriške predstave nisem videl, zelo na kratko in površno pa sem poročal v Ljubljanskem dnevniku (gl. *Sinočnje predstave* str. 132) o davni Akademski predstavi.

Jean Anouil je bil, ko listamo po že omenjenem Repertoarju, sorazmerno pogost in očitno priljubljen avtor slovenskih gledališč, čeprav se zdi, da ga vsaj po slogovni, na prvi pogled torej predvsem formalni plati na Slovenskem nismo znali nikdar do konca posvojiti, kakor se nam nasploh zares zmogovito ni posrečilo

popolnoma »udomačiti« aristokratske ali meščanske, še posebej tako imenovane salonske, konverzacijske drame in komedije, pa naj jo podpisujejo npr. Molière ali Piere Carlet de Marivaux ali Alfred de Musset ali Jean Giraudoux ali Oscar Wilde ali Bernard Shaw, če seveda naštejemo samo nekaj najbolj znamenitih avtorjev. To seveda ne pomeni, da se zlasti slovenski igralski naturel ni zmozel zalesti pod kožo, če povem s podobo, Anouilhovim v vseh pogledih briljantnim igram, nasprotno, nekatere »produkcije«, npr. *Povabilo na grad* ali *Colomba* ali *Ornifle ali sapica* ali *Ardele ali Marjetica* ali *Ne budite gospe*, če se spomnim samo tistih, ki vsaj pri meni žive v izrazitejšem spominu, so bile kar po vrsti vznemirljivi in predvsem lepi gledališki dogodki. In zakaj potlej lamentiranje, da Anouilha iz korpusa meščanskih dramatikov nismo popolnoma »udomačili« ali »posvojili«? Razloga sta seveda vsaj dva: ker je naše uprizorilno ali uprizoritveno gledališko izročilo v zvezi z meščansko dramatikom in tudi domačo dramsko tradicijo skromno, in drugič, ker so zlasti v zadnjih letih bila v interesu naših teatrov pretežneje besedila z bolj poudarjeno eksistencialno, družbeno, tudi politično tematiko in problematiko in z njo vred z uprizoritveno in še posebej igralsko kondicijo, ki se je manj perfektuirano ukvarjala s formo kot z vsebino (tudi ko sta še tako neločljivi), manj s slogom kot z bitjo, bolj s tendenco kot transcendenco, če nekoliko nasilno vzpostavim te poenostavljene »antinomične« dvojice.

Po svoje je nasledek ali »žrtev« tega 'manj' ali takšne insuficientne kondicije tudi celjska *Skušnja ali kaznovana ljubezen*. Ali konkretnije: predstava je šibkejša tam, ko Anouilh sovzpostavlja ali sooča sebe in svoj čas, svoje meščanstvo in svojo ironijo, svoj videz in svojo resnico s časom in aristokratstvom, s formo in vsebino, z videzom in resnico Marivauxove visokostilistične in visokoironične, formal(istič)ne in pomenske »defenestracije« in razdejanja čustveno globoke, čiste in hkrati strašne ljubezni mlade, neizkušene Lucille, »žrtenega jagnjeta v volčjem brlogu«, kakor nazorno pravi Krištof Jacek Kozak v svojem imenitnem eseju *Rožnato in črno ali izgubljeni paradiz*. Tega gledališko rafiniranega slogovnega in v slogu pomensko do kraja zaseženega spletanja in prepletanja anouilovskega sarkazma in marivauxovske ironije je v celjski predstavi predvsem za pokušino: v vizualni podobi oziroma ikonografiji (kostumi Barbare Stupica), v bolj ali manj naključni, preveč nesistematično obloženi dramaturgiji prostora (ogledali, oprava, preproge, lestenci) – za režiserja-eseta in tokrat tudi scenografa Dušana Mlakarja je »nesistematična obloženost« presenetljiva – v bolj simulativni kot slogovno avtentični igri, še posebej v prvem delu, ki terja predvsem poudarjeno lahkotnost, briljanco, salonski blesk, duhovito konverzacijsko okretnost in seveda precejšnje odmerke vzvišene, vendar zato nič manj brezsrčno stilizirane ironije – vse na koturnih cinične človeške zaničljivosti in privoščljivosti. Bilo bi krivično, ko bi skušal zatrjevati, da v drži in kretnjah, v hoji in konverzaciji protagonistov ni bilo nič od omenjenih stilemov; a bilo jih je premalo, predvsem pa premalo nadrobno izdelanih. Toda mimo tega so Milada Kalezić (Grofica), Tomaž Gubenšek (Hero) in mlada Iuna Ornik (Hortensia) svoje salonske meščane stilizirali skrbno in z najboljšo voljo, Pavle Ravnohrib je bil kot Grof mehko melodiozen in – podobno kot Bruno Baranović v vlogi Damiensa – premalo gibno okreten, ali če smem poiskati še drugačen izraz, premalo preciozen. Z milino in iskreno občutenostjo, ob fizičnem in duševnem zlomu pa s primerno presunljivostjo je Lucille oblikovala mlada Barbka Cerar, ob Ornikovi nova igralska moč celjskega igralskega ansambla, najsugestivnejšo vlogo pa je s Herom ustvaril Janez Bermež: njegov orgiastični cinizem, potopljen v alkohol, je zaničujoče in spričo svoje davne, nesrečne, neuresničene ljubezni hkrati maščevalno portretiral ostarelega, naveličanega, dekadentnega bonvivana in zlovesčega »mrhovinarja«

vsega človeško krhkega, njegov dolgi sklepni monolog, ki se z njim polasti nesrečne Lucille, pa je bil zagotovo vrh predstave *Skušnje ali kaznovane ljubezni* v celjski uprizoritvi. Bermeževa kreacija sodi med njegove najizrazitejše v zadnjih sezonah.

Ko pišem te zadnje vrstice današnjega gledališkega dnevnika, se popoldan že nagiba k večeru. Drevi me v ljubljanski Drami čaka premiera *Treh sester* Antona Pavloviča. Kakor zmeraj sem ob nadvse ljubem Čehovu tudi tokrat ves vznemirjen v pričakovanju večerne predstave.

10. december

Že ničlikokrat sem si, stari, smešni naivnež, dopovedoval, da v življenju in torej tudi v teatru niso nikdar dobra čezmerna pričakovanja. A kaj, ko ne morem iz svoje kože, tudi leta in izkušnje tu ne pomagajo veliko. In sinoči se mi je pri *Treh sestrah* v ljubljanski Drami spet primerilo nekaj podobnega kot že tolikokrat: za preveč pričakovanja sem prejel premalo »izplena«. Pravzaprav moram biti natančnejši: režiserka in scenografka Meta Hočevnar, ki je že tolikokrat sijajno izpričala svojo tenkočutno občutljivost za tresljaje človeške duše, če je dovoljena ta vedoma ganljiva sintagma, se je tokrat že od vsega začetka, se pravi, od prvega dejanja, očitno odločila za drugačno atmosfero v sprejemnici Prozorovih, kakršne smo pri *Treh sestrah* sicer vajeni: za drastično, pivsko, pojoče in plešoče, malodane v stilu kabaretistične burke razpenjeno veseljačenje, namesto za ljubeznivo, nič manj rahločutno kot čustveno razigrano Irinino godovanje. Ta presenetljivo, pravzaprav radikalno predružačeni in pregnani *introibus* je vsaj mojo receptivno pripravljenost tako ostro usmeril in hkrati odločilno zaznamoval, da se skoraj do konca, zagotovo pa do četrtega dejanja nisem mogel izviti iz njegovega prevladujočega objema. Šele znamenito trpko odhajanje vojakov s posestva Prozorovih ter poslavljanje Irine in Tuzenbaha, Maše in Veršinina je atmosfero nesrečnosti in otožnosti, zgubljenosti in odtujenosti zgostilo v tisto razpoloženje, ki je vsaj po moji misli pravo in čehovljansko samosvoje. Toda tudi vse to moji začetni, »usodni« skeepsi ni moglo nič bistveno pomagati; tudi zares sijajne igralske kreacije, vse po vrsti od protagonistov do epizodistov, niso mogle v meni prebuditi sozvenenja z radikalno predružačenim uprizoritvenim potekom predstave.

Skoraj potolčen sem prišel domov, se pomiril in dolgo v noč iz lepo urejenega gledališkega lista v posebnem razpoloženju bral odlomke iz paradigmatičnih pisem Čehova ter zlasti nekonvencionalne, rahločutne in preudarne misli in premišljevanja Katarine Marinčič, Sete Knop, Diane Koloini, Lele B. Njatin, Patricea Pavisu in Dušana Jovanoviča. Naj rečem v patetični prispodobitvi: ta branja so mi zacelila rano...

V Kranju je Prešernovo gledališče – v istih urah kot Drama Čehova – premierno uprizorilo Pinterjevo *Prevaro*. Ker sem sinoči bil v Drami, me ogled kranjske predstave še čaka.

Se bo nadaljevalo



Vasja Predan

SLED ODRSKIH SENC

Gledališki dnevnik 1995–96 (3)

5. januar 1996

Skoraj mesec dni je že minil, odkar sem k zadnjemu lanskemu dnevniku postavil piko. Pravzaprav je to presenetljivo dolg presledek, če pomislim, da te zapiske izdelujem z doslej še zmeraj neskalsenim veseljem, pa čeprav se nalagajo v moj stari PC že štiri leta. Je že res, da je bil minuli mesec, se pravi, večji del decembra 1995 in prvi dnevi letošnjega januarja, zaradi prehajanja iz starega v novo leto živahno vrvljiv kakor zmeraj, res je tudi, da sem si kljub vsakršni nespokojnosti dal opraviti z drugim pisanjem – Mihelaču sem obljubil, da mu bom kratek oris slovenskih dramskih teatrov (od Linhartovih do naših časov) oddal najpozneje do konca marca, torej čez slabe tri mesece – a poglaviten razlog za (pre)dolg dnevniški molk vendarle tiči v (pre)dolgem medpremierskem presledku naših ljubih gledališč. A tudi brez teh razlogov se je motivov in snovi za dnevnik nabralo kar nekaj, vendar v poglavitem tistih, ki sodijo v moje tako imenovane »vrivke«, ti pa si občasno privoščijo izlet zlasti na prizorišča negledališkega ali družbenega teatra. Vanj zagotovo sodi tudi (predvolilni) shod ali miting kulturnega foruma SDSS 26. 12. 1995. Prijatelj, ki sorazmerno redno prebira moje gledališke dnevniške zapiske v *Sodobnosti*, me je tik pred koncem leta (če se ne motim, je bilo 29. decembra) vprašal, ali nameravam omenjenemu mitingu, ki je v Gallusovo dvorano CD privabil veliko radovednih in, kakor sem pozneje bral, tudi nekaj hudo nestrpnih poslušalcev, posvetiti kako besedo. Odvrnil sem mu nekako takole: nisem bil zraven, usmerjenih črednih shodov in mitingov nisem maral v stari, do puščobe ponošeni socialistični obleki in jih ne maram v novi, strankarsko skrojeni, že kar skrajja pusti preobleki; gledal sem le tisto, kar je pokazala tako imenovana nacionalna slovenska televizija. Kar sem videl, me je v najrazličnejših pogledih razžalostilo in, če prav premislim, tudi namrgodilo. Nisem namreč mogel in še zmeraj ne znam razumeti, kako neki je mogoče, da mi je, rednemu plačniku naročnine in davkoplačevalcu, nacionalna TV prodala, pravzaprav podtahnila strankarsko izključujoči kulturniški (?) shod kot vseslovensko kulturno prireditve; in drugič, tako mračnega (v dobesednem in prenesenem smislu) programa – v njem so bili relativno svetlejši edinole nastopi meni sicer ne posebno ljubih, tako imenovanih »pomladnih« političnih prvakov – že zlepa nisem videl na malih zaslonih. Vse to me je odvrnilo od tega, da bi mitingu SDSS posvetil svoj »vrivek«. Ta naj potemtakem ostane, brez nadrobnejšega komentarja

in tudi brez slabe volje, zaklenjen v kamrici mojih tihih, rodovitnejših misli in premišljevanj...

Zato pa se toliko bolj vznemirjen in skorajda blaženo potešen zdaj posvečam sinočnjemu obisku Prešernovega gledališča v Kranju, kjer sem si naposled ogledal Pinterjevo *Prevaro*, predstavo, ki je premiero sicer doživela že pred mesecem, a sem njen ogled zaradi tako imenovanih objektivnih razlogov zamudil, nato pa z njim odlašal vse do sinoči. Ko pravim, da se zapisa o *Prevari* lotavam vznemirjen, pravim zato, ker v mojem davnem spominu še zmeraj intenzivno »živi« prva predstava tega Pinterjevega teksta, ki sem jo leta 1978, kmalu po krstni uprizoritvi in v režiji slovitega Petra Halla, videl v londonskem Nacionalnem teatru. Predstava v ljubljanski Drami leto dni pozneje vsaj meni ni zapustila, to zapisujem brez veselja, prej z obžalovanjem, kakih posebnih vtisov in spominov. In še drugi razlog za sedanji plodni nemir: predstave *Prevare* v Kranju nisem (po)doživel nič manj intenzivno kot sem nekoč londonsko. Če je v tem spoznanju sežeta tudi že globalna vrednostna sodba, povem, da je zapisana s premislekom, torej vedoma in namenoma.

Najbrž nisem edini gledališki spremljevalec, ki se je že marsikdaj spraševal o usodi dram in njihovih avtorjev tako, kakor se sprašujemo o knjigah, ki imajo, kakor slove znani latinski izrek, svojo usodo. V poglavitnem poznamo take knjige in drame, ki so, če spet priključimo na pomoč sintagmo, za vse čase, in take, ki se prižgo kot kometi in nato kmalu ugasnejo (o tako imenovani »lahko pokvarljivi« pisarji ali komercialni plaži tu seveda ne govorim). Le da vsebuje sintagma o dramskem kometu v našem sobesedilu tudi paradoksalno neznancko, če ne celo nedoumljivo past: v nasprotju s kometi se mnoge knjige, drame in njihovi avtorji kdaj pozneje, kmalu ali po večjem časovnem presledku, znova prižgo in razsvetlijo literarno ali gledališko nebo. Seveda samo v primerih, ko vsebujejo, če je dovoljeno tako formulirati, nekakšno latentno ali nemara kar imanentno pomensko spoznanje ali sporočilo o svetu in človekovem (pre)bivanju v njem, takšno, ki sicer ni »za vse čase«, a je očitno »za vse ljudi«, če se poigramo z nekaterimi »nepoigrivimi« pojmi. Sodita med take primere tudi Harold Pinter in njegova *Prevara*, kakor je pokojni Dušan Tomše, čigar redigirani prevod (Nabergojeva, Šedlbauer) igrajo v Prešernovem gledališču, poslovenil *Betrayal?* Po moji misli sodita. Samo kot podoben zgled: celo modernemu klasiku, kakršen je npr. Henrik Ibsen, se je doslej že dogajalo in tudi dogodilo, da so njegova znamenita in v marsičem paradigmatična dela v zadnjih stodvajsetih letih po silovitih začetnih in nato več kot polstoletnih nenehnih udeležbah v gledaliških repertoarjih vsega sveta brez posebno razvidnih razlogov stopala ne sicer v pozabo, marveč v ozadje in se, tako kot v zadnjih dveh desetletjih, kmalu spet pognala v krožnico vznemirljive aktualnosti.

O Pinterju, čigar dela so v tem smislu najbrž še premlada, bi sicer težko rekli, da bo doživljal podobno usodo kot Ibsen, a vsaj za *Prevaro* (njeni ostrejši pomenski različici se pravi: izdajstvo) je mogoče napovedovati, da bojo njene tesnobne pomenske značilnice in spoznavne dominante najbrž burile duhove vsaj pogostoma, če že ne trajno, nepretrgoma in »za vse čase«. Kajti le malo verjetno je, da bi se ljudje v prihodnje kaj bistveno spremenili – kakor se pravzaprav nismo v dolgih stoletjih tudi doslej – in drug drugega nehali tako ali drugače varati in izdajati, saj smo, tujci in sužnji kibernetične civilizacije, v čedalje bolj zlorabljanem, v vseh pogledih onesnaženem in odtujenem svetu, nenehoma pahnjeni v vrtince vsakršnih, malodane blodnih izzivov, položeni na natezalnice nenavadno hudih preizkušenj, marsikdaj zaprejeni celo v usodne zanke smrtnih odločitev.

V takem kontekstu ima *Prevara* v Pinterjevem opusu posebno mesto: namesto dotedanjih »absurdniških« dramskih »izmišljij« in »ugank«, raziskujočih ledeno

odtujeno človeško medsebojnost, se je avtor v tem tekstu odločil za preprosto »psihogramsko« *zgodbo z ljubezenskim trikotnikom in njenim presenetljivim potekanjem od konca k začetku (v tekstu z letnicami označene prizore iz sedemdesetih let sta redaktorja besedila, lektorica Rudenka Nabergoj in režiser Zvone Šedlbauer, prenesla in aktualizirala med leti 1986 in 1995, torej v naš zdajšnji čas). Bolj pomenljiva in bistvenejša od te sicer zanimive dramaturške inverzije pa je avtorjeva prevladujoča, bolj ali manj zastrto implicirana misel: v *Prevari* Emma, Robert in Jerry ne varajo in ne izdajajo samo drug drugega, marveč tudi lastna občutja, spoznanja, ideale, življenje in predvsem – sebe, svoj jaz. To so ljudje, ki so vse človeške šanse verodostojno zaigrali in ki se pred morebitnimi ostanki skrepenelih čustev ali vsaj čustvovanj varujejo s pretkanim in premrlim intelektualnim nadzorom. Varanja, prevare, izdajstva, tujstvo, intelektualni rafinma in nadzorovana brezčutnost na eni ravni ter čudno krhka, vendar neozaveščena psihična preobčutljivost (zlasti zaznavna pri Emmi) na drugi – so tiste, naj uporabim Kermaunerjev kvalifikativ, eksistencialije, ki v dovolj izostreni formi strukturirajo tudi odrsko interpretacijo. Kakor sem zapisal že v *Razgledih*: takoj in brez pridržkov je treba povedati, da je režiser Zvone Šedlbauer s svojimi sodelavci – posebno zanimivo, preprosto stilizirano, duhovito in hitrim menjavam prilagojeno, torej funkcionalno scenografijo (in ustrezno meščansko kostumografijo) Špele Puc, zelo »povedno« *glasbo Žareta Prinčiča, predvsem pa domišljeno igro Bernarde Oman, Petra Boštjančiča in Vlada Novaka – stkal zelo komorno in znotraj te komornosti razantno konverzacijsko predstavo varanja in izdajanja, dejal bi, notranje bolj srhljivo, kot je življenje samo. Ali z drugimi besedami: prevare in izdaje, uzrte s Pinterjevo cinično in hkrati na neki bizarni ravni sorazumevajočo optiko, so v kranjski predstavi ostrejšje, usodnejše in zato po svoje kdaj tudi na robu človeške izvrženosti, če ne tudi svojevrstne tragičnosti. In kot že rečeno, izvrstno igralsko udejanjene.**

Najprej in predvsem, zagotovo prva med enakimi, Bernarda Oman kot Emma: lepa, ne hladna, marveč shlagena, ubita, otrpla, brezupna. Oblikovana z navzven minimalističnimi izrazi, zlasti z rahločutno mimiko, ne mimetiko, s pazljivim dušeslovnim senčenjem, vendar ne rutinskim ali starosvetnim psihologiziranjem, če je temu pojmu dovoljeno pridati tak prilastek. Tudi ko se Emminega zgodba varanja in prevare bliža (srečnemu?) začetku (in začne s trpko žalobnim koncem) – je vedenjska, torej tudi igralska, teatralizacijska sproščenost Bernarde Omanove artistsko skrbno in subtilno nadzorovana, njene psihične in psihološko pretanjene reakcije so kakor posušene, čustva malodane preperela; igralka komaj kdaj povzdigne glas, vse svoje ravnanje odmerja natančno, navzlic otrplosti samoprepičano, torej ambivalentno, in hkrati voluminozno, lahko bi se reklo, v sicer imenitni igralski trojici najbolj pinterjevsko. Ali na kratko: vzorčen zgled minuciozne, moderne komorne igre.

Emminega varajočega in seveda tudi prevaranega ljubimca Jerryja, najbližjega prijateja Emminega moža Roberta, igra Peter Boštjančič s suvereno, na prvi pogled nemara kar pretirano samozavestno držo, a hkrati z nenehnim čudenjem, ko da ne razume ne prevar in izdajstev drugih ne svojega. Tudi on se vede kakor kak krotilec lastnega, nekoč najbrž bistveno bolj iskrivega temperamenta, vendar zdaj, v času potekanja dramske zgodbe, očitno že popolnoma načetega, če ne kar popuščajočega in ugašajočega. Vsekakor je tudi Boštjančičev Jerry domišljena kreacija.

Na prvi pogled še največ vsaj zunanjih (ali nemara zgolj povnanjenih) strasti in iz njih izvirajočih spoznanj – seveda nič manj »dvoravninskih« *ali ambivalentnih kot pri Emmi in Jerryju – burka in opredeljuje značaj Emminega moža Roberta, potemtakem prav tako značaj, temperament in položaj prevaranta in prevaranca: Vlado*

Novak izpolnjuje in oblikuje te ambivalentne ravnine po eni strani z agresivnim cinizmom in po drugi s pritajenim, vendar zgolj navideznim, mestoma celo nekoliko pregnano teatraliziranim ljubosumjem, v katerem se efektno mešata in gneteta še bonvivantstvo in alkoholizem v skoraj perverzno zblojeni, a zato nič manj odtujeno sprevrženi tipološki sprimek. Sicer pa z najkrajšo oznako: kabinetna figura alieniranca, čigar cinizem življenje (ali obrnjeno: življenje cinizem) samo še razslojuje in pretkano teatralizira. Tudi kreacija za dolg spomin.

In naposled Pavle Rakovec kot natak: imenitna epizoda laško blaziranega, zunanje poštirkanega, a v resnici zgolj uradnega uslužneža.

Ker sem že v uvodnih stavkih pred presojo Pinterjeve drame v Prešernovem gledališču omenjal, da sem se s prvo, sijajno uprizoritvijo *Prevare* srečal že pred mnogimi, skoraj dvajsetimi leti v Londonu, naj zdaj pričujoči premislek o kranjski predstavi sklenem s strnjenim (primerjalnim) spoznanjem: nič manj vznemirljiva, studiozno oblikovana, zlasti igralsko domišljena, ogleda in dolgega spomina vredna uprizoritvev.

14. januar

Ko sem pred dnevi prejel obvestilo iz Slovenskega stalnega gledališča v Trstu, da bo pri njih 12. januarja premiera Tavčarjeve drame *Pekel je vendar pekel*, sem najprej pobrskal po spominu in si skušal odgovoriti, ali sem to zgodnjo Tavčarjevo igro iz leta 1959 bral ali jo nemara videl na Sterijevih igrah v Novem Sadu istega leta (krstne predstave v Trstu zanesljivo nisem videl, o tem sem prepričan). Najsi sem si še tako prizadeval, ne o prvi ne o drugi možnosti si nisem znal priti na jasno. Z drugo besedo, tudi če sem pred davnimi leti to »fantazijo«, kakor jo imenuje avtor, bral ali videl, mi, to je zdaj jasno, ni ostala v zavesti; kriv je seveda ali moj šibak spomin ali pa – s to domnevo skušam svojo pozabljenost potolažiti – nemara preohlapna dramska in odrska izrazitost davne uprizoritve *Pekla*.

Bodi tako ali tako, predsinočnjim naju je – Majdo Knap Šembera in mene – v svojo toyoto povabil kritik Dela Slavko Pezdir in odpeljal v mesto ob tržaškem zalivu, ogled predstave, seveda po vsem videzu bistveno spremenjene od tiste iz leta 1959, ki jo je zrežiral tedanji umetniški vodja Slovenskega stalnega gledališča Jože Babič, pa moje, že omenjene (domnevne) pozaže ni nič bolj spremenil; vse, kar si je izmislil današnji režiser Marko Sosič, je bilo takšno, da v meni ni bilo več dvoma: te igre v vsaj približno podobni odrski prezentaciji zagotovo ne pomnim ne v kaki izrazitejši podrobnosti, kaj šele v celoti.

Prof. Josip Tavčar je z dramsko fantazijo *Pekel je vendar pekel* dregnil v vroč problem svojega (in našega tedanjega) časa: v čedalje bolj aktualno in akutno, »noro« človekovo hlastanje po vsakršnem, seveda predvsem gmotnem izobilju in iz njega izvirajočih užitek; potemtakem v problem, ki so ga kritično mišljenje in sociološke analize poimenovali s takrat skorajda popularnimi pojmi alienacije in reifikacije, torej odtujenosti in postvarelosti ter hkrati pogubnega zanemarjanja in razvrednotevanja duhovnih vrednot. Za osrednjega junaka svoje »fantazije« in v njej omenjene »postvarelosti in odtujenosti«, če še enkrat uporabim tedanjo pogostoma navajano publicistično sintagmo, si je avtor izbral nekdanjega peka, stremuškega pridobitnika in hlastavega hedonista Jožefa Mačka, ki ga je kot nekakšno poosebljenje grešnosti, dobičkarstva in vsakršnega pollaščevalstva iz razposajenega »zemeljskega raja« popeljal v domnevno kazensko mukotrpní pekel. Paradoks Mačkove (in nemara kar slehernikove) grešnosti pa je Tavčar tematiziral s tem, ko pekla ni

predstavil kot lokacije, kjer naj se grešniki »škripaje z zobmi« pokorijo za svoja hudobna ali kakorkoli že sprevržena zemeljska dejanja, marveč kot prostor, ki za njegove grešne prebivalce ni kazen, marveč »muka posebne sorte«, saj je v peklu vse dopuščeno in dovoljeno, popolna prostost pa na samosvoji način blokira ali kar ubija želje, nepotešenosti, hrepenjenja, strasti in kar je še podobnih izzivov in mikov, nekoč tako »razprostranjenih« med zemeljskimi smrtniki. Seveda tako strukturirani konstrukt Tavčarjeve fantazije ni brez neutajljivih odmerkov naivnosti in tudi ne brez moraliziranja. A kljub temu je igra v času naraščajoče »alienacije in reifikacije« učinkovala razmeroma sveže, še posebej za tedanji slovenski in jugoslovanski (Sterijeve igre 1959) prostor, ki je bil takrat še zmeraj zaprt in zavrt, četudi vsaj deklarativno manj okužen od porabniške in užitkarske mrzlice razvitega zahodnega sveta, kakor so pojav poimenovala publicistična peresa.

Režiser nove tržaške uprizoritve Tavčarjeve dramske fantazije *Pekel je vendar pek* Marko Sosič je vsebino, zaseženo v naslovu igre, udejanjal dobesedno in alegorično kot preplet odrske fantazije in fantastike: pek je spremenil v temno bleščeč, razposajen, slikovit in čutno zgovoren spektakel, ki mu je z upeljavo pesmi (nekakšnih songov) Marija Čuka in s sijajno interpretacijo ugledne slovenske sopranistke (redne gostje milanske Scale) Nore Jankovič v vlogi Kleopatre dodal efektno muzikalno razsežnost, s sorazmernim bogastvom barv in vsakršnih bleščic pa sta »pašo za oči« še dodatno estetizirala scenograf Branko Drekonja z malone pravljичnim bleskom in bliščem, s katerima je okrašen prostor pekla, in kostumografka Marija Vidau z ustrezno fantazijsko razgibanimi kostumi. Toda vse to vehementno prizadevanje vsaj po moji misli ni obrodilo pričakovanih sadov: predstava je potekala kakor brez ritma in dinamike, ne da bi preseгла dogajalno monotonijo; sicer se je razmeroma urno pognala v peklensko-spektakelski živžav, a se je nato vlekla, trajala in trajala, resda brez premora, a tudi brez tiste nujne dinamike in vznemirljivosti, ki bi lahko gledalčeva pričakovanja še zlasti glede na domnevno samoumevno vznemirljivo »fantastiko pekla« primerno potešili.

Igralsko je uprizoritev, oproščam se za včasih že do zlorabe zlizan kvalifikativ, korektna. Zlasti impresiven, sproščen in ustrezno »ozemljen« je v vlogi grešnega peka Jožefa Mačka hedonistično uživaški in spričo blokade, ki jo njegovemu stremuštvi, željam in hrepenjenju uprizarja pek, ustrezno začuden Livio Bogatec v vlogi, ki sodi v njegovem zadnjem obdobju med nosilne in tudi kakovostne. Ob njem je Marto, Mačkovo nekdanjo zemeljsko soprogo, Lidija Kozlovič napolnila z žensko superiornostjo, samozavestjo in svojevrstno maščevalno privoščljivostjo. Zlodeja Belizarja uprizarja Lučka Počkaj strumno, dinamično, z živim govorom in koketno samoprepičanostjo, torej s potezami, ki se načelniku peklenskega sveta dobro podajajo. Njegovega vdanega pomočnika igra nevsiljivo, kakor se za služabnika pekla spodobi, Stojan Colja, med osrednjimi igralci pa je Dušanka Ristić Mačkovi zadnji zemeljski ljubici Patriciji vtisnila temperamentne, a tudi primerno krhke, skorajda lirične poteze.

Domnevati je mogoče, da je Slovensko stalno gledališče ob svojem nedavnem jubileju – petdesetletnici nepretganega dela po osvoboditvi leta 1945 – z uprizoritvijo Tavčarjeve dramske fantazije vsaj *via facti*, če že ne z očitnim namenom počastilo tudi spomin na svojega nekdanjega, žal že dolgo pokojnega, dolgoletnega »hišnega dramatika«, umetniškega vodjo in predsednika upravnega sveta. Ko je tako ravnalo, je ravnalo modro in prijazno: vsestransko dejavni kulturni ustvarjalec, pokončni Slovenec in ljubeznivi prof. Josip Tavčar sodi zagotovo med stebre povojnega ustvarjanja Slovenskega stalnega gledališča v Trstu.

19. januar

Že od lanskega sporočila umetniškega vodstva Mestnega gledališča ljubljanskega, da bo v repertoar sezone 1995–96 uvrstilo slavno farso francoskega avantgardista Alfreda Jarryja o *Kralju Ubuju*, sem se veselil tega dogodka in se hkrati spraševal, kako neki se bo ta rabelaisovsko razvratna parodija na *Machetha* (ne na *Kralja Oidipa*, kakor sva s pokojnim Dušanom Tomšetom, ne spominjam se več, od kod in čemu, navedla in zapisala v *Malem gledališkem imeniku*, 1969) in torej na brutalno obnoreli oblastniški totalitarizem naselila v kontekst sedanjega slovenskega družbenega časa. Ob tem sem se spomnil, kako silovito sem bil *Ubuja* v teatru doživel prvič, in sicer pred tridesetmi leti v Pragi, v priredbi in režiji slovitega Jana Grossmana. Bil je čas totalitarizma in njegovih ubujevskih/brežnjevskega različic ne samo na Češkem, marveč povsod za tako imenovano »železno zaveso«, če se omejim samo na Evropo, potemtakem tudi pri nas. Grossmanova do konca izostrena režija kot mešanica farse, groteske in parodije seveda ni prikrivala vsakršnih asociacij na aktualno družbeno in politično resničnost, pritrjevalni krohoti navdušenega občinstva so bili seveda enako paradoksalno zabavni in sproščeni kakor tudi bridko demonstrativni.

V primerjavi s trdo Grossmanovo predstavo sta bili slovenski odrski različici v Celju (leta 1974) in Ljubljani (Drama SNG, 1976) neprimerno mehkejši, slavna beograjska, z nepozabno duhovitim improvizatorjem, pokojnim igralcem Zoranom Radmilovićem, pa vrhunski odrski ektemporale, napolnjen z ognjemeti zmeraj znova in za vsako predstavo posebej navdihnjene, zlasti politično aktualnih besednih iger – pa zares pravi pravcati in neponovljivi, v zgovorni francoski pojem sežeti, zabavljivi in zabavni gledališki *calembour*, s kakršnim se v teatru nisem srečal ne prej ne pozneje vse do danes.

Seveda se zdi nekako samoumevno, da so (moja) radovedna pričakovanja pred premiero (18. januarja) v Mestnem gledališču ljubljanskem bila po eni strani obsijana z vsem pravkar povedanim, a hkrati tudi z nekakšnim, naj tako rečem, vnaprejšnjim (skeptičnim) spraševanjem, ki ga je mogoče takole formulirati: ali bo ta Jarryjeva »mračna in zgoščena farsa«, kakor jo je v času nastanka označil sloviti francoski režiser in »kartelist« Jacques Coppeau, prvič uprizorjena pred skoraj sto leti v Parizu (decembra 1896 jo je zrežiral enako sloviti gledališki simbolist Aurelien Lugné-Poe) in skoraj zmeraj v vseh uprizoritvah po Evropi povzročujoča vsakršne vrste »pretrese« – podobno vznemirljivo odmevala tudi pri nas, danes, leta 1996?

Na to vprašanje sem si pred uprizoritvijo odgovoril približno tako: skoraj nič ne dvomim, da bo sicer še sorazmerno mladi, a zato zelo domiselni in studiozni režiser Bojan Jablanovec storil vse, da *Kralj Ubu* (v imenitni poslovenitvi Aleša Bergerja) ne bo samo zabavni *calembour*, marveč, naj tako rečem, »farsa s tezo«. Takoj povem: sodeč pa vloženih energijah vseh sodelujočih in zlasti po inventivnih režiserjevih zamislih je *Ubu* sicer postal »farsa s tezo«, a teza na žalost ne funkcionira: bleščeci se »digitalni« spektakel, ki sicer skuša vsaj nekaj malega parodirati tudi butalstvo aktualnega oblastniškega stremuštva *made in Slovenia*, v poglavitem pa cilja na recentno slovensko »obnorelost« od *Evropske unije* – ostaja ujet v nepresegljivost lastnega spektakelskega stroja, stisnjen v burko, ki hočeš nočeš ostaja v zadnji posledici le sama sebi namen. Seveda se je mogoče vprašati, ali Jarryjeva farsa spričo globalnega sesutja oblastniškega totalitarizma ali totalitarne oblasti v vzhodni Evropi in tudi pri nas sploh še lahko funkcionira in odmeva tako, kakor je odmevala nekoč v Pragi ali Beogradu (tu ima še zmeraj skoraj nezmanjšane šanse!) in drugod? Dejal bi, da ne. Še manj se ji to more posrečiti, če se – tako kot

Jablanovčeva odrska različica – zaprede v svoj zgolj spektakelsko razigrani in razkošni kokon, naj je še tako studiozno zamišljen ter »intencionalno« nabit z najrazličnejšimi (potencialnimi) vsebinskimi pomeni, približki in na zunaj efektnimi gledališkimi znaki. Dvomim, da je krivda samo na moji (ali naši) subjektivni gledalski percepciji in recepciji, ko teh znakov nisem (ali nismo) znali ne uzreti ne prebrati in tudi ne »pravilno« doumeti. Če je tako, tiči prav v tej »neprebranosti«, »neuzrljivosti« in »neprepoznavnosti« poglobitna nezadostnost predstave *Kralja Ubuja* v Mestnem gledališču ljubljanskem. Žal in škoda.

27. januar

Zadnje tedne so se dramske premiere spet začele vrstiti pogosteje kot lani decembra, posebej živahne pa so bile predstave recentnega političnega ali družbenega teatra. Tako je na primer očitno nespretno zrežirano obmetavanje parlamentarne palače z jajci, jogurti in drugimi živili, ki si ga je omislil posebej izbrani shod z obeh slovenskih univerz izbranih demonstrirajočih in stavkajočih študentov v Ljubljani, meni povedalo dvoje: da ta trenutek (domnevno) lačni bodoči razumniki očitno nimajo posebno dobrega okusa, ko z uničevanjem živil krotijo svoje neživilske, lačne in site nesreče. Temu prvemu, nemara bolj obrobnemu spoznanju sledi drugo, pomenljivejše: znamenita, tako rekoč povsod po svetu in nekoč tudi pri nas pričujoča značilnost študentskih zgodovinskih in tudi še ne tako davnih kritičnih uporov in gibanj, ki so tudi na Slovenskem od nekdaj bila, kakor se je nekoč reklo, napredna, vsekakor pa svobodoumna in avantgardna v prvotnem pomenu »prednje straže« pred vsakršnimi družbenimi navzkrižji, spopadi in sprevrženostmi, ta značilnost je zdaj, ko je vodstvo študentske organizacije vsaj v Ljubljani »monokromno črno« (z enim samim »nečrnim« sedežem v tako imenovanem študentskem parlamentu, kakor je bilo mogoče pred časom brati) in zato tudi tako zlahka (zavestno?) manipulirano od ustreznih strankarskih struktur – ta črna, desna ali desničarska retrogarda je zdaj, upajmo, da ne na veke vekov, pogreznjena v popolnoma nenaravno konformistično letargijo vsakdanjega (pre)bivanja bodočih intelektualcev, bolj natančno, vsaj tistih, ki to letargijo vodijo in temu primerno zlorabljajo. Tudi ko se to sliši kot pretiravanje ali nemara celo karikiranje, ni mogoče mimo spoznanja: slovenska družba je z monokromno študentsko letargijo in strankarsko podrejenostjo zgubila enega izmed tradicionalno plodnih, neprilagojevalnih in neprilagodljivih, svobodomiselnih in svobodotvornih kritičnih korektivov. Za ne tako redke »zmanipulirane« in »letargične« študente (gl. odmeve nekaterih liderjev mariborske univerze na kontroverzno stavko) in zlasti za nas, njihove starejše, že dolgo »etablirane« kolege, sta odsotnost ali manipulativna blokada omenjenega svobodoumnega korektiva, upajmo, samočasna, vendar primerno – kar neposredno vzkliknem – sramotna izjema, če že ne paradoksalno pravilo in pravzaprav katastrofa za slovensko intelektualno prihodnost. Ko bi se le motil v tej črni podmeni!

Nič manj vznemirljiv na slovenskem političnem prizorišču ni, vsaj na prvi pogled, nepričakovani razpad tako imenovane »velike koalicije«. Kakor je že bila od vsega začetka vsaj na prvi pogled presenetljiva in nemara tudi ne popolnoma logična, je vendarle vzpostavljala relativna ravnotežja v družbenih gibanjih in tranzicijskih »prevrevanjih«, dokler ji nekateri najhrupnejši pozicijski (!), opozicijski in tudi zunajparlamentarni liderji – a ne samo ti – niso začeli nanagroma, pravzaprav že kmalu po konstituiranju potiskati palic v kolesje ali ji vsaj neprenehoma groziti, da bojo grožnje s »palico in korenčkom« uresničili in izstopili iz kombinacije, ki so jo

bili sami sooblikovali. In glej ga šmenta: koalicijo so zapustili tisti, ki tega niso nikdar napovedovali in so z izstopom pravzaprav vse politične strukture presenetili ter vsekakor pognali v nekaj kakor ho, ho, začudenje...

Resnici na ljubo povem: ta politikantski teater sam ob sebi niti ni tako neobičajen, neevropski ali balkanoiden (kakor nam kdaj v svoji mafiozni logiki podtikajo nekateri italijanski politični prvaki in – kot je razvidno iz sedanje tamkajšnje politične krize – zdratarski, vse prej kot evropsko umni spretnjakoviči). Navsezadnje je tudi tak »polit-teater« legitim in legalen. Zato pravzaprav tudi ni posebno presenetljivo, da ga zdaj in zmeraj najbolj srdito napadajo in izničujejo tisti, ki imajo legitimnost in legalnost nenehoma samo na ustih, a ki v resnici nenehoma in objektivno sejejo zgolj razdor in nasprotovanje; kajpada, če sta le v obzorju njihove desne, nič drugega kot prevrtljive in oblastizeljne poželjivosti.

Ni nujno, da bo žetev po taki setvi tudi rodovitna. A tudi to je seveda predvsem, če ne izključno – njihov problem...

In zdaj spet k plemenitejšemu teatru.

Predsmočnojim (25. januarja) je Mala drama SNG Ljubljana v Nemški hiši (Gradišče 6–8) uprizorila slovensko prazgodbo igre *Indijc hoče v Bronx*, pri nas še neuprizarjanega, čeprav zelo plodnega sodobnega ameriškega dramatika, pesnika in pisatelja Israela Horovitz (avtor si je predstavo, ki ga je navdušila, tudi ogledal). Petdesetminutna enodejanka je sicer stara že skoraj trideset let, a zato nič manj vznemirljiva, silovita in aktualna, če jo opremim s splošnimi, nemara preveč obrabljenimi prilastki: »upesnjuje« namreč enega izmed najbolj bolečih problemov sedanjosti – surovo nasilje nad drugačnimi ljudmi, določneje, pogromaški poboj starega vzhodnega Indijca Gupte, ki ga mučita in malodane sarkastično (na robu zblojenosti) potolčeta mlada marginalca Murph in Joey. Čeprav je to pravzaprav vse, kar se v petdesetih minutah dramatičnega martirija dogodi, se v gledalca naselita – vsaj vame sta se naselila – groza in strah, značilna za tragično občutje. Zavrtim marginalcem ni nič tako sveto, da jim hkrati ne bi bilo tudi prekleto, bi lahko »pomodoroval« ali »pomoraliziral«, a problem je trši, shrhljivejši in trajnejši: ni je družbe, ki bi nasilje lahko odpravila (je ta problem nemara manj, najmanj akuten in aktualen na Norveškem ali na Islandu ali kje drugje?). Pri nas ga je radikalna desnica skušala – kot nezgrešljivo intoleroanco – podtakniti celo v parlament (ne revizija, marveč razveljavitev »spornih« državljanstev). Storiti bi morali vse, da se vsakršne nestrpnosti – kaj šele brutalno nasilje – onemogočijo, drug drugega bi morali nanje nenehoma opozarjati in pred njimi svariti, kakor je to storil že pred tremi desetletji Horovitz (ali kakor se je podobno angažiral npr. Nigel Williams v *Razrednem sovražniku*, pretresljivi drami, ki jo je v »zvezdnem ustvarjalnem času« leta 1982 z vso izrazno silovitostjo v režiji Vita Tauferja uprizorilo Slovensko mladinsko gledališče kot eno izmed svojih kulturnih predstav). Če odmislimo represijo, ki pač skuša po svojih doktrinah in s trdimi prijemi preprečevati nasilje, je pravzaprav to nenehno opozarjanje in svarjenje – od šole do groba – edino, kar nam, bolj ali manj preplašenim smrtnikom, ostane kot srečevanje in spopadanje s čedalje bolj trdim nasiljem in še posebej s paradoksom: bolj ko je družba »civilizirana« (z narekovaji ali brez njih), kakor npr. v Združenih državah Amerike, bolj se v nji razrašča nestrpnost in nasilje.

Režiserka *Indijca*, ki hoče v Bronx Mateja Kolečnik in scenografka Meta Hočevar sta v Nemški hiši našli podolgovat, ozek in nekako zlovešče zapuščen, tesnoben prostor, spremenili sta ga v enako zapuščeno ali vsaj sivo puščobno avtobusno postajo, z zaprašeno stekleno steno na eni strani in z »zaporo« pločevinastih sodov različnih velikosti na drugi (na teh sodih/bobnih izvedeta mlada nasilnika

imeniten »stacatto koncert« za tolkala). V stisnjem, pustem prostoru, opremljenim samo z rdečim zidnim telefonskim aparatom, izpeljeta Murph in Joey svojo nasilniško operacijo in okrutno ekshibicijo nad nič hudega slutečim, na avtobus čakajočim, v lastno mrakobo mirno potopljenim Indijcem; operacija nasilja se stopnjevito spremeni v divji, podivjani ritem in ritual krvavega pretepanja, ki sta mu vsaj v nekaterih drznih in skozinskoz nevarnih skokih, različnih udarcih, telesnih spopadih in trkih podvržena tudi nasilna mladeniča sama, njuna smrtna žrtev pa je spokojni, zgolj drugače obarvani in napadalcema očitno antipatični Indijec Gupta.

Režiserka Mateja Koležnik in v natančni odrski projekciji brutalnega nasilniškega rituala izjemno ekspresivna, od energije in moči prekipevajoča, a hkrati z nasiljem svojevrstno zavrtost svojih dveh adolescentnih marginalcev presegajoča mlada igralka Uroš Fürst in Marko Mandič kot Murph in Joey ter ubogi, sočutje zbudajoči, introvertirani Vojko Zidar kot Gupta – uprizorijo ostro, dinamično, nič manj okrutno in nevarno kot tudi presunljivo balado, ki je sicer – in to je nemara najbolj srhljivo – vsa narurna in naturalistična, pravzaprav kakor prepisana iz živega življenja ter prav zato za gledalca tako ekspresivna; zdi se, ko da jo, ta preplašeni gledalec, sicer še skrit za na videz varnim zidom, lahko za zdaj le varno – do kdaj? – opazuje v nevarni ulici.

Ali na kratko: ostro, pretresljivo gledališko doživetje.

28. januar

Sinoči sem si v Kosovelovi dvorani Cankarjevega doma naposled (premiera je bila že oktobra lani) ogledal dramski monolog *Alma*, pogled v burno življenje Alme Maximiliane Wilhelmine Karlin (1889–1950), poliglotke, svetovne popotnice, pisateljice, teozofinje in vsestranske zbiralke iz Celja, podobo srečno-nesrečne usode posebnice, ki je spričo svojega nekonvencionalnega življenja in »überspant« vedenja, kakor bi se izrazil kak Krležev salonski junak, razburjala zlasti svoje domače filistrozno okolje, v vsakem primeru neprilagodljive samotarke in samosvoje pustolovke, ki je v svojem času zbudala več pozornosti na tujem kot v Celju, kjer je umrla revna in skoraj pozabljena.

Izsek iz te vznemirljive človeške usode je – po biografiji ter objavljenih in neobjavljenih Alminih spisih – sestavila Uršula Cetinski, za oder pa sta ga z dramaturginjo Sonjo Dular, scenografko Ireno Pivka, kostumografko Svetlano Vizintin in drugimi sodelavci (v produkciji CD) režijsko pripravili sestavljavka besedila Uršula Cetinski in igralka Polona Vetrih, ki monolog tudi govori oziroma kreira. Pravzaprav moram biti natančnejši: monolog se pa zaradi Vetrihove spremeni v »čudno lepo« monodramo, ki, če sodim po sprejemanju reprize 27. januarja, gledalce osredotoči k izjemno pazljivi zbranosti. Kakor je Almino nemirno življenje sicer na prvi pogled videti samotno ali celo samotarsko in čudakarsko, potemtako vse prej kot prijazno, je resnica navzlic vsem trdim življenjskim dejstvom najbrž bila drugačna: Alma Karlin je vsekakor morala biti kontroverzna in ambivalentna osebnost, (telesno) krhka, a duševno, intelektualno in čustveno razgibana, energična, pogumna, pravzaprav že kar pustolovsko drzna. In prav te, vsaj na prvi pogled kontroverzne, za Almo pa nemara dovolj samoumevne lastnosti oblikuje Polona Vetrih hkrati subtilno in vehementno, sorazumevajoče in presegajoče, sproščeno in samozavestno. Iz igre teh dvojic vstaja po interpretkini zaslugi pred gledalčevimi očmi, spoznanji in čutenji svetovljanka in posebnica, pustolovka in sanjarka – ali z drugimi besedami: Alma Polone Vetrihove ni v nobenem trenutku podobna kakemu

zavrtemu bitju, igralka jo oblikuje s čuti, čustvi in živci kot nedeljivo entiteto, s krhkostjo in odločnostjo, z intelektualno samozazrtostjo in kritičnim odskokom, brez vsakršne sentimentalnosti, človeško razigrano in sproščeno, tudi v trenutkih malodušja ali strahu skozinskoz ponosno.

Ali na kratko: kreacija Alme Maximiliane Karlin je v igrilstvu Polone Vetric, ki se je po nekaterih vlogah iz zadnjih let vpisovala v gledalski spomin predvsem s svojo sproščeno komedijsko razigranostjo, zdaj (znova) odprla stran svoje tenkočutne, zrele karakterne igre. Tudi zato je (bilo) monodrama *Alma* vredno videti.

31. januar

Včeraj opoldne se je zgodilo tisto, česar smo se častilci gledališča že kar nekaj časa bali: v Mestnem gledališču ljubljanskem smo se poslovili od markantnega igralca Sreča Špika, komaj šestinštiridesetletnega odrskega ustvarjalca, ki je med sodobnimi slovenskimi gledališkimi umetniki bil pravzaprav zelo samosvoja, zelo izrazita osebnost: seveda je bil in bo v naših spominih za vselej ostal ohranjen predvsem kot oblikovalec človeških usod, ki jih je uprizarjal v vseh medijih, s posebno izostrenimi potezami v dramskih gledališčih – od Lutkovnega do Koreodrame, Komornega in predvsem ljubljanskega Mestnega, ki je bil njegov dolgoletni, nemara najljubši stalni in poslednji umetnostni dom. Na poslovitvi je bil avditorij MGL poln, Zvone Šedlbauer, Vera Per, Violeta Tomič, Pavle Ravnohrib in Boris Ostan (z nekrologom kritika Jerneja Novaka) so o pokojnem Sreču, neutrudnem iskalcu smisla in resnice o življenju, ljudeh in svetu, o vedoželjnem premišljevalcu, izjemno tenkočutno prisluškujočem oblikovalcu in ostrem rezbarju majhnih in velikih, trpkih in razigranih človeških usod – izrekli tiste in tako lepe besede in stavke, ki niso bili kurtoazno žalobni, kaj šele uradno ganljivi, kakor se ob takih prilikah slišijo vse prepogostoma, marveč taki, kakršen je bil Srečo sam: odprti, človeško iskreni, tiho segajoči v srce in razum s pomenom in zvenom spoštovanja in sorazumevanja prezgodaj umrlega umetnika. Ves čas te občutene poslovitve nas je z odra mirno in razumno gledal Srečov fotografirani obraz, ves čas in še zlasti v trenutkih, ko smo s televizijskega zaslona spremljali njegov dolgi monolog dr. Grozda iz Cankarjevega *Narodovega blagra*, poleg Goldberga iz istoimenske Taborijeve drame nemara najmarkantnejše Srečove igralske umetnine, ves čas so se tudi vame – najbrž tako kot v vse Srečove spoštovalce v polnem avditoriju – tihotapile misli na zadnje srečanje s tem markantnim ustvarjalcem. Premalo sem ga poznal, da bi znal in mogel povedati kaj več, kot so povedali njegovi kolegi, sploh ne kaj od tistega, kar si imajo ob slovesu povedati prijatelji, a vendar si ne morem kaj, da ne bi čisto na kratko obudil spomin na svoje zadnje bežno srečanje z njim.

Bilo je lani jeseni, ko so me iz Zveze kulturnih organizacij Slovenije povabili, da sem v dvoranci na Beethovnovi cesti šolskim mentorjem govoril o slovenskih dramskih teatrirh po letu 1945. V odmoru smo Srečo, ena izmed ljubeznivih organizatorik tega seminarja in jaz zavili na kavo v Daj-dam. Srečo je bil že nem, v rokah je držal pripravo, na katero je na najina vprašanja lahko na display izpisal svoj odgovor. Malodane presunilo in hkrati na poseben način opogumilo me je njegovo vedenje: na display je izpisoval sicer kratke, a tako duhovite replike, da je vnašal popolnoma sproščeno razpoloženje v naš pomenek. Tudi sicer je bil – po vsem dolgem trpljenju in vsakršnih hudih preizkušnjah – videti svež, pomirjen in blag, tak, da se mi je kar samodejno sprožila misel: vse tako kaže, da je bolezen ne samo premagal, marveč si je, nepopustljivi iskalec in premišljevalec, kakršen je bil, zbrano

in v skladu z novim položajem preudarno postavil nove cilje in naloge, seveda vse povezane z gledališčem in sploh z umetniško ustvarjalnostjo. Žal, sem se v dobri veri in upanju zmotil, Srečo se je moral le nekaj tednov po tem za zmeraj posloviti.

Tako kot pri številnih občudovalcih in spoštovalcih Špikove odrske umetnosti, bo Srečo tudi v mojem pomnjenju ostal vpisan z verzalkami vse dotlej, dokler me bo, v spominsko ne več zmeraj varna, tako imenovana »visoka« leta drsečega gledališkega zamaknjenca, rahločutni spomin še ubogal...

Seveda imam za čisto naključje, da je predsinošnjim, torej istega dne, ko smo se opoldne poslavljali od igralca Sreča Špika, Mestno gledališče ljubljansko zvečer na svojem malem odru uprizorilo premiero drame, ki jo je (najbrž kot prvo in , na žalost, tudi zadnjo) prevedel prav Srečo: daljšo enodejanko sodobnega mlajšega, zadnja leta v Nemčiji živečega in delujočega angleškega avtorja Tonyja Dunhama *Ljubezen & seks & terapija* (*Love – a Psychological Perversity*). Tej sicer z vso rutinsko spretnostjo spisani igrici, ki skuša na poenostavljen freudovski način razčleniti zakonske (seveda tudi seksualne) muke in krizne zaplete med Kris in Stevom, ki jih dovolj konvencionalno lajša nekakšna mentalnohigienska svetovalka Verity, ne nameravam posvečati veliko besed: na način, ki malodane do vrelišča suhe in puste obrabe, če ne kar dolgočasne zlorabe izziva gledalčevo potrpežljivost, vrta Dunham v probleme, ki zares ne sodijo nikamor drugam kot v (modno in temu primerno odurno) psihiatrično posvetovalnico, vsekakor pa na oder kvečjemu samo kot predloga za bolj ali manj, naj to pot namenoma uporabim zlizan pojem, posrečeno igro. In brž pristavim: samo kot igra tudi v Mestnem gledališču ljubljanskem opravičuje uprizoritev. V režiji Matije Logarja lahko zlasti Judita Zidar kot Kris in Slavko Cerjak kot Steve – ob terapevtski asistenci Nadje Strajnar Zadnik v vlogi svetovalke Verity – s psihološko zanimivim niansiranjem in čutno nazorno prezenco sorazmerno efektno razodeneta gledalcem, kaj vse ju preganja in muči v duelu »kdo bo koga«. Ne glede na to, kakšen je izid tega dramsko in problemsko v bistvu malo zanimivega »dvoboja«, je predvsem igra obeh protagonistov tista sestavina *Ljubezni & seksa & terapije*, ki edina, upravičuje uprizoritev in seveda tudi pričujoči zapis.

Za vse drugo, pravzaprav za Dunhamovo enodejanko »v celoti in podrobno-stih« – naj velja: bilo bi primernejše, ko bi se njena vsebina še naprej dogajala in ostala med stenami zakonskih spalnic in (modnih) psihiatričnih posvetovalnic.

Se bo nadaljevalo



Vasja Predan

SLED ODRSKIH SENC

Gledališki dnevnik 1995–96 (4)
10. februar 1996

V minulih tednih, odkar živimo v novem letu, se v slovenskih teatrah ni dogajalo nič takega, kar bi vsaj mojo misel posebej spodbujalo k pisanju. Zato naj namesto o predstavah na kratko poročam o dogodku, ki je sicer povezan z gledališčem in mano, vendar s »predstavo« posebne sorte.

Če naj to posebnost nekoliko opišem, moram najprej časovno seči v zadnje tedne minulega leta.

Če se ne motim, me je oktobra lani iz Münchna poklical Slavo Šerc, lektor za slovenski jezik in književnost v bavarski prestolnici in predvsem na bližnji, znani nemški univerzi v Regensburgu s prošnjo, da bi prav v tem visokošolskem središču študentom slavistike in drugim zainteresiranim predaval o mariborskem teatru zadnjih let, torej o obdobju, odkar ga vodi in umetniško oblikuje Tomaž Pandur. Za uvodno predavanje, ki naj bi avditorij nekoliko širše informiralo o sodobnem slovenskem gledališču, kamor seveda sodi Pandurjevo kot samosvoj fenomen, pa naj bi poskrbel dramaturg Slovenskega mladinskega gledališča Tomaž Toporišič. Ker se je pri tej zanimivi zamisli pred koncem minulega leta na regensburški slavistiki nekaj zapletlo z denarjem – tega je, odkar sta se nekoč ločeni Nemčiji združili, čedalje manj, kakor so mi pozneje potožili organizatorji simpozija – je vsa reč bila preložena na januar. Slavo Šerc je v vmesnem času pripotoval v Ljubljano, kjer sva se o vsem podrobneje dogovorila, podoben pogovor je Slavo opravil s Tomažem Toporišičem. 29. januarja je iz regensburškega Instituta za slavistiko od njegovega predstojnika prof. dr. Walterja Koschmala in tajnika Christiana Schmalzla prišlo uradno pismeno povabilo in sporočilo z natančnimi »operativnimi« informacijami o hotelu, kjer naj bi v Regensburgu s Toporišičem prenočevala (s pedantno priloženo shemo ustreznega dela mesta in vrisano lokacijo hotela) in s podatki o tem, kako je mogoče z mestnim avtobusom priti do velikega univerzitetnega kampusa in v njem poslopja filozofske fakultete, kjer bo potekal simpozij, kakor so organizatorji sami označili najini predavanja. Ti sta bili načrtovani za 8. februar ob 14. uri, medtem ko naj bi video kasete, ki sva jih s Tomažem nameravala kot ponazorila pokazati udeležencem simpozija, predvajali ob 18. uri istega dne v posebni predavalnici. 7. februarja zjutraj, torej nekaj ur pred odhodom v Nemčijo, me je skrbni organizator Slavo Šerc poklical in mi zaželel srečno pot, kmalu po njegovem klicu pa še Tomaž Toporišič, a ta z neveselo novico: zbudil da se je z visoko temperaturo in glavobolom, na potovanje ni bilo mogoče misliti. Tako sem se v Regensburg pač odpravil sam, in to

povedal tudi lektorju Šercu, ki me je še enkrat poklical, ko je tudi on dobil Toporišičevo sporočilo o bolezni. Vožnja v udobnem vlaku Mimara me je sredi popoldneva »prestavila« iz Ljubljane v bavarsko prestolnico, kjer me je na postaji pričakal Slavo. Nekoliko v skrbeh sva se menila, kako bova skušala polovični program kolikor je mogoče zadovoljivo izpeljati, se dogovorila za srečanje v regensburškem hotelu že dopoldne prihodnjega dne, nato je Slavo odhitel k seminarskim vajam na Münchenski slavistiki, sam pa sem nadaljeval potovanje v Regensburg. Že takoj po prihodu v hotel me je čakalo prvo prijazno presenečenje: v recepciji so mi izročili nemški prevod mojega predavanja, ki sem ga naslovil *Theatrum mundi Tomaža Pandurja*. Za »prvo prevajalsko roko« je sicer poskrbel kolega Slavo Šerc, lekturo njegovega prevoda, ki je predvsem nekoliko razprla in olajšala moj nemara preveč zapleteni in zgneteni slog in jezik, pa je imenitno opravil predstojnik slavističnega Inštituta prof. Koschmal sam.

Pred nočjo sem se s to dobro uvodno novico manj zaskrbljen in bolj sproščen sprehodil po slikovitem starem jedru Regensburga, mesta z znamenito gotsko katedralo sv. Petra in nič manj znamenitim, nekaj stoletij starim, velikim kamnitim mostom čez Donavo, že dopoldne naslednjega dne pa sva se s Slavom odpravila na filozofsko fakulteto, kjer sta naju dr. Koschmal in tajnik Christian Schmalzl ljubeznivo sprejela. Obžalovala sta sicer, da je Toporišič zbolel, domenili smo se za nekoliko drugačno »dramaturgijo« oziroma scenarij simpozija, ki se je zdaj pač spremenil samo v moje predavanje in predvajanje kasete o Pandurjevem gledališču. Po skupnem kosilu se je ob napovedani 14. uri v predavalnici, kjer je bil pripravljen tudi televizijski sprejemnik z video rekorderjem, zbralo kakih petindvajset poslušalcev, približno dve tretjini študentov in ena tretjina starejših udeležencev, kakor so mi pozneje povedali organizatorji, predvsem slavistov; med njimi je bil tudi markantni, belolasi profesor dr. Erwin Wedel, nekdanji ordinarius slavistike na regensburški univerzi, sodelavec in prijatelj nekaterih današnjih ljubljanskih slavistov in slovenistov (npr. prof. Franceta Jakopina, prof. Matjaža Kmecla, prof. Jožeta Toporišiča). Uvodoma sem, po zelo ljubeznivem pozdravnem govoru dr. Rolanda Schoenfelda, prejšnjega izvršnega direktorja Družbe Jugovzhodna Evropa, ki je simpozij finančno podprla, opravičil obolelega Tomaža, po koncu predavanja, ki ga je lepo in ljubeznivo prebral dr. Koschmal, pa v nekaj minutah na kratko (in seveda *ex abrupto*) podal poglobitve mejnike in značilnosti slovenskega gledališkega razvoja od Linharta do danes, še posebej pa sodobnega, torej Tomaževo temo. Vmes smo predvajali video kaseto z odlomki iz Pandurjevih predstav, v sorazmerno živahni debati ob koncu pa sem moral odgovoriti na nekaj zanimivih, mestoma tudi polemičnih vprašanj, zadevajočih predstavo *Fausta* in zlasti *Ruske misije*, ki se je po predvajanih odlomkih poznavalcem Dostojevskega zazdela sicer efektna, a nič manj paradoksalna in kontroverzna. Pozno popoldne smo se v univerzitetni restavraciji v ožjem krogu še sproščeno porazgovorili, med nami so bili tudi profesor Wedel in dve zagnani slavistki iz precej oddaljenega Würzburga, z občudovanjem poslušali imenitnega, malone zanosno zavzetega slavista in predstojnika dr. Koschmala, nato pa se kolegialno in prisrčno poslovili.

Z lektorjem Slavom Šercem sva se že o mraku še enkrat napotila med stare ulice lepega Regensburga, se v dobri krčmi ob dobri večerji dolgo pogovarjala in prijazno sprijateljila.

Kakor se je bil obisk in nastop na regensburški univerzi zaradi obolevnosti Tomaža Toporišiča začel z zadrego in v nekem smislu nesrečno, se je naposled pravzaprav srečno končal.

In še droben pripis k pravkar zapisanemu: med bivanjem v Regensburgu mi je

v kabinetu Inštituta za slavistiko njegov predstojnik prof. Koschmal podaril prvo številko lani jeseni ustanovljene revije *Balagan*, ki ima podnaslov »slovanska drama, gledališče in kino«.

(O naslovu revije v najkrajših besedah tole: pojem *teater-balagan* se je začel uporabljati v ruski gledališki publicistiki zlasti pogostoma ob koncu minulega stoletja, ki ga ruska gledališka zgodovina zaradi epohalne ustanovitve slavnega MHAT – Moskvskega umetniškega akademskega teatra, 1898 – označuje kot prelomno. Hkrati s pojmom *teater-balagan* se je uveljavil tudi *teater-hram*, pri čemer *balagan*, ki izvorno v perzijskem jeziku pomeni balkon, v slovenščini pokriva več pojmenov; nemara so mu najbližji »sejmarska lopa«, »razstavnica«, predvsem pa »komedijantski oder«. O tem v prvi številki revije podrobno in s primerjalnimi pogledi ne samo v rusko, marveč v evropsko gledališko zgodovino piše moskovski teatrolog Sergej Stahorski, tudi član uredniškega odbora *Balagana*.)

Novo studiozno strokovno revijo, pravzaprav almanah, ki bo izhajal dvakrat letno, urejata prof. dr. Walter Koschmal, predstojnik Inštituta za slavistiko v Regensburgu, in prof. dr. Herta Schmid, predstojnica enakega inštituta na univerzi v Potsdamu. Revija bo objavljala gledališke znanstvene razprave, raziskave, eseje, ocene, dokumente, istovrstne filmske prispevke in recenzije z vsega slovanskega geografskega prostora, torej tudi tako imenovanih manjših slovanskih kultur, vključujoč bodisi starejša razvojna obdobja bodisi – in še posebnimi poudarki – sodobno dramatiko, gledališče in film tega prostora. (Z veseljem pristavim: prof. Koschmal bo sourednici prof. Schmidovi predlagal, naj tretja številka *Balagana* priobči moj esej, ki sem ga predstavil na predavanju v Regensburgu. Seveda imam ta predlog za lepo priznanje, ne glede na to, kako bo o njem sodila sourednica.)

11. februar 1996

Sinoči sem z nestrpnostjo in hkrati s kančkom skepse odšel v ljubljansko Dramo k premieri dveh različic *Filokteta*: h klasični Sofoklejevi in moderni, pravzaprav današnji verziji, ki jo je podpisal pred nedavnim umrli, zagotovo najbolj znameniti sodobni nemški dramatik Heiner Müller. Zakaj pravim: s kančkom skepse? Zato, če povem brez uvoda in naravnost, ker je obe deli zrežiral sicer ugledni, vendar v moji kritiški skušnji ne zmeraj enako prodorni Paolo Magelli. Ali če sem bolj natančen: videl sem kar nekaj Magellijevih imenitnih predstav, med nekaj starejšimi npr. magistralni Bettijev *Zločin na kozjem otoku* (1987) v Slovenskem mladinskem gledališču ali med novejšimi npr. presunljivega Büchnerjevega *Vojčka* (1991) v mariborski Drami; žal, pa v istem gledališču tudi Aishilovo *Oresteio* (1993), predstavo, ki me je v marsičem pustila docela hladnega, če me mestoma zaradi poenostavljene zunanje aktualizacije ni skorajda odbila. In prav to zadnje je bil, kakor rečeno, razlog za že omenjeni kanček skepse pred ogledom *Filokteta*.

Hkrati pa sem si vendarle skušal dopovedati predvsem tole: glede na to, da je bilo Magelliju omogočeno tako rekoč kreativno soočenje klasične in moderne različice *Filokteta*, torej mita in zgodovine, če povem najkrajše, bo nemara režiser to možnost s pridom uporabil tako, da bo Sofokleja uprizoril »po starem«, Müllerja pa »po novem«, če spet povem z najkrajšo, najbolj poljudno podmeno. Žal, je moj up šel po vodi: vse je bilo aranžirano nekako vsiljivo »po novem«, vse monotono in tudi monokromno, vse sicer igralsko interpretirano z veliko vnemo in tudi polnoplastično, toda vse kakor brez pravega, izvirnega oblikovalnega duha. Upam si celo reči: narobe, mimo. Zakaj tako, bi seveda morala argumentirati in dognati

nadrobná razčlenitev tega zgrešenega poskusa, vendar se take analize tokrat vedoma ne bom lotil. Preprosto ne najdem ne v uprizoritvi ne v sebi prave motivacije za kakršnokoli nadrobno dokazovanje. Zavedam se, da s tem tvegam vsakršne apodiktične ugovore, a včasih je treba tvegati tudi na ta način.

Eno pa je skoraj zanesljivo in nedvoumno: predstavi obeh različic *Filokteta* v ljubljanski Drami bom, na žalost in seveda ne namenoma, kolikor je mogoče hitro pozabil...

13. februar 1996

V svojem gledališkem dnevniku sem že omenjal, da sem ga začel pisati in ga še zmeraj pišem tudi z mislijo na knjižno objavo. Zdaj se je – po doslej opravljenem triletnem pisanju – taka objava zgodila: včeraj dopoldne je Založba Mihelač v svojih novih prostorih na Cesti XV v Rožni dolini priredila tiskovno konferenco in na njej poleg knjige (disertacije) Silvije Borovnik *Pišejo ženske drugače?*, Meadowsovega *Malega antičnega leksikona*, štirih slikanic in *Bibliografije Založbe Mihelač* (ob peti obletnici dela) – predstavila tudi moj gledališki dnevnik *Sled odrskih senc*. Prišlo je veliko predstavnikov vseh medijev, o moji knjigi je navdihneno govoril dramaturg Igor Lampret z mislimi in spoznanji, ki so me prijetno vznemirila in mestoma mladane ganila: čeravno vem, da je v dnevniku marsikaj spisano tako, da se mi, nečimrnemu avtorju, ni treba sramovati, je Lampretova analiza našla in pretehtala v knjigi veliko stvari, o katerih sam nisem znal presoditi, da so take in tako vznemirljive, če o vrednostnem pritrjevanju sploh ne črhnem besede. Igorju, ki sem ga glede na njegove številne zanimive sprotne kritične komentarje pri prebiranju mojega pisanja v *Sodobnosti* najbrž sam in brez očitnega namena ogrel za uvodne besede na predstavitvi, sem se za povedano seveda zahvalil in na kratko pojasnil nekatere izmed motivov, ki so me bili pred leti spodbodli za pisanje gledališkega dnevnika, o katerem sem sicer tuhtal – če ne rečem, sanjaril – že nekaj let prej. Resnici na ljubo bodi povedano: da se je moje »sanjarjenje« naposled lahko uresničilo, je »kriva« tudi revija *Sodobnost*, v kateri mi je njen urednik Ciril Zlobec ponudil tako rekoč neomejen prostor za objavljanje gledališkega dnevnika.

Kot zanimiv drobec s predstavitve še to: ena izmed televizijskih časnikark me je po koncu v kratkem intervjuju med drugim tudi vprašala, kaj neki sodim o gledališču in tako imenovani tranziciji. Vprašanje me je sprva nekoliko presenetilo in tudi začudilo, a v istem hipu tudi po svoje razveselilo. Odgovoril sem približno takole: po moji sodbi se je ta, žal, pretirano obrabljen pojem in z njim vred seveda prelomni proces tranzicije v slovenskem dramskem gledališču spočel že v začetku petdesetih let, ko so naši poklicni teatri – po sorazmerno in na srečo ne pretirano dolgotrajni, vendar zato nič manj zlovešči socrealistični indoktrinaciji, sovjetski duhovni okupaciji in zamrznitvi človekovih pravic in svoboščin – začeli zlagoma, vendar vztrajno odpirati dotlej tesno zaprte repertoarne duri npr. Arthurju Millerju, Jeanu Paulu Sartru, Albertu Camusu, Tennesseeju Williamsu, Jeanu Anouilhu in drugim tedaj aktualnim svetovnim in čedalje prodornejšim domačim dramatikom, ki so v vzhodnoevropskih državah še dolga leta bili ne samo stigmatizirani, marveč marsikdaj tudi prepovedani. Ta proces se je po burnih začetkih ter ob vseh in vsakršnih avtoritarnih šikanah »vistosmerjenih« ideoloških profetov neustavljivo nadaljeval in v poglavitem v nekaj naslednjih letih tudi sklenil. Vsekakor že dolgo pred osamosvojitvijo. V gledališki publicistiki je bil poimenovan kot »druga evropeizacija« slovenskega teatra. To seveda ne pomeni, da je potekal brez težav, kdajpak-

daj celo hudih in mučnih. Vsekakor pa tranzicije v tem kontekstu ni mogoče presojati z istim vatlom, kakršnega analitiki uporabljajo npr. v zvezi s politiko ali ekonomijo.

(Kajpada ima tranzicija tudi v gledališču še dodatne, recimo, hudo aktualne in izrazito zdajšnje nasledke: med njimi je tudi sloviti in za duhovno sfero v celoti, ne samo za gledališče po svoje prav tako zlovešči problem in proces tako imenovane programske komercializacije, prepletene s tržnostjo, kapitalskimi terjatvami, profitom kot nekakšnim vrhovnim kriterijem itn. itn. A to je seveda popolnoma drug in drugačen, dodaten, po svoje zlasti za geografsko mejne kulturne entitete nemara nič manj zlovešči problem tranzicije, ki ga po kratki repliki kratkega intervjuja sploh nisem načel, ker pač ni sodil vanj in ga zdaj omenjam samo kot fenomen, ki je že začel malodane urgentno zaposlovati ne samo naše teatre, marveč zlasti slovensko izvirno umetnostno, še posebej ranljivo knjižno produkcijo in ki se bomo z njim očitno srečevali čedalje pogosteje, najbrž tudi čedalje ostreje).

Žal, moj odgovor na sicer zanimivo vprašanje prijazne televizijske spraševalke ni bil objavljen...

Ali če še enkrat na kratko povzamem tako imenovano promocijo knjige *Sled odrskih senc*: bila je v vseh pogledih prijazna predstavitev, vsem pa, ki so zaslužni za natis – to pa so predvsem Založba, Ministrstvo za kulturo (subvencija), PETROL (mecen), Franka Inkret (lektorica) in Ranko Novak (arhitekt, ki je knjigo opremil lepo in mojemu okusu v posebno veselje) – izrekam iskreno zahvalo.

23. februar 1996

Sorazmerno enakomerni ritem gledaliških premier se je zadnje dni nekoliko pretrgal in ustavil, vendar je to za mesec februar nekakšna stalnica. Seveda drugo, vsakdanje naše življenje zato ni nič manj dramatično, če povem z besedo, ki se komu nemara zdi prehuda ali prepatetična. Tako – in to je zdaj spet dramatični »vrivka« – denimo, javnost že kar nekaj časa vznemirjajo (in cepijo) terjatve nekaterih zagnanih predstavnikov Mestnega sveta Ljubljane, da bi bilo treba podreti spomenika »zločincema« Borisu Kidriču in Edvardu Kardelju, kakor ju je v zgledni sveti jezi med nekaterimi drugimi istomislečimi poimenoval znani svetnik-pesnik; drugi, manj radikalni »demokrati« primerno pretkano in dvolično predlagajo, da bi spomenika kazalo »samo« prestaviti na manj vidne lokacije, vsekakor take, ki bi »zločinska politika in revolucionarja« skrile pred množičnimi pogledi.

Priznati moram – tako mi čedalje pogosteje velevajo zavest, volja, pamet in vest – da temu sicer presenetljivo enournemu vprašanju in visoko omikanemu ropotanju pravzaprav ne bi kazalo posvečati večje pozornosti, saj se s svojo pregnanostjo pravzaprav že samo izničuje, torej mi tudi ne bi bilo treba pisati »vrivka« o tej nadležni in z vidika sodobne razvite civilizacije in kulture malodane absurdni in sramotni zadevi, če smem nekoliko verbalno pomoralizirati. A stvari se stopnjujejo in navsezadnje sodijo vsaj v širši kontekst človeške omike in kulture v ožjem pomenu besede, torej ne morejo biti zanemarljive ali sploh nepomembne tudi za avtorja takega pisanja, kakršno je sicer pretežno pisanje gledališkega dnevnika. Tako jim pač namenjam, pravzaprav moram nameniti nekaj stavkov. Brez tistega siceršnjega veselja, ki spremlja ne samo refleksije o gledališkem življenju, marveč marsikdaj tudi bolj ljubeznive negledališke »vrivke«.

Režim, ki sta mu načelovala tudi pokojna inkriminirana politika in revolucionarja, nikakor in nikoli ni bil posebno ljudomil, še posebej ne prva leta po

osvoboditvi spod okupatorjeve knute leta 1945. Njegove preštevilne, še zmeraj žive, nekoč brutalno ponižane in razžaljene človeške žrtve so po pravici ne samo občutljive, marveč prepojene z vsakršnimi željami po zadoščenju ali pri nekaterih najbolj srditih tudi po maščevanju. To je kljub spravni logiki, ki pa, na žalost in očitno, skoraj nikogar več ne vznemirja, seveda mogoče razumeti, a hkrati se najbrž ni pregrešno upreti apriornemu zgolj-maščevalstvu kot nekakšni omnipotentni, »univerzal(istič)ni« metodi *post hoc* (pre)urejanja zgodovine. Med tako »(pre)urejanje« sodi tudi podiranje (ali prestavljanje) spomenikov, ki zgodovine seveda ne more spremeniti in je ne bo spremenilo, pa čeravno si vsakršni adeпти tovrstne orientacije še tako zagnano prizadevajo. Narobe, po svoje bo vse to ne samo zgodovino, marveč tudi sedanost in, bojim se, tudi prihodnost spet in znova obremenilo, zapacalo in onemogočilo za normalen, sproščen razvoj.

Seveda je res, da imajo spomeniki zmeraj nekakšno svojo ambivalentno usodo, čeprav sami zanje niso ne krivi ne odgovorni. To velja predvsem za spomenike ljudem in tudi zgodovinskim dogodkom. Spričo tega nikakor ni čudno, da hočejo aktualni slovenski podiralci in (pre)urejevalci zgodovine odstraniti tudi spomenik revolucije na nekdanj istoimenskem ljubljanskem trgu, medtem ko navidezno bolj strpni, a zato tudi bolj dvoični predlagalci »duhovito« in nadvse principialno modrujejo »zgolj« o preimenovanju Tršarjevega monumenta, kar je seveda zvijačno in dvoično sprenevedanje posebne sorte. Posledično naj bi – po logiki istega verižnega sklepanja – porušili ali prestavili sploh vse tako imenovane narodnoosvobodilne in revolucionarne spomenike in pomnike v republiki Sloveniji.

Ni kaj, taka je pač logika doslednosti in zvestobe »izvirnim« in seveda »svobodomnim«, »demokracičnim« in vsakršnim podobnim novokomponiranim predlogom vsakršnih današnjih slovenskih profetov in profetičev. In če bi kdo mene vprašal, kaj si mislim o teh vseumnih (ali enoumnih) profetih in njihovi logiki, bi dejal, da moram tovrstni logiki in doslednosti načeloma pač pritrditi: čemu neki bi delali izjeme, zakaj bi bili nedosledni, ko pa smo vsaj v besedah zmeraj tako načelni in zvesti sebi. Podreti (ali prestaviti) je treba vse inkriminirane spomenike, ki kakorkoli spominjajo na osvobodilni boj in revolucijo ter zlasti na njene vodilne udeležence, četudi bojo s tem zgrmeli v prah tudi spomeniki, ki so, če nič drugega, tudi izjemne umetnine, denimo, Savinškove, če omenim samo to znamenito ime (in če imena tistih, ki so njihovi ustvarjalci še živi, zaradi najelementarnejše olike pustimo pri miru). Še doslednejša logika pa bi pravzaprav narekovala očiščenje slovenske grude in slovenstva sploh od vseh pomnikov nasilju. Tako bi, denimo, po taki dosledni logiki moral pasti npr. tudi spomenik Napoleonu pri Plečnikovih Križankah v Ljubljani, saj znameniti imperator, ki si je – ne s fičafajem, marveč z neprimerno bolj predirnim in bojevitim orožjem in krvjo – podjarmil večji del Evrope in njenih ljudi, najbrž ni bil posebno zgleden humanist in demokrat...

Seveda že slišim ugovor: ne tirajte stvari do nesmisla. Odgovarjam brez cinizma in s karseda priročno (para)frazo: nesmisel se z nesmisлом zbija...

Odgovarjam pa še drugače in popolnoma resno z vprašanjem: mar ne bi namesto »veleidej« o podiranju ali prestavljanju spomenikov bilo neprimerno razumneje premišljevat in se pogovarjati o dolgoročnem, smotrnem in kulturotvornem načrtovanju in postavljanju novih spomenikov? Ne samo Ljubljana, Slovenija sploh je v primerjavi z drugimi razvitimi in kulturnimi evropskimi državami pravzaprav sorazmerno redko posejana s spomeniki znamenitim ljudem in dogodkom. Sploh pa je mladane ubožna, ko mislimo na spomenike umetnikom, znanstvenikom, profesorjem, arhitektom, zdravnikom, pravnikom, izumiteljem, sploh za slo-

venstvo zanimivim in pomembnim ljudem, ki jih imamo tudi v relativni primerjavi z velikimi narodi in dolgimi kulturnimi zgodovinami zares veliko.

(O politikih in njihovem prihodnjem »marmoriranju« načeloma sodim, da si spomenike, resda take ali drugačne, postavljajo že za življenja in jih – razen zelo izjemnih častnih izjem – po smrti potrebujejo najbrž le izjemoma.)

Pregnanim pobudnikom podiranja spomenikov ta dejstva seveda ne pridejo na misel, še manj pa npr. v zavest razvpitim, zvečine zmeraj ponavljajočim se skribentom in skribentarkam proslulih pisem bralcev. Vsi ti bi kar naprej – in zlasti za nazaj – rajši zgolj podirali in prestavljali, ker očitno ne znajo zidati in postavljati.

A glej si ga zlomka – tole je nekaj dni pozneje vstavljeni pripis k pričujočemu neveselemu »vrivku« – našel se je vsevedni kljukec, ki misli drugače in bi po vsem videzu rad »zidal« in (se) postavljaj: neki razglašeni ljubljanski mestni velmož, čigar imena se ta hip ne morem in ne morem spomniti, je najprej – in kot uverturo – demokratično preimenoval park Ajdovščina (med palačo Slavijo in Dukičevimi bloki) v – Argentinski park. Nato pa se mu je, vedoželjnemu (službenemu?) popotniku v daljno Argentino in, ob drugem, tudi k nekaterim njenim političnim veljakom, to dejanje, torej preimenovanje parka, očitno zardelo preskromno priznanje južnoameriški državi, zato se je domislil izvirne ideje: postaviti v Ljubljani v Argentinskem parku še spomenik nekemu znamenitemu argentinskemu generalu (ta seveda za vse to ni prav nič kriv in prav nič zaslužen). Prav sem zapisal: argentinskemu generalu! Ups, sem vzkliknil, zares originalna in domoljubna ideja, ki najbrž ne terja komentarja! Pač: po svoji veleumni domiselnosti sodita ona in njen avtor edinole in zgolj v sijajne, vesele, očitno pri nas premalo ponatiskovane zgodbe o Butalcih starega dobrega Frana Milčinskega . . .

Če sklenem ta neveselo veseli »vrivek«: kakorkoli obračam, naposled se zmeraj srečam s posebno slovensko izvirnostjo in vseprešinjajočo domoljubnostjo, ki vanjo sodi tudi podiranje in prestavljanje spomenikov. Pa veliko uspehov pri trudapolnem delu, velecenjeni podiralci in prestavljajci, saj boste s svojimi novokomponiranimi »zaslugami za narod« najveličastnejše monumente seveda postavili predvsem sebi . . .

Sicer pa moram dnevniku zdaj zaupati popolnoma drugačno, spet prijazno, pravzaprav v tem času iz leta v leto ponavljajočo se zasebno novico: jutri odhajam s prijatelji na enotedenske smučarske počitnice. Adijo, Butale, Butalci, spomeniki, vsakršne vsakdanje skrbi, ljubeznivo pisanje dnevnika in v njem seveda tudi nadležnih »vrivkov«! Adijo, a kmalu, upam, spet nasvidenje.

9. marec 1996

Že več ko teden dni sem doma, »oranje snega« s smučmi v Italiji je bilo malodane fantazijsko: v sedmih dneh nas je na nepreglednih, zgledno urejenih smučiščih Alte Badie med ostrimi ostenji Dolomitov od prvega do zadnjega dne ves čas spremljala »šajba«, torej sonce in jasnina brez enega samega oblaka. In »nora« smuka!

Vse to seveda ne pomeni, da se mi po treh tednih gledališkega »miru« in enotedenskih počitnicah že ni stožilo po teatru in pisanju. In tako sem minula večera spet preživel v gledaliških hramih, najprej predsinočnjim v Kranju, sinoči pa v Trstu.

Prešernovo gledališče, ki zdaj že več let med drugim slovi tudi po tem, da skrbno uprizarja starejše pozabljene ali že dolgo ne uprizarjane dramske tekste, se je po nekaj več ko dveh desetletjih od krstne izvedbe odločilo za Hiengovega *Izgublje-*

nega sina, eno izmed zagotovo najvznemirljivejših odrskih del, ki je prvo izvedbo doživelo v Mestnem gledališču ljubljanskem leta 1975.

Andrej Hieng je o sebi marsikdaj rad – po pravici – povedal, da se ima v prvi vrsti za pripovednika ali še bolj določno – za romanopisca, dramatika pa ko da se mu rojeva nekako »ob drugem«, kdaj tudi na povabilo. Resnici na ljubo je navsezadnje manj pomembno, kaj je v tem primeru primarno in kaj »ob drugem«, šteje rezultat. In ta je pri Hiengu tudi v dramatik, vsaj pri večini del, visok. Tudi pri *Izgubljenem sinu*. Ob krstu je drama doživela številne pritrjevalne komentarje in pomenske razlage, od tiste, ki je v drami videla predvsem variacijo ali parafrazo znanega motiva o očetih in sinovih, do analize, ki je posebej uzrla zaprto družinsko ozračje ali celo brezračje, v katerem avtor bolj pojasnjuje kot dejavno aktivira usode očeta, njegove zavrite hčerke in pohčerjenke, ali do podmene, ki je ugotavljala, da je drama v svojem času in seveda predvsem Hiengovem dotedanjem dramskem opusu pomenila »prestop« iz zgodovine v intimo, iz sveta v družino, iz »makrokozmosa« v mikrokozmos«. Res se je pisatelj z *Izgubljenim sinom* po tako imenovanem »španskem ciklu« (*Osvajalec*, drame o Cortesu, Goyi, El Grecu) ali evropskem mitu (*Lažna Ivana*) vrnil v svet, ki ga je bil dotlej že dolgo, tenkočutno in suvereno mojstril v svojih novelah in zlasti romanih. Središče tega sveta je tudi v *Izgubljenem sinu* (malo)meščanska družina in v nji posebna (melo)dramska situacija, kakor sem zapisal v *Razgledih*: demonični in manično »učenjakarski« fantast oče-tiran, ki je pognal v obup (in smrt) ženo, v kriminal sina, v staro devištvo in jalovost hčer in pohčerjenko. Vendar ne kot demon avtentičnega, recimo tudi, arhetipskega zla, marveč kot demon obsedenosti od sebe, svojega bizarnega ega, svojih odkriteljskih fantazem in svojega temnega občutka grešnosti, s katero je »okužil« usode svojih najbližjih. Hieng ni kritik te razbolele in hkrati sterilne družine, tudi ne njenega »demona«, očeta-tirana, zatohlo zgodbo tega zaprtega sveta je spremenil pripoved, v žanr, v brezračno (melo)dramo, ki jo opisuje in razumeva s simpatijami (kakor je Krleža razumeval svoje Glembaye, če je dovoljen ta na videz neustreznimi primerjalni preblisk) in ne s kritičnim ali nemara celo ironičnim odskokom, kakor so nekateri sodili ob krstni uprizoritvi. Tudi zato ohranja *Izgubljeni sin* svojo pomensko in dramsko (estetsko) vrednost še danes.

Režiser Mile Korun je pred dobrima dvema desetletjema s krstno uprizoritvijo Hiengove drame v Mestnem gledališču ljubljanskem pripravil, kakor je bilo mogoče brati, enega izmed magistralnih slovenskih gledaliških dogodkov.

Aplavdiral mu je, če smem vpeljati spominsko digresijo, tudi jugoslovanski gledališki avditorij na Sterijevih igrah v Novem Sadu – in sicer prav v času, ko se je v Ljubljani umaknil iz gledališča in življenja najsutilnejši slovenski dramaturg, lahko bi se reklo, tudi duhovni mentor *Izgubljenega sina*, Hiengov in naš nepozabni prijatelj Lojze Filipič. Ob tej digresiji še to: kakor smo spričo včasih predivjega, lahko bi se reklo tudi protičloveškega ritma vsakdanjega minevanja zadihani, nepozorni in hlastni, smo, na žalost, vse prepogosto tudi pozabljivi. Tako je tudi z obletnico Lojzetovega slovesa, od katerega je lani preteklo okroglih dvajset let. Kolikor vem in pomnim – to pa ne pomeni, da pomnim vse – smo na to obletnico, kajpada brez hudega namena, pozabili tako gledališča in njihovi stvarniki kot njegovi prijatelji. Lojzetovo delo in sloves zato seveda nista niti najmanj potemnela. Le naš zgodovinski spomin je spet blamiran, če ni celo osramočen.

A vrnimo se k nedavni predstavi *Izgubljenega sina* v Prešernovem gledališču. Tudi tokrat je Korun z zagnanimi histrioni iz Kranja (okrepljenimi z gosti) pripravil vznemirljiv odrski dogodek. Kakor nekoč sta se v uprizoritvi z nezmotljivimi občutki za mero in okus prepletala stvarnost in fikcija, realizem in nadrealizem, drama in

groteska, dogajalna brezzračnost z uprizoritveno zračnostjo. V temeljih je ta kontrastna skladnja – v njej sta kongenialni scenografija (z nonšalantno uporabljeno zadnjo steno in z zelenimi, zasteklenelimi vrati iz nedavne predstave *Kralja na Betajnovi* kot nekakšnim korunovskim znakom likovne in dramaturško-prostorske kontinuitete) in kostumografija Janje Korun – tudi značilnost sedanje kranjske predstave. Le da je zdaj demonija (demonologija?) očetove tiranije opazno zrahljana in »bolno« ozračje še bolj kot nekoč »prezračeno«, jalovost nesrečne družine in njenih usod pa prestrta – po zaslugi studiozne Bernarde Oman v vlogi Mire – z mrzlo, človeško po svoje paradoksalno, če ne tudi presunljivo ironijo, ter, na drugi strani, s strastno zagnanim samoprepričanjem in dejavno samozavestjo odločne pohčerjenke Zofije – imenitne vloge Darje Reichman. Oče-tiran in fantast – Sandi Krošl – je markantna, realistično do nadrobnosti razčlenjena, kabinetna, lahko bi se reklo tudi žlahtno konservativna študija čudakarskega obsedenca, čigar vsaj verbalno okretno antagonistično ravnovesje bi moral biti vetrnjaški Vetrin, a njegov interpret Matjaž Višnar kljub korektni igri tovrstne »protitežnosti«, žal, ne zdrži. Vesna Lubej je v vlogi pristna in prava: krhka, čudno plašna in kakor zgubljena. Nestvarni gostje ali nekakšne skoraj skrivnostne prikazni v zloslutni hiši očeta-tirana in njegovih hčera – Mojca Ribič, Tine Oman, Pavle Rakovec – so nemara manj surreal(istič)ni kot nekoč v krstni uprizoritvi, bolj prikovani na zemljo kot lebdeči nad njo, če smem tako formulirati, vendar ne v škodo sedanji odrski viziji *Izgubljenega sina*. Ali na kratko: občutena, lepa predstava.

(Naj mi bo ob koncu pričujočega poročila dovoljeno nekoliko kritiško zbirno prejudicirati, čeprav še ni konec letošnjega igralnega obdobja: ob imenitni Pinterjevi *Prevartu* tudi več kot zgolj korektna predstava Hiengovega *Izgubljenega sina* v Prešernovem gledališču presega letošnje sorazmerno ohlapno povprečje uprizoritev v slovenskih dramskih gledališčih.)

Omenil sem že, da me je tudi sinoči potegnilo v teater: v tržaškem Slovenskem stalnem gledališču sem si namreč ogledal komedijo Bratka Krefta *Krajnski komedijanti*. Ne bi si upal reči, da mi je predstava priredila enako prijazno doživetje kot predsinočnja v Kranju. Vendar potrepeljivega bralca prosim, naj me ne ošteva, če bom spet ponovil kaj od tistega, kar sem bil zapisal že v *Razgledih*. Tako npr. sklepno in pravzaprav celostno spoznanje: igralski ansambel, ki ga je vodil režiser Zvone Šedlbauer, ni skrival svoje volje in veselja do komedije kot žanra in v njem radoživega komedijantskega igranja kot posebno izrazitega modela sproščene transformacije. Naj to spoznanje zdaj še nekoliko nadrobneje ilustriram.

Četudi gledališki poročevalci kar prepogostoma in skoraj že do rutinske obrabe ponavljamo misel, da so Kreftovi *Krajnski komedijanti* ob Linhartovem *Matičku* še zmeraj ena izmed najljubeznivejših slovenskih veseloiger, se zdi, da vsaka nova uprizoritev zmeraj znova pritrjuje tej ugotovitvi. In prav to velja tudi za nedavno tržaško, ki se je pod razumnim vodstvom režiserja Zvoneta Šedlbauerja spremenila, kot že rečeno, v izkaz in izraz veselja do igre, potemtakem tiste uprizoritvene poteze, če ne kar značilnosti, ki nemalokrat posebej označuje in odlikuje tržaški slovenski gledališki ansambel v Petronijevi ulici, seveda še zlasti pri odrskih postavitvah komedij. V predstavi *Krajnskih komedijantov* se to posebno nagnjenje izpričuje kar na nekaj načinov: scenografija oziroma dramaturgija prostora Vojteha Ravnikarja je malodane asketično skromna, če ne celo revna, sestavljena tako rekoč zgolj iz praktikablov in izbranega pohištva, očitno prepuščajoča vodilno vlogo dramskim likom in njihovim interpretom. Taka, zlasti barvno bolj raznolična in živopisna ter s historičnim nadihom stilizirana je tudi kostumografija Marije Vidau, potemtakem prav tako v prevladujoči službi poudarjanja igre in igralskih kreacij. Predvsem pa je

taka Šedlbauerjeva režija, čista in zračna, navzven tako rekoč skrita ali vsaj manj vidna, a primerno dinamična in malodane koreografsko razgibana pri vodenju in mizanscenskem razigravanju obsežne, z gosti pomnožene igralske družine tržaških *Krajnskih komedijantov*.

V njej je Andrej Kurent kot baron Zois manj zanosen in aristokratsko utrujen, kakor smo ga vajeni iz starejših uprizoritev, a zato toliko bolj neposreden, ljudski in dobročuden, če mu smem pritakniti ta nekoliko »aparten« prilastek. Linhart v interpretaciji Vladimira Jurca je po moji sodbi sicer markantna postava in živa igralska prezenca, vendar nemara nekoliko preseriozna in pretežka, če ne tudi preveč nemladostna ali v smislu stilizacije temu primerno premalo »viharniška«, če jo spet označim z nekoliko transparentno literarnozgodovinsko oznako. Njegovo soprogo Jožefino (v vstavljeni »igri v igri«, *Županovi Micki* naslovno vlogo Micko) igra Miranda Caharija predvsem s potezami simpatične spogledljivosti, Garzirollijevko (in Šternfeldovko) pa Lidija Kozlovič s poudarki zelo primerne podeželske gracioznosti in *vice versa*. Adrijan Rustja je svojega Desselbrunnerja (in v *Micki Tulpenheima*) izpolnil in opremil predvsem z ustrežno, likoma prilagojeno, puhlo pomembnostjo, med najbolj izrazite in posrečene like in kreacije pa sodi advokat Mrak (pri »igri v igri« Monkof), ki ga odrezavo upodablja Alojz Milič. Mladi Aleš Kolar je, kakor se spodobi, bolj rezek in odrezav v vlogi Anžeta (v *Micki*) kot Pillerja v Zoisovem salonu, Boris Kobal zbuja »salve smeha« s karikaturama Repiča (in Glažka), pravšen in primerno zadržan je Livij Bogatec kot ranocelnik Makovic (in bolj »zaobljen« kot župan Jaka). Japlja igra korektno Stojan Colja, grofa Hohenwarta Vojko Balaš, Valentina Vodnika pa s simpatično podeželansko rustikalnostjo Drago Gorup. Slikoviti direktor laških komedijantov Bartollini je Franko Korošec, njegova brhka in teatralična soproga Maja Blagovič, subretno koketna in razigrana »laška pevkinja« pa mariborska gostja, sopranistka Zorica Fatur. Lara Jankovič (Micka) in Danijel Malalan (Matiček) sta mladostno iskriv par hišnih služabnikov pri baronu Zoisu – in tako so vsi poglobitni nastopajoči dobili svoje »znamenite« kritiške prilastke. Seveda ti zmeraj znova uporabljani, variirani in nemalokdaj tudi po nepotrebnem zlorabljeni prilastki, okraski in odkruški ne povedo kaj drugega kot to, kar je pri razboru tržaške uprizoritve *Krajnskih komedijantov* bilo povedano že na začetku: ilustrirati poglobitno razsežnost predstave, torej veselje in smisel nastopajočih do kolikor je mogoče sproščene, (kdajpakdaj nemara tudi pretirano karikaturne) igre. Priznati je treba, da tovrstno sproščenost občinstvo nagraduje bolj, kot to zna in (z)more zmeraj preveč zahtevna gledališkokritiška sitnobnost. Kajpada tudi pričujoča.

15. marec 1996

Vsakršni nepredvideni zadržki, nazadnje tudi neprijazno vreme, so me odvrnili od poti v Maribor, kjer je Drama SNG minulo nedeljo (10. marca) predstavila najnovejšo Pandurjevo produkcijo – pesnika Iva Svetine dramo *Babilon*. Zato sem si reprizo ogledal šele sinoči. Ker sem *Razgledom*, ki mi še zmeraj gostoljubno dajejo publicistično »streho«, moral poročilo zaradi narave štirinajst dnevnika izročiti šele čez kak dan in ker sem se po ogledu odločil namesto kratke ocene napisati daljšo, bom zdaj seveda moral isti tekst uporabiti tudi za dnevnik. Zavedam se, da ta praksa ni preveč popularna, če ni celo do bralcev, ki listajo tako po *Razgledih* kot po *Sodobnosti*, nekorektna, toda zlasti obsežnejši premislek me vsaj v prvem odmevu ne motivira za pisanje dveh verzij. Tolažiti se je mogoče z mislijo, da bralci

obeh publikacij niso isti ljudje. Če pa vsaj nekateri so, jih prijazno prosim, naj mi podvajanja ne štejejo v greh.

In zdaj k mariborski predstavi.

Od *Šeherezade* do *Babilona* je na dosedanji poklicni ustvarjalni poti gledališkega guruja in maga Tomaža Pandurja vtisnjenih že pet spektakularnih gledaliških postaj: *Faust*, *Hamlet*, *Carmen*, *La divina commedia*, *Ruska misija*. Torej skupaj sedem znamenitih naslovov znamenitih avtorjev, sedem tako imenovanih odrskih (in avtorskih) *projektov* (ali megaprojektov, kakor jim po pravici pravijo nekateri). Povedano v poetični prisposodbi: sedem žarkov sonca, sedem lističev vrtnice, sedem barv mavrice – potemtakem izpolnjen popolni cikel, če je verjeti razlagam simbolov.

Mar to pomeni, da se z *Babilonom* sedmerostopni cikel Pandurjevega »gledališča sveta« tudi sklepa, nemara celo končuje? Kdo bi vedel!

Eno je bržkone neutajljivo: Tomaž Pandur je s svojimi sedmimi *projekti* pravzaprav segel (le) po najmagistralnejših, torej na neki način »kultnih« gledaliških »velikih zgodbah«. Ostaja mu – to je tako rekoč samoumevna in samodejna logika njegovega »magi(sti)čnega« niza« – samo še biblija, »knjiga vseh knjig«. A najbrž že kot zgodba (ali zgodbe) novega cikla...

V *Babilonu* je vse, kar gledamo in vidimo – naj povem skrajnje sežeto – bleščeče perfekt(uir)ano. Vsaka nadrobnost lepotno dognana, vsaka vizualna prvina skrajnje natančno udejanjena, kompatibilna z drugimi; tak je vsak del celote in taka je celota ali vsota posameznih delov. Ali z drugim sežetkom: stari, dobri (perfekcionistični) Pandur. Je v tem spoznanju pritrjevanje ali distanca, ni v tem sežetku vsebovana tudi že ponovitev ali ponavljanje znanega pandurjevskega poetičnega in estetičnega, teatraličnega in teatrografskega obrazca, variacija variacij na znano temo? Brez nadrobnejšega utemeljevanja rečem: za tiste, ki spremljajo (spremljamo), razčlenjujejo (razčlenjujemo) in primerjajo (primerjamo) vseh dosedanjih sedmero Pandurjevih gledaliških postaj, je *Babilon* po različnih vidikih vendarle gledališka variacija že znanih pandurjevskih teatraličnih variacij.

Odrski prostor – igralni in opazovalni – je (kakor) babilonski stolp posebne sorte: štirinadstropni kubus, pravzaprav nekakšen razgledni stolp, ki v njem gledalci s štirih etaž, s ptičje perspektive, s pogledom skozi ozke reže in navznoter sledimo zgodbi žlahtno zanosne, okrutno lepe Svetinove, seveda v Pandurjevi verziji – tako kot zmeraj doslej – tekstovno močno reducirane »praviljične« pesnitve, kakor je v razkošnih verzih zapisana v drami *Vrtovi in golobica*; zdaj, očitno po volji uprizoriteljev, preimenovana v bolj transparentni, bolj »mitski« in skrivnostni, manj poetično zveneči *Babilon*.

Ta pogled s ptičje perspektive je po vidikih dramaturgije prostora, opazovalne ali gledalčeve vizure ter funkcionalne odrske konstrukcije in tehnike/tehnologije podoben, pravzaprav enak vizuri, konstrukciji in tehniki/tehnologiji *Purgatoria*, drugega dela Dantejeve, Prokičeve in Pandurjeve *La divine commedie*, torej v marsičem spet variacija. Ali z drugo besedo: repeticija znanega teatrološko-ikonološkega obrazca.

Seveda pa je ta »obrazec« napolnjen in izpolnjen z novo, drugačno, torej babilonsko vsebino, z ikonografijo in ikonologijo, utemeljeno v Svetinovi zgodbi: notranje stene stolpa so obložene z bronastimi reliefnimi tablamami, potemtakem z oplatami, ki so v babilonskih hramih, kakor je znano, bile izvorno narejene iz zrklaste, z večbarvnimi arabeskami in drugimi motivi ornamentirane keramike. Na dnu stolpa je razgibana, opečnato-okrasta, z nekakšnimi hieroglifnimi gravurami izjedkana igralna površina oziroma labirintno in stopničasto razčlenjena ploščad, na

katero vodi iz sten sedem zidnih odprtih, ki skozi v določenem dogajalnem trenutku pripolzi sedem srebrnih (Kogojevih, »venetskih«) konjev z bojevitimi, golimi jezdecami na hrbtih, sredi te plošče pa se vsake toliko časa odpira in zapira pokrov bazena, kjer se v mlečno beli tekočini kopajo ali ljubezensko prežemajo in gnetejo bolj ali manj razgaljena telesa protagonistk in protagonistov, pri čemer so moški (homoerotično) razkriti, ženske pa dražljivo razkrite. Seveda nosi ta dramaturgija neutajljivi, likovno mojstrski pečat Marka Japlja, kakor tudi bogati, historiciistično zdetajlirani, živopisno lepi in težki, pastelnoobarvni kostumi Svetlane Visintin in Lea Kulaša sodijo, tako kot scenografija, med slovite »blagovne znamke« Pandurjeve (teamsko enovito udejanjene) spektakelske estetike. In spet namesto sežetka teh oblikovalnih prvin: tudi vse to je perfektno, pedantno in dognano do profesionalne stopnje, ki ji je težko najti enakovredno vzporednico v domačem ali tujem gledališkem okolju. Čeprav tudi tokrat: variacija že znanih ikonoloških variacij.

Seveda se vsemu doslej povedanemu pridružuje še bolj bistveno vprašanje pomenskega diskurza in smisla *Babilona*, kakor ga (re)prezentira Pandurjeva odrska vizija. Zelo – in dramaturško logično podprto – reducirana verzija *Vrtov in golobice* ohranja zgolj temeljne vsebinske segmente in parametre Svetinove pesnitve. Toda zgodba o usodni jalovosti semena, ki z njim babilonski kralj Nin (Radko Polič) zaplodi, njegova žena Šamuramata (Ksenija Mišič) pa – ob verbalno »preroški« asistenci astronoma Uraša (Brane Šturbej) in drugih protagonistih *Babilona* – spektakularno rodi sina Adada (Livio Badurina) – je kakor presukana na poudarke, ki jih pesnitev sicer vsebuje, vendar niso v prvem planu: na incest, na drastljivo homoerotiko, na bolj ali manj razkrito goloto, pravzaprav na vseprešinjajočo spol(ovil)nost, bolj na bronasto potenje kože kot na vrenje krvi. Ti poudarki v predstavi hočeš nočeš preglašajo in tudi preglasijo druge, usodnejše in presunljivejše pomenske, bodisi intimno človeško dilematične (Šamuramata, Adad) bodisi vladarsko trde in hkrati avtodestruktivne (kralj Nin) ikte Svetinove drame. Preglašajo in preglasijo jih predvsem s transparentno čutnostjo in po drugi strani – ta se dotika zlasti igralskih interpretacij – z nekakšno zdaj krhko poetično, zdaj kričavo zanositostjo in deklamatoriko, zalito z mogočnimi akordi in (dis)harmonijami muzike (Goran Bregović).

Ali spet povedano s sežetkom: Pandurjev *Babilon* se brez nekaterih važnih Svetinovih pomenskih vertikal spremeni predvsem v bleščeče lep videz, v bajko, skoraj utvaro, če ne kar v nekakšno – povedano s podobo – magično *fato morgano*. Ali z besedami, podloženimi z nekaj nehudobne ironije in sposojenimi pri Dominiku Smoletu: v »mit, mit, mitologijo« pandurjevske odrske poetike, njenega visoko estetiziranega dekorativizma in perfekcionizma, ki sta, ko ju opazujemo in primerjamo z dosedanjimi šestimi gledališkimi postajami, kot vzorec teatraliziranega sveta vsa sijoča in pojoča (ali nemara kar bobneča) od votločutne čarnosti in samosmiselne lepote. Torej naposled vendarle in spet variacija znane sintagme: *preveč dobrega ni dobro*.

V tej sintagmatski ugotovitvi so zajeti poglavitni zasežki in presežki čarov in čeri *Babilona*, sedme postaje dolgega Pandurjevega gledališkega popotovanja od resničnosti k sanja(rija)m in od sanj(arij) k (»reciklirani«) resničnosti. Popotovanja torej, ki se mu (v postmodernistični maniri) lahko reče tudi: spektakularen *theatrum mundi*. Narejen po znani in zdaj že znameniti (ali tudi razvpiti) teatrološko-ikonološki matrici njenega prvega navdihovalca – Tomaža Pandurja.

27. marec 1996

Če se ne motim, sem v gledališkem dnevniku nekoč že omenil, da bom moral kdaj posvetiti kako misel tudi čedalje popularnejšemu *Gledališkemu klubu Krka* v Ljubljani. Zakaj? Razlogov je več.

Med prvimi je vsekakor spoznanje, da se je Klub razvil v zelo vabljivo shajališče, kjer se v Krkini dvorani na Dunajski cesti med gledališko sezono enkrat mesečno zbere tudi do dvesto (!) zelo zvestih in privrženih gledaliških častilk in častilcev: predvsem iz tako imenovane srednje generacije in predvsem tistih nežnega spola, ki so med člani Kluba v večini. Drugi motiv je »dolgotrajno življenje« Kluba: kmalu – letošnja jesen – bo namreč obhajal prvi jubilej – petletnico obstoja. Tretji, nemara najpomembnejši, pa je vsebinske in, naj tako rečem, personalne narave: doslej je v njem v bolj ali manj sproščenih pogovorih nastopilo že osemtrideset znanih slovenskih gledaliških ustvarjalcev, zlasti igralk in igralcev. Upam, da ne bo preveč duhamorno, če jih naštejemo: Tone Partljič, Milena Zupančič, Saša Miklavc, Iva Zupančič, Branko Miklavc, Marjana Breclj, Jurij Souček, Mila Kačič, Miha Baloh, Jerca Mrzel, Dušan Jovanović, Stanislava Bonisegna, Jože Babič, Jožica Avbelj, Igor Torkar, Andrej Kurent, Mira Sarđoč, Lojze Rozman, Lidija Sotlar, Ladko Korošec, Judita Zidar, Radko Polič, Rudolf Franci, Meta Vranič, Štefka Drolc, Zlatko Šugman, Tomaž Pandur, Mito Trefalt, Meta Hočevar, Žarko Petan, Boris Cavazza, Nace Simončič, Milena Muhič, Iztok Mlakar, Janez Bermež (in zunaj gledališke serije pesnik Ciril Zlobec). Pogovore z uglednimi gosti so vodili: prva štiri leta zvečine nekdanji igralec Mestnega gledališča ljubljanskega Franček Drogenik, po njem pa doslej še Boris Česen, Filibert Benedetič, Breda Pretnar, Andrej Inkret, Francka Slivnik, Jernej Novak, Slavko Pezdir, Tone Partljič, Vasja Predan.

Če bi bilo treba odgovoriti na vprašanje, kaj je pravzaprav namen in vsebina teh pogovorov, ki so seveda poglavitna naloga dejavnosti Kluba, je odgovor preprosto: popularizacija odrskih umetnikov in gledališča skozi sproščen, poljuden ali kdaj tudi strokovnejši pogled v njihove biografije in umetniške kamrice, če je primerno uporabiti to staro podobo. Reči je treba, da je večina pogovorov temu namenu imenitno (u)stregla, seveda ob bolj ali manj živahnih dialogih, polnih zmeraj samoumevnih individualnih nians ali razločkov, izvirajočih iz individualne, zmeraj znova enkratne in samosvoje ustvarjalne, človeške pa tudi (z)govorn(i)ške kondicije in konstitucije tako nastopajočih kot njihovih spraševalcev.

Po vsakem pogovoru so člani Kluba in njihovi gostje povabljeni k morebitnim vprašanjem in odgovorom, za konec pa pentljo zaveže ljubezniva, skromna pogostitev, ki jo vsakič priredi podjetje Krka, enkrat letno, običajno ob slovesu od starega leta, pa se ta skromnost spremeni v nekoliko slastnejše razkošje, ki ga pripravijo in podarijo članice Kluba. Sproščen, prijateljski klepet udeležencev po vsaki »seansi« tke in sprema med navzočimi tudi prijazne osebne vezi in znanstva. Poleg tega prireja Klub občasno, pravzaprav enkrat v sezoni, tudi skupinske izlete v evropska gledališka središča (Dunaj, London, Pariz, Praga itn.), kjer popotniki združijo turistični obisk z ogledi predstav.

Če povzamem: *Gledališki klub Krka* je postal zdaj po skoraj petih letih obstoja in delovanja že prava, vsega upoštevanja vredna in po svoje v našem domačem in tudi širšem zemljepisnem okolju edinovrstna institucija, ki so jo poleg številnih članov Kluba »vzeli za svojo« tudi povabljeni gostje in gledališki ljudje sploh, čedalje očitneje pa tudi medijska javnost.

In nazadnje, a ne naposled še to, kar bi seveda bilo treba povedati že na

začetku zgodbe o tem, saj smem tako reči, vse pozornosti vrednem gledališkem in klubskem pojavu, a sem si iz »dramaturških« razlogov poanto prihranil za konec pričujočega »vrivka«: pobudnik, organizator, duša in vsakokratni zgovorni uvodni moderator klubskih srečanj v dvorani podjetja Krka na Dunajski cesti v Ljubljani je preudarni in ljubeznivi svetovalec (za stike z javnostjo) generalnega direktorja novomeške tovarne zdravil Krka v Ljubljani – Boris Česen. Težko si je mogoče misliti, da bi se bil Klub spovil in tako razrasel, ko ga ne bi z veliko naklonjenostjo in pomočjo podjetja ter z bolj simbolično kot visoko članarino njegovih članic in članov, predvsem in na prvem mestu pa ne samo s privrženostjo začetni ideji, marveč z veliko vnemo in delavnostjo nenehoma tako zavzeto vitaliziral Boris Česen.

Naj se ta žlahtna druženja na Dunajski cesti v Ljubljani – *cum omnium gratia* – dogajajo še naprej, še dolgo in z enako ljubeznivostjo kot doslej.

5. april 1996

Sinoči sem se, naj takoj skraja rečem, z mešanimi občutki odpeljal v Novo Gorico, kjer je Primorsko dramsko gledališče priredilo *revival* slovite broadwayske uspešnice, stare več ko petdeset let, znane tudi po uprizoritvi Mestnega gledališča ljubljanskega iz leta 1954 z nepozabnim Franetom Milčinskim-Ježkom v glavni vlogi – bulvarne komedije *Harvey*, ameriške avtorice Mary Chase.

Zakaj in od kod »mešani občutki«?

Zato in od tod, ker se je zlasti z oživljanji (cenenih) odrskih uspešnic v teatrirh širom po svetu dogodilo že toliko »nesreč«, da te vrste »poskusi« zmeraj znova porajajo malodane apriorne dvome. Vendar samo ta dvom ni bil moja poglavitna pomisel že od vsega začetka, torej pred ogledom predstave. Ker sem človek starejšega datuma in sorazmerno dobro pomnim davni slovenski krst *Harveya* v Mestnem gledališču ljubljanskem, seveda nikdar niti za hipec nisem pozabil, da se je nekoč kratkočasni gledališki, zgolj »dobro narejeni« ništrc na Slovenskem prijel predvsem zaradi dveh razlogov: zato, ker je izkušnja s tovrstnimi bulvarnimi uspešnicami leta 1954, torej po obdobju vsakršnih sočrealističnih iger in agitk, bila pri nas popolnoma skromna, malodane nična in hkrati prav zategadelj posebno atraktivna; in še zaradi že omenjenega ljubeznivega, lirično duhovitega Ježka, ki je uprizoritvi tako rekoč od vsega začetka zagotavljal in, kakor so izpričale številne reprize, tudi zagotovil uspeh.

Oba razloga sta dandanes mrtva. Še več in drugače: tudi ko bi komedija o prijaznem zajčku *Harveyu*, ki si ga kot družabnika v vsakršnih stiskah in preskušnjah domnevno mora želeti vsak tenkočutni človek, bila duhovitejša, je njena konkretna vsebina plehka, v vseh pogledih bistveno prešibka, da bi lahko desetletja zdržala morebitna uspešna odrska oživljanja.

Nekakšen kronski dokaz za to je novogoriška premiera: tudi ko bi – ob prisrčnih vlogah Janeza Starine kot Elwooda P. Dowda, prvega lastnika simpatičnega zajčka, in Metke Trdin kot duhovite Ruth Kelly, če omenim samo tadva – bila uprizorjena z več duha in z manj zgolj zunanji vizualnimi slepili (npr. sklepní cvetlični in mnogozajčji *tableau*), bi ostala komaj kaj več kot – nič. Celó občinstvo, ki je običajno manj kritično, kot smo poročevalci, je bilo na premieri sorazmerno zadržano.

Tudi odrske uspešnice (in njihova problematična, če ne kar nasilna oživljanja) imajo pač očitno svojo (minljivo, včasih celo bedno) usodo...

Se bo nadaljevalo



Vasja Predan

SLED ODRSKIH SENC

Gledališki dnevnik 1995–96 (5)

13. april 1996

Gledališka igralna obdobja ali sezone, kakor jih poimenuje praksa, imajo po vsem videzu nekakšen notranji, logični ritem: bolj ko se, zlasti v pomladnih mescih, že nagibajo h koncu, bolj si zlasti tako imenovane repertoarne gledališke hiše v času tega sklepnega nagibanja načeloma omišljajo lahkotnejša dela, primerna temu logičnemu (sklepnemu, pomladanskemu) ritmu. Seveda se smemo bati, da bo lahkotnost v novih razmerah čedalje izdatneje označevala ne samo »sklepne akorde«, marveč repertoarje naših poklicnih dramskih teatrov sploh, ne le v iztekajočih se sezonskih mescih, torej, kakor kažeja nekatera znamenja, v večini, če že ne v celoti. Tega strahu kajpada ni mogoče podeliti gledališčem kar počez, tako smemo vsaj za ljubljansko Dramo dovolj utemeljeno še naprej pričakovati, da bo stregla najvišjim uprizoritvenim ambicijam, ne da bi se pretirano spogledovala s programsko lahkotnostjo ali všečnostjo »na prvi pogled«, kar je v iztekajoči se sezoni sicer bilo mogoče opaziti malodane pri vseh drugih poklicnih (subvencioniranih) gledaliških hišah.

Zakaj se prav zdaj lotavam teh »strahov«, domnev in morebitnostnih podmen? Zato, ker je, ne samo po moji misli, marveč po tako rekoč samoumevni logiki subvencioniranih repertoarnih gledališč – in tudi že po nekaterih, za zdaj in na srečo samo še sporadičnih kritičnih odmevih – mogoče slišati mnenja, ki subvencioniranja in komercializacije ne morejo zvesti na skupni ali isti imenovalec. Ali z drugo besedo: kakor je že po različnih vidikih tako imenovanega tržnega ravnanja tudi pri proizvodih umetnosti razumljiva želja upravnih in programskih vodstev gledališč, da bi si, npr. s tako imenovanimi lažjimi ali popularnimi »komadi« in med njimi zlasti uspešnicami, tudi ob državni ali lokalni denarni podpori pridobila čimveč lastnega, kajpada zares nujnega dohodka – z njim bi, kakor je kdaj slišati, lahko najmarljivejše ustvarjalce izdatneje motivirala in plačevala (pravzaprav nagrajevala) za »večjo produktivnost«, ki se v *show-businessu* nekako samodejno povezuje s programskimi terjatvami – ta želja je za mnoge presojevalce nekakšen *contradictio in adiecto*, saj komercialnost po vsem videzu izključuje, če smem logiko dosledno izpeljati in poimenovati, subvencionarnost (in narobe, seveda).

Ne da bi še naprej in nadrobneje tematizirali ta protislovja, ki so pač integralni del znamenite tržnosti in profitne logike, ki je pač vrhovno merilo svetih kapitalskih zakonitosti in odnosov; nanje kot na nekaj, kar je zunaj dvomov in debat, prisegajo zlasti novokomponirani profeti kapitalizma in hkrati preganjalci

vsega, kar bi magari samo kot izjema ali posebnost majhnih narodnih entitet spominjalo na drugačno, seveda nedobičkanosno (socialistično) logiko – si priznajmo, da se z izjemo ljubljanske in zaradi posebnega, trenutnega, že opešanega in v začaranem krogu vrtečega se programskega statusa mariborske Drame vsi drugi subvencionirani slovenski teatri že močno spogledujejo (tudi s komercialnimi programskimi odločitvami. (O specifičnem, na vse strani hudo zagatnem položaju Slovenskega stalnega gledališča v Trstu v tej zvezi ne kaže premišljevat z isto logiko.) A kaj bi se čudili! Saj smo vse to navsezadnje zelo močno hoteli in se za vse zavestno odločili. Zato se vsakršne sedanje *post hoc, ergo propter hoc* lamentacije in jadikovanja znenada presenečenih in ozaveščenih »kulturofilov« ter zlasti različnih, prejkone »vsleslovensko« samozvanih, a v resnici strankarskih forumov pač vidijo in slišijo zgolj kot nekakšno sentimentalno (ali nemara kar burleskno) pretakanje krokodilovih solz. Potemtakem početje, ki so ga isti »kulturofilci« nekoč, priznati je treba, marsikdaj tudi upravičeno, a pogostoma s ciničnim pretiravanjem in prezirom (ter seveda v popolnoma drugačnem kontekstu) – označevali (in zasmehovali) kot sentimentalni humanizem, lepodušništvo ipd. Še več, med njimi so nekateri današnji »postmodernistični« prvaki, ki meničtebinič razglašajo komercialno in profitno logiko – resda za zdaj še bolj okrutno razvidno pri usodi knjig in knjižnic kot pri usodi gledališč, galerij, koncertnih poslovalnic itn. – za nič manj in nič več kot načrtni, zlohotni, podtaknjeni »gnilobjajčni« relikv zavestno programirane, plehke socialistične kulturne politike polpreteklih časov. *No comment...*

A vrnimo se k teatru, sedanjemu slovenskemu, kajpada. Lahko bi se na prvi pogled reklo, da pripada pravkar opisani, lahkotni komercialni logiki tudi uprizoritev *Florentinskega slavnika* slavnega francoskega bulvarnega dramatika devetnajstega stoletja Eugèna Labichea (1815–1888), ki ga je uprizorilo Slovensko ljudsko gledališče v Celju in ki sem si njegovo premiero ogledal sinoči (12. aprila). Čemu sem zapisal 'na prvi pogled'? Zato, da bi vso reč relativiziral: resda je *Florentinski slanik* (*Un chapeau de paille d'Italie*) malodane celo stoletje polnil blagajne komercialnih gledališč po Evropi, toda vprašati se smemo, ali more magija tega slavnega vodvila enako silno kot nekoč učinkovati (in polniti blagajne) še danes, ob »digitalnem« prelomu tisočletja. Bojim se, da ne. Zakaj? Zato, ker se upravičeno zdi, da je vodvil kot poseben odrski žanr (podobno, nikarte enako kot npr. opereta) vsaj v tem trenutku ne samo presežen, marveč podoben zgolj nekakšnemu (postmodernističnemu) starosvetnemu ostanku, spominu in citatu, če se konkretne, sicer vsega spoštovanja nabrite in graciozno umetelne, a vendar nekam naftalinske vsebine *Florentinskega slavnika* seveda ne dotaknemo.

Je režiser celjske uprizoritve Labichevega vodvila Vito Taufer nemara to preseženost in starosvetnost zaslučil in zategadelj vodvil »prepregel« v burko? Skušajmo si na to vprašanje odgovoriti z nekaj reda, bolj prav, po vrsti.

Najprej zgodovinski spomin. Po svoje je presenetljivo, da je po že kar davnem letu 1945 ta slovita Labicheva igra(ča) prišla na slovenske poklicne odre samo enkrat: v novogoriškem Primorskem dramskem gledališču jo je leta 1975 zrežiral Andrej Stojan. Po svoje še bolj presenetljivo se zdi, da je *Florentinski slanik* med svetovnimi vojnama, torej v času, ko sta meščanski ljubavni flirt ali zakonolom z vsakršnimi labirintnimi zapleti kot eno izmed tako imenovanih občih mest premnogih vodvilov bila še v polnem razmahu, doživel slovenski krst (in edino uprizoritev) v ljubljanski Drami (še) leta 1936 v režiji Bojana Stupice. Zato pa je nemalokrat zašel na slovenske ljubiteljske odre. Kako tudi ne bi, ko pa je iskanje »inkriminirane« slavnika (ta po vsakršnih in številnih presenetljivih dogajalnih obratih služi za kronski dokaz ali *corpus delicti* ob malodane »obveznem« kršenju domnevne zakon-

ske zvestobe, a hkrati ob dejanskem vsesplošnem flirtanju in nezvestobi, pravzaprav stalnicah vseh lahkotnih odrskih žanrov – ko je torej to iskanje po dramaturški strukturi podobno skoraj nekakšni napeti, detektivsko spleteni zgodbi, bolj prav, virtuožno lahkotni odrski igrači, kakršne so ob Labichu zlasti v Franciji v minulem stoletju kot najbolj priljubljeni pisci mojstrili še Aleksandre Dumas jn., Eugène Scribe, Victorien Sardou in naš, še posebej v zadnjih letih pogostnejši znanec, od omenjene trojice nekaj mlajši Georges Feydeau. Vsi pa so si za motiv zabave in ironije najpogosteje jemali meščanski salonski *milieu* in njegove bolj ali manj kratkočasne junake. Tako tudi v *Florentinskem slamniku*.

(Naj mi bo v zvezi z njim dovoljeno pripomniti, da se mi zdi sicer vsega spoštovanja vreden izvorni pogled znamenitega francoskega strukturalista Clauda Levi-Straussa pod navidez gladko površino tega vodvila, ki njegove skrite in globlje mehanizme primerja s strukturo Sofoklesovega *Kralja Oidipa*, formalno sicer iskri, a hkrati nič manj vsiljiv, če ne tudi nasilen in v marsičem problematičen. Zato mu ob vsej benevolentnosti ne morem kar zlahka pritrditi, kakor mu, očitno bolj informativno kot problemsko, pritrjuje dramaturginja celjske uprizoritve Labichevega vodvila Marinka Poštrak, čeravno se nemara zdi zares ali vsaj na prvi pogled še tako presenetljivo izviren. Kaj pa, če je tako prav zaradi »presenetljive izvirnosti«?)

Režiser celjske uprizoritve Vito Taufer je, kakor je bilo že zapisano, meščanski socialni nivo in status dogajalnih zapletov (in lokacij) v *Florentinskem slamniku* znižal: salon je preurejen (scenograf Miodrag Tabački) v nekoč tako slovito (podeželsko, slovensko, celjsko, gorenjsko itn.?) sprejemnico, njeni lastniki, stanovalci in gostje ne premorejo kaj prida ironije, tako značilne za francoski salonski *esprit*, prej se zatekajo v karikaturu. Ali kakor bi dejal France Koblar: v *svobodno burčnost*. Podoben, ne enak statusni sestop si je pred nekaj sezonami Vito Taufer privoščil tudi pri uprizoritvi Linhartovega *Matička* v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju, takrat in tokrat pa je bil in je malodane trajno (in tako rekoč latentno) povezan s svojevrstnim sproščenim tauferjevskim odrskim ludizmom, (če je dovoljeno uporabiti ta sicer presplošni in nenatančni, a v strokovni publicistiki pogostoma navajani pojem), ki skoraj ne zgreši prijaznega sprejema pri zabave željnem občinstvu. Prav te izrazito igrive, nikdar zgolj na faktično dejanskost spominjajoče, razpenjeni, a hkrati tudi distancirani odrski domišljiji prepuščene poteze in komedij(ant)ske nastavke vsebuje tudi uprizoritev *Florentinskega slamnika* ter v njej zlasti veliko razkošnega veselja za *burčnost* pri nastopajočih in igrajočih (se), še posebej pri Renatu Jenčku (Fadinard), Miru Podjedu (Nonancourt), Vladu Novaku (Beaupert-huis), Barbki Cerar (Helene), Miladi Kalezić (baronica de Champigny), Mirjani Šainović (Klara), Tini Gorenjak (Virginija), Brunu Baranoviću (Vezinet), Bojanu Umku (Feliks), Igorju Sancinu (Achille de Rosalba). In čeravno predstava omenjenih poglavitnih komičnih ciljev ne zgreši, bi dejal, da je *literarni glumač* Labiche, kakor ga je duhovito imenoval Koblar, s sestopom iz meščanskega salona v podeželsko sprejemnico in druge statusno istorodne lokacijske, personalne, jezikovne (celjski in gorenjski narečni govor) pritikline – nekako opeharjen: z golim ali pretežnim karikiranjem, brez rodovitne ironije in globlje kritičnega odsoka se *Florentinski slannik* pač spremeni in sprime predvsem v burko, burko. Njena sapa pa, kakor je znano, ni ne posebno dolga in močna ne posebno kratkočasna. Vsaj za tiste gledalce, ki si zmeraj želijo/želimo še nekaj več.

(Ali če si »v fusnoti« še enkrat postavim iz že doslej povedanega razvidno in implicitno vprašanje: kaj pa, če je bistri Vito Taufer že od vsega začetka, se pravi od starta pri Linhartu in zdaj do nadaljevanja pri Labichu najbrž bolj intuitivno kot sociološko tematizirano, a vendarle relevantno doumel, da je s slovenskim meščan-

stvom in salonom pravzaprav od vajkada in še posebej od zadnjega pol stoletja nekaj narobe? Pa saj ni, da ga ne bi imeli, tudi slovenskega (ob nemškem). A naj se dandanes nekateri umniki še tako prisrčno naprezajo, da bi ga, to zdaj zanesljivo in seveda predvsem po zaslugi revolucionarnskih »razrednikov« polpretekle »diktature proletariata« že do kraja razredčeno slovensko meščanstvo, restituirali, oživili ali spričo vsesplošne nedavne pavperizacije slovenske družbe vsaj redefinirali – se bojim, da je to prisrčno smešno naprezanje vsaj ta trenutek nekako bolj samo sebi namenjena platonična želja in neprimerno manj realna možnost za udejanjenje, zlasti seveda ne hitro. Bogpomagaj, tisti slovenski družbeni sloj, ki je v minulih polpreteklih desetletjih z nekakšno »baumajstrsko« ali podobno rokodelsko logiko in »auro« skušal posnemati meščanski salon, tisti sloj je pač z eno nogo še zmeraj stal – povedano brez ironije – ali v štali ali za kovaškim mehóm, z drugo pa je skušal ločiti parket, medtem ko sta tolsti roki, še malo prej polni preštevanja posvaljkanih inflacijskih stotisočakov, letečih iz domače »štanemašine«, obešali na zarjaveli žebelj sredi kvazisecesijskih tapet, na priliko, Jakopiča... Za tak sloj si je Vito Taufer seveda popolnoma samoumevno in duhovito izmislil že omenjen socialni in statusni sestop, le da ga je, ta sloj in sestop, po moji misli, še zmeraj premalo posmehljivo razkril in »prebičal«. Konec fusnote.)

15. april 1996

Igralka, pesnica in dramatičarka Draga Potočnjak, dolgoletna članica Slovenskega mladinskega gledališča v Ljubljani, se zadnja leta v kulturni spomin zapisuje manj z nastopi v matičnem gledališču – te (ne)logike njenega teatra dolgoletni spremljevalci igralko nekako ne znamo razumeti, čeprav seveda lahko domnevamo, da je bolj nasledek neprincipialnosti kot razumne utemeljenosti – in bolj z angažmajem v dramskem pisanju (*Slepe miši*, *Metuljev ples*, *Alisa – Alica*, radijske priredbe nekaterih lastnih dram) ter zlasti v delu z gledališko skupino bosenskih pregnancev. Dasiravno od omenjenih tekstov že kar nekaj časa poznam prva dva, si dovoljujem prepričano zapisati, da pisava Potočnjakove, če povem s splošno krilatico, ni brez daru. Ali z drugimi besedami: avtorica sorazmerno suvereno obvlada terjatve dramskega dialoga kot ene izmed konstitutivnih sestavin dramatične dramske strukture, manj pa, vsaj v dosedanem dramskem opusu, kaže nagnjenost in naklonjenost za kolikor je mogoče razčlenjeno in razgibano dramaturško dogajalnost ali konfliktno situacijsko strukturacijo.

O *Slepih miših*, bolj natančno, o fabulativni in pomenski vsebini tega, če se ne motim, prvega dramskega besedila Drage Potočnjak – krstno uprizoritev v Slovenskem mladinskem gledališču sem si ogledal sinoči, 14. aprila – pove dramaturginja predstave Diana Koloini v kratkih dveh stavkih pravzaprav vse bistveno: »Dve ženski na robu bivanja. To je vsa Dragičina igra«.

Kaj vse je zafrustrirano mater in njeno nesrečno hčer pahnilo na ta rob, kaj ju vse življenje vprega v brezupno zatežena komata malodane zblojene medsebojne odvisnosti na robu patološkosti – je pravzaprav stvar nadrobne medčloveške introspekcije z zmeraj podobnimi substancami: usodna ali vsaj usodno določujoča dejanja in zaznamovanja bivanja od preteklosti, nekakšna ibsenska analitična dramska logika, pri kateri se materina nekdanja »pregrešnost« – zavožena zveza z možem/očetom – reflektira na introvert(ira)ni hčerki kot nepresegljivi nasledek in baladni presežek nekdanjosti, ki mu očitno nikoli ne bo mogoče ubežati. Dejavnostno dvovalenten ali dvosmeren: vsestransko, se pravi, telesno, duševno, razumsko in

čustveno, smiselno ali absurdno, eksistencialno in iracionalno (ne glede na čudno hkratnost sovraštva in ljubezni) – pohablja in izničuje tako mater kakor hčer. Tira ju ne samo na rob bivanja, marveč v pogubo, ne- bivanje. Brez (potencialne) samoganjivosti, stvarno, trdo, brezupno, za tako imenovano »žensko pisavo« kar presenetljivo ostro.

Med te prilastke je kot poglobitna vrednost uprizoritve ujeta igra protagonistk Ljerke Belak (mati) in avtorice Drage Potočnjak (hči). Njuno doživljajsko (in odrsko oblikovalno) razmerje je pravzaprav enako učinkujoče sorazmerje iste tesnobe s psihološko različnimi nasledki: pri Belakovi zrela karakterologija klošarske samoprepičanosti, ki pod navzven trdim oklepom skriva trpek krivdni čut za neizgovorjeno, a hkrati evidentno mehko sočutje; pri Potočnjakovi reakcijska dušeslovna obotavljivost kot znamenje mentalne negotovosti. Pri obeh pa nekakšna usodna, skoraj obredna mimolaznost, podobna antikomunikativnosti.

Ugibam in se sprašujem, ali bi takšno, po svoje blokirano doživljajsko (so)razmerje utegnilo biti pretresljivejše, bolj prav povedano, dramatičnejše, ko bi jima to intenzivneje nakazovala in omogočala režija Jana Zakonjška? Odgovarjam si s spoznanjem: sicer skoraj zmeraj produktivna izraz(nost)na askeza (v režiji, igri, skrajnje osredotočenem Maroltovem scenografskem dispozitivu stare, umazane zofe in malodane zloveščega stropnega okna, ki pritiska na ta pozabljeni prostor in na vse, kar se v njem godi) – se tokrat kaže kot preveč redukcioniistična, skoraj nezadostna.

A kljub temu: predstava občutljivega poslušalca in gledalca potegne v svoj asketični vrtnec. Ne do strahu in sočutja, prej do sorazumevanja. Kaj več se ji, žal, ne pripeti in ne posreči.

16. april 1996

Sinoči sem storil nekaj, kar najbrž ne bi bil smel storiti: odpravil sem se v Mestno gledališče ljubljansko na predpremiero Millerjevega *Pogleda z mostu*. Seveda z namenom, da si bom že po tem ogledu v dnevnik zapisal nekaj (kritičnih) spoznanj. Vem, da mi gledališki ljudje lahko oponesejo, kako neki si dovoljujem pisati o uprizoritvi po ogledu, ki ni premiera, kajti samo ta je pravzaprav ne samo najbolj osredotočena, marveč tudi prva uradna in, naj tako rečem, legitimna predstava. Priznam, temu argumentu je na prvi pogled težko oporekati. Toda po isti logiki kritik ne bi smel poročati npr. po ogledu katere od repriz, ker pač iz takih ali drugačnih razlogov, npr. zaradi več premier v različnih gledališčih na isti večer (ta praksa je na Slovenskem zaradi nekoordiniranosti sporedov skoraj prej pravilo kot izjema) po znanem fizičnem zakonu objektivno ni mogel biti navzoč na vseh »prvih večerih«. In še zaradi nečesa lahko zlasti izkušeni gledališki poročevalci zagovarjajo svojo udeležbo na predpremieri (ali kateri od repriz): ker utemeljeno vedo, da so npr. med abonmaji najbolj zanimiva in osredotočena publika študentje, jih utegnejo še posebej pritegovati prav odmevi te publike. In natanko to se je primerilo meni: predpremiera *Pogleda z mostu* je gostila študente. Tako kot že velikokrat, se je vrednost teh gledalcev tudi tokrat znova izpričala. (Popolno naključje je, da sem v istem teatru pred leti tudi *Smrt trgovskega potnika*, prav tako znamenito ali kar najznamenitejše delo istega Arthurja Millerja, gledal s študentskim abonmajem in po začetnem nekajminutnem nemiru, ki ga je kratko »opozorilo« pretrgal umetniški vodja Zvone Sedlbauer, nato doživel malodane srhljivo osredotočenost istega občinstva.)

Millerjev *Pogled z mostu* je bil (v verziji enodejanke) pri nas prvič uprizorjen v ljubljanski Drami novembra 1956 (skupaj s še eno enodejanko istega avtorja, *Spominom na dva ponedeljka*) v režiji Slavka Jana. Besedili sem kar nekaj časa pozneje spoznal iz branja, kajti v letu premiere sem bil vojak v Zadru. Zlasti *Pogled z mostu* me je vznemirjal kot »drama pogumnih patoloških strasti«, ki »obrnava malone z dimenzijami antične drame problem krvoskrunstva«, kakor sem jo bil v nekem tekstu leta 1964 na kratko označil. Sam avtor je o *Pogledu* zanimivo zapisal, da oživlja »atmosfera začudenja nad tem, kako in zaradi kakšnih in katerih razlogov človek spravlja svoje življenje v nevarnost, ga tvega in izgublja«. Seveda velja Millerjeva ugotovitev za centralnega junaka *Pogleda z mostu*, po rodovnem izvoru italijanskega, po profesionalnem prepričanju pa že ameriškega pristaniškega delavca Eddija, ki z bolesto erotično navezanostjo na svojo nečakinjo (in hkrati nekakšno pohčerjenko) Catherine pogubi svoje dotlej sicer sorazmerno ustaljeno, a vendar tudi čudaško, iz nekakšne ne popolnoma jasne preobčutljivosti zavrt, gospodovalno in paternalistično življenje že precej časa asimiliranega priseljence v (mlado)kapitalistični »gospodarski čudež« Združenih držav. Seveda se v tako artikulirano usodo in njene zanke tihotapijo prvine ganljivke – v nasprotju s takimi Millerjevimi junaki, kakršna sta npr. Willy Loman in John Proctor, ki v primerjavi z »usodovcem« Eddijem vsebujeta prvine pravih (modernih) tragičnih junakov. Toda vrednost uprizoritve v Mestnem gledališču ljubljanskem – režija in scenografija Mario Uršič – je prav v tem, da je ganljivost (melodramskost) zgodbe *Pogleda z mostu* in njenega osrednjega lika zmanjšala na komaj spoznavno mero, če je z »železno logiko« ne samo dramatičnega, marveč tudi simbolnega dogajalnega prostora (tudi scenografijo je podpisal režiser) ni že skoraj popolnoma suspendirala. Seveda gre zasluga za to tudi ali celo predvsem oblikovalcu vloge nesrečnega pristaniškega delavca Eddija Carboneja – Francu Markovčiču, ki se je zdel mestoma nemara kar prebrutalen ali preveč goreče radikalen v nepopustljivosti in samopašnosti, ko je branil svojo moško čast in prikrivano navezanost na nečakinjo v spopadu z mladima, vtihotapljenima laškima priseljencema Marcom in Rodolphom – zelo domišljeni kreaciji Borisa Kerča in Jerneja Kuntnerja – a prav ta (pervertirana) možatost je, po drugi strani, demelodramatizirala ne samo Eddijev lik, marveč predstavo v celoti. Markovčič sme nelahko vlogo zagotovo šteti med svoje najmagistralnejše. In ko sem že pri igralcih: Tanja Dimitrijevska je sicer občutljivo preigravala stop(i)nje od komaj prebujenega dekleta do samozavestnejše ženske, preohlapno pa je oblikovala razmerje do svojega rejnika Eddija, ko se je soočala z njegovimi egoističnimi in ljubosumnimi napadi na Rodolpha; tudi Maja Boh je (tako kot Markovčič) z distingviranim oblikovanjem vloge Eddijeve vdane žene in tihotapeče Beatrice ustvarila eno izmed svojih najizrazitejših kreacij. Nazadnje, a ne naposled, med številnimi epizodami je pomenljivo vlogo povezovalca in odvetnika Alfierija z občutkom za mero v obeh plasteh svojega lika odigral Evgen Car.

In še to: Arthur Miller je po davnem, relativno skromnem uspehu enodejanke *Pogled z mostu* napisal novo, razširjeno verzijo; to različico zdaj uprizarja tudi Mestno gledališče ljubljansko. Seveda so zlasti nekatere poteze in reakcije dramskih likov bolj motivirane in z njimi tudi pomenske in dogajalne razsežnosti te sicer še zmeraj manj elokventne, predvsem pa manj problemsko relevantne drame, kot sta npr. *Smrt trgovskega potnika* ali *Lov na čarovnice*, če se iz obsežnega Millerjevega opusa spomnim samo na ti dve. Toda kakovostno več kot samo korektna uprizoritev sodi vsekakor med izrazitejše v letošnji, doslej na žalost sorazmerno ohlapni repertoarni, predvsem k lahkotnejšim (in donosnejšim?) igram usmerjeni podobi tega teatra.

24. april 1996

Ker sem se zvečer 12. aprila udeležil premiere Labichevega *Florentinskega slavnika* v Celju, je moral ogled Handkejeve igre *Ura, ko nismo ničesar vedeli drug o drugem* (ali igrogleda, kakor jo duhovito imenuje prevajalka in dramaturginja Mojca Kranjc), v ljubljanski Drami (premiera prav tako 12. 4.) počakati do sinoči. Medtem sem seveda lahko prebral nekaj pretežno pritrjevalnih poročil in presoj o uprizoritvi, vendar sem svoj spomin na predstavo, kakor bo brž razvidno, zasukal nekoliko po svoje ali drugače, ker mi to narava, (na prvi pogled nemara manj zavezujočega in tudi v različne ekskurze »blodečega«) gledališkega dnevnika pač prijazno omogoča, predvsem pa dopušča uprizoritev.

S tem »po svoje in drugače« je spletena neka nemara na prvi pogled vsiljiva, vendar, vsaj po moji misli, zanimiva zveza. Namreč tale: že ko sem Handkejevo igro »brez besed« gledal januarja 1995 v tržaškem Slovenskem stalnem gledališču (v Pressburgerjevi režiji), me je uprizoritev intenzivno spomnila na predstavo dunajskih Serapionov *Axolotl visionarr*, ki sem jo decembra 1989 videl v njihovem teatru na Taborstrasse. Ne bi bil rad maliciozen, vendar bom v ilustracijo navedel daljši odlomek iz teksta, ki sem ga bil o tej imenitni predstavi napisal v *Razgledih*, ker se mi pač asociativno povezuje s Handkejevo *Uro, ko nismo ničesar vedeli drug o drugem*.

»*Axolotl* je nova varianta sicer znane serapionske odrske poetike. Magično bleščavo je zamenjala stvarna zgodba: štiriindvajset ur – od jutra do naslednjega jutra – človeškega vrvenja. V imaginarnem mestu se dani, meglice se vlečejo po tleh, iz njih vstajajo človeške postave. Mrzličnost jutranjega odhajanja v službe, po opravkih. Ljudje tekajo, drobenceljajo, se spotikajo, šepajo, drviyo v čedalje bolj divjem ritmu križem kražem po igralni ploskvi vse do prvih vrst avditorija, slišati je odsekane korake, drobnopetanje, neka ženska se venomer spotika in pada na bananinem olupku, muzika topotanja in tlesketanja je 'narejena' iz staccattov in sinkop. naraščajočih in pojemajočih. Ko se jutranje vrvenje umiri, smo v kavarni, kjer moške berejo časnike, se mimično in gestikulativno ter s 'tekstom', kakršnega slišimo v znani seriji risank *La linea*, prepirajo in debatirajo, nato se v kavarno drseče tiho z mizicami vred pripeljejo nemo 'čenčave' gospe, ki pijejo kavico, koketirajo z natakarkji, se žalostijo ali vznemirjajo, obsipavajo s sladkorjem, razigravajo, ko pride v kavarno zanimiv moški, in spet obnemijo, ko ostanejo same. Med to množico se znajde čuden, nepovabljen in očitno statusno neprimeren možakarček. mali človek, 'deseti brat', zgubljena prikazen, nepridipravi kljukec, ki se tu znajde po naključju, ko hodi po svojih opravkih. Gospe in gospodje ga začno preganjati, natakarkji ga odrivajo in mikastijo. Ko se znajde na ulici, kjer spet vrviyo ljudje, vendar zdaj s skiroji, otroškimi tricikli in drugimi bizarnimi vozili, je vsem nenehoma na poti, uradnikom, postopačem, ljubimcem, nato še bolniškimi sestram in zdravnikom, ki imajo v tej živahni lepljenki vsakršnih medčloveških peripetij posebno epizodo. Vsi ti ljudje-avtomati-lutke malodane samodejno in samogibno in pretirano, do burleske prignano sicer počno nekakšna svoja opravila, a vse to vrvenje postaja nekako proti-človeško, noro, polasčevalsko. Med številnimi podobnimi nemimi dogodivščinami je tudi epizoda, ko ljudje na nekem večernem sprejemu čakajo političnega veljaka: postavijo se v špalir, ob strani stoji natakark z velikim, zvrhanim pladnjem ocvrtih kurjih beder, mogočnik pride, gostje pa se zanj sploh ne zmenijo, rajši planejo nad bedra, natakarkja 'oskubijo' do kože, tako da ostane sredi ponorelih jedcev v samih gatah, veljak pa si zaman prizadeva, da bi tudi sam lahko snedel kos slastnega piščanca. Skratka, tako in tako naprej do naslednjega jutra, ko

se zgodba z vrvenjem ponovi in ko se s tekanjem in spotikanjem in topotanjem vse spet začne znova.«

Še enkrat se opravičujem za dolgi navedek, a zdi se mi, da kot asociacija skoraj samogibno sodi v širši kontekst Handkejeve *Ure, ko nismo ničesar vedeli drug o drugem*. Seveda nikakor dobesedno, zato pa, če smem uporabiti ta na videz neustrezní, primerjalni pojem – metodološko, tehnološko; nemara še bolj prav rečeno: tehnopoetsko. Kajti ko skušam tudi sam odgovoriti na vprašanje, 'kaj je videl Peter' (Handke), ki si ga postavljajo tri dramaturginje ljubljanske Drame, sodim, da je v njem marsikaj podobnega kot v *Axolotlu visionarrju*. Pravim, podobnega, ne enakega. Če je namreč v človeško vrvenje *Axolotla* položena nekakšna sklenjena zgodba z glavnim junakom, je Handke s sijajno sproščeno domišljijo in poetično prežarjenostjo razprl onipotentno vrvenje ljudi, ki so sicer anonimni in seveda (v gledališki projekciji) 'mutasti', a zato nemara še toliko bolj prepoznavni in zgovorni, svet, ki ga konstituirajo, pa »kot mašna ruta, vsa pisana, vsa z rožami porisana«, če smem zapisati z Župančičem. In ta svet je razigran in vsakdanji, čudno mnogoumen, mnogoznačen, stvaren ali skoraj sanjski, nemara kar privzdignjen in mestoma tudi idealiziran, vsekakor neprimerno manj oster in trd, kot se razodeva v Handkejevih starejših dramskih in tudi proznih besedilih. V tem pogledu seveda ni podoben *Axolotlovemu*, po svoje brutalnemu ali ganljivo brezdružnemu svetu. Pri Handkeju ljudje vrviyo, hodijo, gestikulirajo, si dajejo med hojo neslišen takt, se ustavljajo, skačejo, potuhnjeno bežijo, se pozdravljajo, padajo na tla, se lovijo, odpirajo dežnike, si zavezujejo čevlje, vlačijo za sabo vozičke, se razkazujejo kot gasilci, nogometni navijači, kotalkarji, kavboji, poslovneži, čuvaji, bosonoge ženske, ljubimci, strumni vojščaki, čudni kolesarji, cestni pometaji, lepota, človečki z žogo, kanalizacijski delavci, gangsterji, podjetnice in podjetniki, Enej in Papageno in Peer Gynt in Abraham, nosečnica, trški norček itn.itn. Vsi ti zali mutasti bratje prihajajo, odhajajo, se srečujejo, si križajo poti, opravljajo vsakršna običajna ali bolj bizarna opravila, se nasmihajo, režijo, poplesujejo in poskakujejo, se ozirajo in koketirajo, kadijo, puhajo itn.itn. – ljudje pač, vsakdanji, mili in čudaški, z opravlki ali brez njih, z ravnarji in dejanji, ki jim ni mogoče izmeriti ne začetka ne konca ne smisla ne pomena, tudi nesmisla ne. Nekakšna neomahljiva vedoželjnost ali vsaj firbnost jih je, tista nepopustljiva, sanjava ali trdosrčna, natančna ali nepredvidljiva, tista, ki tako neizmerno vroče prižiga našo (gledalsko in soobčansko) radovednost, nas vznemirja in zabava, osrečuje ali togoti – vseeno. Vrvenje samo in tudi kakor samosmisleno. Lahko je skrbno preiščeno, lahko kakor improvizirano, lahko je sklenjeno, lahko neskončno.

Spomnim se, kako sta v tržaški predstavi tišina in némost bili podprti z nekaj sliš(a)nimi »didaskalijami«, izrečenimi v offu. Ne bi rekel, da me niso motile, a šele po imenitni ljubljanski predstavi se popolnoma vsezajemajoče zavedam, kako so me, te preveč vsiljive, če ne kar »pedagoške« didaskalije, zelo motile, zapeljevale mimo optičnega in ontičnega, bile odveč, če ne celo tujek; in kako je to »mutasto občestvo« v ljubljanski predstavi znenada postalo skoraj oglušujoče zgovorno, tihost skoraj vpjoča. Ne rečem, da sta ta napon in naboj ritmično in dinamično, poetično ali burleskno zdržala visoko stopnjo zbranosti in osredotočenosti od začetka do konca, vseskozi in brez nihanj. Tudi ne rečem, da je režiserjeva fantazija bila vseskozi enako razigrana, prej bi dejal nasprotno. Toda vsaj pri reprizi, ki sem jo gledal – bili pa so na njej, če sem prav spoznal, študentje in učitelji – je bila koncentracija izjemna in trajna, razpeta med občudovanje in smeh, med pritrdjevanje in vedoželjno čudenje, to pa pomeni, da jih je tudi tako okrnjena fantazija po svoje očarala.

Nikogar, ki je zaslužen za to visoko stopnjo radovednosti in zbranosti, ne režiserja ne dramaturginje ne koreografke ne scenografa in kostumografke ne oblikovalcev luči in zvokov ne glasbenega vodje, predvsem pa ne zares sijajnih igralk in igralcev – prav vseh od prvega do zadnjega – ne bom imenoval posamič. Zato pa vsem, prav vsem izrekam pohvalo, če je kaj takega iz mojih ust sploh kakorkoli pomenljivo.

Bila je sproščena in očarljiva ura (neverbalnega), vendar izjemno zgovornega gledališkega razodetja, ko smo po volji in zaslugah vseh sodelujočih v tej spomina vredni predstavi neizmerno veliko zvedeli drug o drugem, čeprav se je pred njo zdelo ali že kar bilo, ko da drug o drugem nismo vedeli (ali ne vemo) ničesar. Kaj naj bi si mogli – vsaj s predstavo in z vsem, kar je v njej – še želeli?

11. maj 1996

Dnevnik je zadnji čas miroval. Krivi so podaljšani prvomajski prazniki: z Erno sva skoraj teden dni preživela na popotovanju po Češki republikli, v Pragi, nevesti, ki se je po skoraj dvajsetih letih, odkar je nisva videla, zares opazno (vsaj na zunaj) polepšala, in v znamenitih gradovih. Pred tem in še prej se je na Slovenskem zvrstilo nekaj premier, ki sem njihov ogled zaradi drugih pisateljskih obveznosti (predvsem Enciklopedija Slovenije) moral odložiti in tako sem zdaj zadnje tri večere spet preživel v zatemnjenih dvoranh gledaliških hiš.

Najprej sem si 8. maja v tržaškem Slovenskem stalnem gledališču ogledal igrico Maurizia Constanza *Izpraznjeno vrni*, kakor je naslov »Vuoti a rendere« prevedla pisateljica Ivanka Hergold. Dramoletke pred ogledom predstave nisem bral, vedel sem le, da gre za nezahtevno dramsko šaro, ki ne kliče po globljem preišljevanju. Vsekakor pa je, kakor se je po ogledu izkazalo, Slovensko stalno gledališče v Trstu to nepretenciozno delce predstavilo v nekakšnem dvojnem, naj tako rečem, indikativnem znamenju: hude varčnosti in nekoliko manj hude kratkočasnosti. O prvi moram zapisati, da je nesporen odmev zdaj že zares neznosne finančne, statusne in personalne zagatnosti, ki pesti to našo znamenito kulturno ustanovo, najpomembnejšo zunaj matičnega kulturnega prostora; o drugem, torej o lahkosti ali lahkotnosti tega dramoleta pa skoraj ne kaže izgubljeni preveč besed.

Besedilce v Italiji močno priljubljenega voditelja televizijskih oddaj Maurizia Constanza *Izpraznjeno vrni* je namreč igra za dva igralca in eno prizorišče, torej prava »varčnica«, ki bi pravzaprav sodila na mali oder, a so razlogi za veliki oder spet v povezavi z že omenjenimi zagatnostmi, hkrati pa je to tekst, ki ga je treba uvrstiti v tkim. subliteraturo, torej »uspešnica«. Seveda ne prve ne druge klasifikacije (»varčnica«, »uspešnica«) ne kaže presojeti z znanimi, preseženimi (lepoumniškimi) predsodki, ki običajno spremljajo omenjena opredeljevalna pojma. Le v pravi, torej realni kontekst ju je (bilo) treba postaviti.

Ostarela zakonca Isabella in Federico v trenutkih, ko se morata, po volji »uvidevnega« sina (*ti očeta do praga, sin tebe čez prag*) izseliti iz lastnega dolgoletnega stanovanja, obujata in preigravata med pospravljanjem in pakiranjem selitvene krame iztrgane spomine na svoje prejkone neveselo skupno življenje. S kančki zadržtosti in nostalgije se njuna minula medsebojnost razkriva kot nanizanka nespo-razumov, preprirov in odtujevanj, tej nanizanki pa ne manjkata ne grenkosmešen humor ne lahko(tno)st neznosnosti (in *vice versa*), a oboje se reflektira zgolj na povrhnjici človekovega bivanja in na robu med sentimentom in trivialnostjo.

(Samo obrobna asociacija: Costanzov starejši pisateljski kolega Aldo Nicolaj je

npr. v znani, tudi pri nas zelo priljubljeni igrici *Stara garda* ob razkrivanju neidilične medsebojnosti ostarelih nekdanjih ljubimcev – segel temu problemu neprimerno globlje pod povrhnjico, se reče, pod kožo.)

Kljub povedanemu pa velja igrica *Izgnubljeno vrni* v Italiji za uspešnico. Dovolim si domnevati, da najbrž tudi zaradi dobrih možnosti, ki jih ponuja vlogama Isabelle (Gabrielle) in Federica (Leandra), potemtakem tudi edinima igralskima interpretoma; pri tem sta v oklepajih zapisani imeni nekdanjih Isabellinih in Federicovih zunajzakonskih simpatij, ki ju med potekom dramoleta retrospektivno vpletata v svoje iztrgane spomine.

Tudi o tržaški predstavi lahko domnevam, da se bo najbrž priljubila številnim, odrske kratkočasnosti željnim gledalcem – v prvi vrsti zaradi igralskih prispevkov primerno sproščene igralko, ljubljanske gostje Polone Vetric in domačina Adrijana Rustje. Vetricova izrisuje Isabello nenehoma s komedijsko/komično in hkrati z nekakšno ironično samozavestjo ter, naj tako rečem, gospodinjsko suverenostjo; Gabriello pa z razigranim, koketnim plesalskim temperamentom. Iz obojega se izvije vsečna kreacija. Rustja, ki je spet prišel do ene izmed najboljšežnejših svojih vlog, kot Federico z nazornim, pretežno mehkoobnim senčenjem znamenite odvisnosti od superiornejše soproge razkriva tisto, čemur se popularno reče 'copata', kot Leandro pa slikovito simulira nekakšnega samozavestnega, poželjivega gentlemana. Gledalcem vlogi očitno sezeta – ne glede na lahkost prepirljive medsebojnosti – pod kožo. Sicer korektni režiji Jaše Jamnika pa je mogoče pripomniti, da si prizadeva (pre)veliko prizorišče tržaške igralne ploskve malodane nenaravno napolniti in razgib(ava)ti, vendar to vendar ritmično preveč monotono. Seveda sem prepričan, da ta pridržek zagotovo ne bo zmanjšal števila repriz.

Tako je tekoča gledališka sezona 1995/96 v tržaškem Slovenskem stalnem gledališču sklenjena. Nič bistveno pretresljivega se, po moji sodbi, v nji v umetniškem pogledu ni zgodilo v minulih mescih, če seveda preložim za kako prihodnje premišljevanje že tolikokrat obravnavani kritični in zdaj zares že do neznosnosti zagaten statusni in finančni ter z njima ali spričo njiju enako nevzdržen ustvarjalni položaj te znamenite slovenske gledališke hiše. Od nje so, tak je vsaj videz, vzdignili roke vsi, zlasti seveda italijanska država, ki bi bila po vseh relevantnih in veljavnih pogodbah dolžna skrbeti za Slovensko stalno gledališče. In, na žalost, velja to v poglavitnem tudi za tržaške slovenske ustanove in podjetja, predvsem pa za samostojno republiko Slovenijo. (Nekoč je, če prav pomnim, njena pomoč bila redna in bolj ali manj stanovitna.)

Predsinočnjim, 9. maja, torej na dan, ko je tudi Ljubljana ob spominu na konec druge svetovne morije leta 1945 slovesno počastila praznik miru, sem naposled našel čas za ogled predstave *Disneya Razparača*, besedilo sodobnega angleškega dramatika Philipa Ridleya (v Mali drami SNG Ljubljana). Od premiere je minil že več ko mesec dni, odmevi so, vsaj tisti, ki sem jih prebral, bili sorazmerno kar zelo pritrjevalni in temu primerno se je stopnjevala tudi moja (gledalska) radovednost. Če takoj in brez dolgega uvoda povem najkrajše: imel sem kaj videti.

Vedoma se ne bom prepuščal premišljevanju o tej izjemno sugestivno napisani drami, zlasti tehtna zapisa dramaturginje Diane Koloini in Blaža Lukana v gledališkem listu dovolj natančno razčlenjujeta njene problemske in pomenske razsežnosti: otroštvo in malodane patološko otroškost neskončno občutljivih, melanholičnih in hkrati tudi agresivnih, očitno človeško nikoli dozorelih dvojčkov, osemindvajsetletnega Presleya in njegove sestre Haley, ki iz čedalje hujše osame in zavetja spomina na vročo, mehko varnost domovanja v maminem trebuhu, vsa prestrašena, vsa od najrazličnejših morečih sanj in okrutnih grozot postvarelega sveta boleče in bolešno

prizadeta, z umikanjem v osamo, s skrivanjem in bizarnimi sumničeni, mučeni in psihopatskimi zblojenostmi do konca nezaupljivo želita tako rekoč na veke živeti v objemu te enako logične kot prisugerirane in moraste izolacije, ko se soočata z grozeče neprijazno realnostjo in še posebej, ko tako občutljivo, razrvano in splašeno doživljata spomin na zunanji ostrorobi svet in še posebej na okrutno morilsko agresivnost Cosma Disneya oziroma Razparača – če skrajnje poenostavljeno povzamem nekatere elemente »skrivnostnega sveta groze in nasilja« (Diana Koloini) Ridleyeve drame.

Bolj ko ta premislek me je namreč potegnila v svoj malodane somnambulni vrtnec silovita uprizoritev režiserja Bojana Jablanovca in zlasti igra Jerneja Šugmana, Petre Govc in Bojana Emeršiča.

Že sam dramski prostor (scenografija Jožeta Logarja) – velikanska omara in pod njo velikanski predal, bivališče Presleya in Haley – in njuna zapuščena, cunjasta, zlizana, zamazana in posvaljkana kostumografska oprema (Meta Sever), sta me brž spomnila na znameniti Beckettovi figuri Hamma in Clova v *Koncu igre*. Asociacija seveda ni bila naključna in kljub nedvoumnim razločkom ima psihodrama Haley in Presleya nekaj podobnosti z antidramo Beckettovih »metafizičnih klovnov«. Vsaj dokler v njun svet ne vstopi Cosmo Disney, samozavestni in nič manj zloslutni elegant; ta s pajdašem Razparačem usodo nesrečnih Ridleyevih izolantov usmeri v tok tiste fizične groze in nasilja, ki prestrukturira (Beckettov) brezupni »konec igre« kot konec sveta v (Ridleyevo) svojevrstno samomorilsko potapljanje.

Dokler režiser Jablanovec kolikor mogoče dosledno vztraja pri zaprti (gledališki) formi izolacije Presleya in Haley, natančneje rečeno, dokler njuno travmo »zaklepa« v prostor že omenjene omare in predala, je dramska moč reprezentacije osame intenzivnejša, pravzaprav popolnoma ustrezna. V trenutkih ali segmentih predstave – na srečo, ne prepogostnih – ko pa uprizoritev to formo razklene in (tudi mizanscensko) odpre, konsistenca dramatičnosti začne popuščati. Seveda pa v nobenem primeru ne ogrozi celovitega, izjemno ekspresivnega dogajalnega (in sporočevalnega) poteka predstave.

Kot rečeno, je (vsaj zame) osrednja vrednost uprizoritve Ridleyeve drame v njeni igralski komponenti. Najprej moram z občudovanjem omeniti Petro Govc, ki Haley oblikuje z močjo, zbujujočo sočutje in pretres, torej čutno-čustvenima potezama, ki vsebujeta nastavke tragičnega doživljanja sveta. Ti nastavki zajemajo repetitorij bolesterne preplašenosti, psihotravmatične ogroženosti, latentne pootročnosti in odvisnosti, strahu pred svetom, torej lastnosti tragične avtoblokade, ki nesrečnemu dekletu kljub osemindvajsetim letom življenja ne dopušča, da bi odrasla. V vseh pogledih presunljiva igralska stvaritev.

Prvi med doživljajsko in oblikovalno enakimi tremi protagonistami v predstavi je Jernej Šugman v vlogi Haleyinega brata Presleya. Če premislim, kako markantne in raznolične velike vloge je mladi Šugman odigral v zadnjem, pravzaprav sorazmerno zelo kratkem času (Maks, Komar, Polinejk, Hodge, Hamlet, Tuzenbah), potem moram najprej ugotoviti, da pomeni znotraj te raznoterosti lik Presleya tako rekoč popolnoma novo poglavje – in to dognanje je kljub sijajnemu Šugmanovemu talentu vendarle spet presenetljivo – v Jernejevem igraltvu. Zakaj? Omenjene vloge so zvečinoma vendarle bile strukturirane iz podobnih modelov in materiala mladostnih dramskih junakov, razpetih med tragiko in ironijo, če seveda močno poenostavim bistveno subtilnejši konotativni razpon, ki ga posamezne vloge vsebujejo. Presley je v tem »nizu« vendarle dovolj izjemna, lahko bi se reklo, kar bizarna postava. Nemara zares podobna samosvojemu, beckettovskemu »metafizičnemu klovnu«, vsekakor pa v primerjavi z nekaterimi omenjenimi – antijunaška. Zato pa psiholo-

ško/psihodramsko izjemno večrazsežno strukturirana. Presley s svojo sestro ne živi samo v izolaciji, ki že sama ob sebi generira vsakršne predsodke, če ne kar halucinatorične privide pri soočanjih z realnostjo ali »odprtim« svetom; njegova bratovska in »zdravniška« skrb za nesrečno Haley, zlasti pa še njegovo ozaveščeno srečanje z okrutnostjo in nasiljem Razparača in Cosma Disneya ga strukturira ne samo kot ambivalentnega, marveč kot skrajnje (pre)občutljivega in hkrati skrajnje nemočnega, čeprav zato nič manj odpornega spoznavalca okrutnega sveta. In to zapleteno raznosledje intelektualnih in emotivnih zaznav, čutenj in prividov, odpora in vdanoosti preigra Šugman z izjemno subtilno premešanostjo krhkosti in srha, rahlosti in samoobrambne napadalnosti, »solz in soli«, če smem povedati s podobo. V končni konsekvenci se tudi on, tako kot njegova sestra, znajde v tisti grozi zgolj-niča, ko mu tako rekoč ne ostane drugega, ko da vsaj podzavestno, če že ne zavedno sanjari o regresivni vrnitvi v materin trebuh, v otroštvo, pravzaprav v nenehno (pre)bitvanje v nekakšnem idilično varnem zavetju osame. Čutenje in spoznanje te blage in okrutne (ne)možnosti »normalnega« bivanja oblikuje Jernej Šugman v magistralno, ganljivo ekspresivno igralsko kreacijo, zagotovo eno izmed najizrazitejših v že omenjenem obsežnem nizu njegovih markantnih vlog iz bližnje preteklosti.

Premišljevalno in dejavno somernejši je lik Cosma Disneya, tretja imenitna vloga v predstavi Ridleyeyeve drame. Bojan Emeršič se zdi mladane idealen interpret elegantnega »podjetneža«, ki s svojo samozaverovanostjo prihaja premišljeno iz stvarnega sveta v svet dveh infantilnih žrtev tragične osame. Ta stvarni svet ponazarja Emeršič z bleščečo zunanjo eleganco, z vsesplošno spretnostjo in uglajenostjo, ki pa se v povezavi z Razparačem – nema, pantomimično razgibana, skoraj ekspresionistično koreografirana vloga Gorazda Logarja – razkrije tudi kot agresivna, človeško trda, antisočutna vloga polaščevalca sveta. Tudi Emeršičev Cosmo Disney je vloga za dolg spomin.

Naj sklenem: Ridleyeye *Disney razparač* je predstava ljubljanske Male drame, ki v letošnji, kakovostno relativno povprečni sezoni dovolj izrazito presega to povprečje. Kot rečeno, predvsem z močjo sugestivnih igralskih stvaritev.

In slednjic še zadnji od treh zaporednih (mojih) gledaliških večerov: *Pat ali Igra kraljev* Pavla Kohouta na Odru pod odrom Slovenskega ljudskega gledališča v Celju.

A pred tem še žalostni intermezzo: igralka Mira Sardočeva nam je domov sporočila, da je minulo noč, 10. maja, v zgodnjih jutranjih urah v ljubljanskem Kliničnem centru umrl Jože Babič.

Vsi, ki smo ga intimneje poznali, smo vedeli, da ga po že tolikerkih telesnih krizah zadnjih let zdaj zares neusmiljeno zapuščajo moči. Ko sem ga v zadnjih dneh najprej srečal v Gledališkem klubu Krka in nato še v priljubljenem bifeju Bangladeš v ljubljanski Kolodvorski ulici nasproti RTV Slovenija, mi je s pretresenostjo v duši postalo jasno, da se velikemu, samosvojemu in samotnemu umetniku bliža konec. Upadel, sivo voščen je bil v obraz, telo se mu je skrušilo, izrazite, zmeraj tako zvedavo žive, zdaj motno izstopajoče oči so le še utrujeno pogledovale v svet krog sebe. Um pa je Jožetu ostal še zmeraj oster, čist, skorajda popolnoma nedotaknjen. Tako je bilo. Do zadnjega hipa.

Zdaj je končana dolga, skoraj osemdeset let trajajoča življenjska in več ko šest desetletij trajajoča ustvarjalna, nenehoma vzpenjajoča se pot zares redke in prave legende slovenskega gledališča in filma, režiserja, igralca, publicista, nemara najbolj vitalnega umetnika, kar sem jih imel doslej čast spoznati tudi od blizu, prijatelja in somišljenika, nemirnega, večnega popotnika med Mariborom in Trstom, Novo Gorico in Ljubljano, človeka, o katerem smo veliko vedeli, a kljub številnim obsež-

nim pisnim referencam (*Peršakova zajetna knjiga Med stvarnostjo in domišljijo*) in imenitim samogovorom dolga avtobiografska in avtorefleksivna nadaljevanka na slovenskem Radiu Trst A) še zdaleč ne poglobitvega, kaj šele vsega tako vznemirljivega, vse prej kot zložnega ali prijaznega iz njegovega nemirnega življenja. Čeprav je nekoč, pred nekaj leti v italijanski bolnišnici na Opčinah, ko ga je tudi že pestila zadrtja zdravstvena kriza, s kančkom samozavestne samoironije in hkrati nekakšnega histrionskega samozadoščenja dejal, da je, če razumno premiseli, pravzaprav živel nadvse zanimivo in marsikdaj tudi nedopovedljivo polno življenje, je zdaj zares dokončno in nepreklicno napočil čas, ko se je moral ločiti od sveta in odslej najprej tako kot malokateri slovenski gledališki in filmski ustvarjalec, premišljevalec, hudo-mušno vznemirljivi človek, samohodec in viharški citoyen odpotovati v naš spomin. Upam si reči: nenehoma živi, tako rekoč neumrljivi spomin. Malo je ljudi, ki so si pridobili tako intenzivno auro neumrljivosti.

Priznam, močno sem potolčen in pretresen, še zmeraj pod vtisom Mirinega sporočila, in tudi nezmožen, da bi ta hip o znamenitem možu in prijatelju lahko izrekel kaj več. Rečem lahko samo to, da so se z Babičevim odhodom na drugo stran zapahnille duri, ki zlasti v slovenskem gledališču sklepajo ne samo Jožetovo ustvarjalno pot, marveč kar celo gledališko obdobje, ki ga je bil tako markantno zaznamoval in bistveno soustvarjal kot najžlahtnejše angažiran intelektualce evropske lev(ičarske) provenience, skeptik in hkrati ponosen, samozavesten in nenehoma tudi samosvoj duh, predvsem pa izjemen umetnik. Lahko se reče, da brez Jožetove magistralne nadarjenosti, velikega znanja, volje, delavnosti, slovenske zavednosti in nenehne poklicnega in človeškega razdajanja ne bi bilo modernega slovenskega gledališča v Trstu in Novi Gorici, a tudi ne njegovega neizbrisnega, imenitnega deleža v vseh slovenskih dramskih gledališčih, še posebej v Mariboru in Ljubljani.

Kako zelo te bom, ljubi Jože, skupaj z drugimi prijatelji in seveda tvojimi najbližjimi pogrešal! Spokojno počivaj na pobreškem pokopališču v Mariboru, mestu, ki te je kot gledališkega umetnika rodilo in te nato vrnilo Trstu, ki si ga zmeraj imel za svoj dragi dom!

Jože Babič je nemalokrat imel navado izreči navidezno puhlico, ki pa iz njegovih ust nikdar ni zvenela kot puhlica: seveda bo, ko nas ne bo več, vse šlo naprej, kakor je šlo pred nami; in tako je prav.

Zato se zdaj spet vračam h gledališču, celjskemu in Kohoutovi drami.

Ker sem tudi to premiero, ki je bila že minulega 31. marca – ne bi vedel, zaradi kakšnih in katerih razlogov – zamudil, sem se udeležil ekskurzije Gledališkega kluba Krka in si sinoči, kakor sem že omenil, ogledal *Pat ali Igro kraljev*. V polnem avtobusu se je v Celje odpravila zvedava skupina gledalcev zvečine srednjih let in zanje (se pravi, tudi zame) je bila Kohoutova drama po svojih sporočilnih razsežnostih malodane kot predestinirana. Čeprav je zgodba dvojnega erotičnega trikotnika med judovskim prevajalcem Kellermanom, doktorjem Franzom in njegovo soprogo Elso, ki je tudi Judova ljubica, na prvi pogled običajna in seveda izpisana z imenitno roko duhovitega Pavla Kohouta, je tisto, kar jo srednji generaciji približuje, zaseženo v njenem širšem vsebinskem in problemskem konstrukt: Elsa in Franz namreč še dolga leta po koncu druge svetovne vojske skrivata Juda Kellermana, zatrjujoč mu, da hitlerizma še zmeraj ni konec. Seveda se ta (sposojena) ideja porodi Franzu, ki sluti ali kar ve, da je Kellerman del ljubezenskega trikotnika z njegovo Elso in je prikrivanje konca vojne in skrivanje »konkurenta« pač samo oblika Franzovega nezaslišanega maščevanja; hkrati pa sam ne sluti, da sta z njegovo maščevalsko »potegavščino« seznanjena tudi Kellerman in Elsa in tako torej navzkrižna maščevalna igra »zavdaja« vsem trem. Potemtakem gre, kot že rečeno, za evidenten

(verjetnostni) konstrukt. A ker »umetelni« sujet in dogajalni potek dramske zgodbe vsebuje Kohoutove ironične in duhovite observacije o nevarnih medsebojnostih moških in žensk srednjih let ter, po drugi strani, včasih skoraj blazirano superiornost mož nad ženami ali sploh moških nad ženskami kot žrtvami take superiornosti, je konstrukt seveda smiselno utemeljen in nemoteč, če naj se skozi njegove »medbese-dilne« ostrine razkrijejo vsakršne arogantne in »nevarne« lastnosti moških in žensk, zlasti v tako imenovanih »nevarnih« letih.

Na kratko, ogled drame *Pat ali Igra kraljev* je bil za člane Gledališkega kluba zelo razumno izbran.

In ker je tudi uprizoritev pod premišljeno režisersko taktirko Francija Križaja do prenekaterih nadrobnosti razumna – to velja tudi za prostorski ambient meščanske bivalnice, ki ga je oblikovala Janja Korun – in ker v predstavi igra, kakor je zapisal kritik France Vurnik v Delu, trojica igralcev celjske »stare garde« – Anica Kumer, Stane Potisk, Janez Bermež – so se vse stvari, povezane z ogledom celjske predstave, presenetljivo lepo »uigrale«.

Če bi skušal igro protagonistov označiti v njeni celostni čutni nazornosti, bi dejal, da izhaja iz psihološkega realizma, ki ga tudi narava konstrukta, o katerem je že tekla beseda ob oznaki Kohoutove drame, ni mogla prestrukturirati, denimo, k bolj nakazovanemu portretiranju likov in zgodbe. In ta oblikovalni model vsa trojica igralcev detajlira z veliko zanesljivostjo, pri čemer zlasti Anica Kumer Franzovo soprogo in Kellermanovo ljubico Elso ter njeno zapleteno dvojno igro v erotiinem trikotniku oblikuje tudi s plodnimi odvodi v ironijo, kdaj celo v nekakšno pomilovalno kritično distanco v razmerju do obeh gospodovalnih moških. Še posebej pomenljivo je, da je prav s takimi odvodi igralka bistroumno zavirala in tudi zavrla tako rekoč samodejno ponujajoči se model interpretiranja Else kot ženske-žrtve. Potisk in Bermež sta, dejal bi, enako premišljeno vztrajala pri pretežno stvarnem, resnobnem, psihološko pretanjenem portretiranju Franza in Kellermana, vendar tudi onadva z igro, ki ju ni spreminjala v gola, naturalistična možakarska napih-njenca, marveč prej v nekakšen 'samoumevni' in samoprepričani »nadmarioneti«, če z nekaj »pesniške svobode« uporabim znani Craigov teatrološki pojem.

Kakorkoli že, v celjskem Slovenskem ljudskem gledališču se je s predstavo Kohoutove drame *Pat ali Igra kraljev* za člane Gledališkega kluba Krka (in seveda tudi zame) dogodil vznemirljiv umetniški večer.

15. maj 1996

Življenje poteka iz prihodnosti v preteklost neustavljivo naprej, tudi odhodi tako legendarnih umetnikov, kakršen je bil Jože Babič, od katerega smo se včeraj opoldne poslovili na zelo občuteni žalni počastitvi njegovega dela in spomina v ljubljanski Drami – sam pa sem popoldne k njegovi žari na ljubljanskih Žalah položil vrtnico – življenje tega hitrega teka ne more in ne sme ustaviti.

Sinoči sem se – tudi že kar nekaj časa po premieri – odpravil še v Mestno gledališče ljubljansko k reprizi Shafferjevega *Equusa*. Seveda sem, človek starejšega datuma, v prostor Male scene v Gledališki pasaži odšel s prtljago prijaznega spomina na dve uprizoritvi tega, že kar pred davnimi leti popularnega in nekaj časa mladane kulturnega teksta, na predstavi, ki sem ju v sedemdesetih letih videl v Parizu (1976) in v mariborski Drami (1978). Ne bi rad ponavljal ali navajal lastnih spoznanj, ki sem jih o drami Petra Shafferja in obeh uprizoritvah takrat objavil, vendar ne smem zmolčati, da v moji zavesti še s posebno lepim spominom živi mariborska predstava

(režija Branko Gombač). V njej je mladega Alana zelo občuteno upodobil Peter Ternovšek, v sedanji igra isto vlogo Petrov sin Aljoša. Že samo ta malodane raritetna vednost me je navdajala s posebno, pravzaprav novo radovednostjo.

Psihoanalitična retorta, v kateri vročično brbotajo vsakršne hude zavrtosti mladega Alana, ob njem pa skoraj enako huda samospraševanja in samospoznanja psihiatra in Alanovega zdravnika Martina Dysarta – če o posebnih travmah Alanovih staršev in za sina nič manj pomenljivih njihovih nasledkih ne govorim – ta »vroče brbotajoča retorta« je nekakšen talilnik, v katerem se kopajo in čistijo, pravzaprav razbremenjujejo Shafferjevi dramski liki. Alanove zavrtosti in agresivnosti (iztikanje konjskih oči) so v drami še posebej zaznamovane od njegovega tako rekoč erotičnega druženja s konji – zgodbo o mladostniku, psihiatru in konju v Gledališkem listu poučno tematizira zdravnik dr. Gorazd V. Mrevlje – in prav usodna prežetost *equusa* (konja) kot znamenitega, mnogopomenskega arhetipa in simbola z Alanovimi frustracijami – je Shafferja navdihnila, da se je lotil tematsko nadvse občutljive drame in jo izpisal s primerno subtilnostjo.

O predstavi na kratko: je ena izmed najintenzivnejših, če ne sploh najizrazi-tejša v minuli sezoni Mestnega gledališča ljubljanskega. Po svoje je to spoznanje nemara še posebej prijetno presenetljivo in razveseljivo zato, ker jo je režijsko vodil najbrž eden izmed najmlajših današnjih slovenskih režiserjev Tomi Janežič, torej »nepopisan list«, kot bi se reklo s prisposodno krilatico. Takoj pripomnim: vodil je uprizoritev inteligentno in tenkočutno, v enem samem dolgem ritmičnem zamahu, ki resda ni bil skozinskoz enako dinamičen; zato pa je, sledeč avtorjevim intencam in napotkom, (mednje sodi tudi nenehna pričujočnost vseh igralcev na sceni) razgiban, predvsem s pohištvno opravo razčlenjen dramski prostor (Meta Hočevar) polnil s tako rekoč koreografirano in sofisticirano mizansceno. Ta natančnost je na prvi pogled in vsaj mestoma ali v nekaterih trenutkih dajala vtis nekakšne slogovno stroge realistikke, če ne celo naturalistikke, toda celostna atmosfera človeških travm bodisi v psihiatrični bolnišnici bodisi v (retrospektivnih) prostorih Alanovega doma ali v kinematografu, hlevu itn. – ni skušala niti simulirati, kaj šele zgolj realistično ali naturalistično posnemati (in reproducirati) stvarnosti. Valovala je, ta atmosfera, kot polje (deziluzijske) igre, pravzaprav nenehne deziluzije, a zato ni bila nič manj občuteno, kdajpakdaj tudi boleče presunljiva. Domiselno je režiser uprizoril tudi konje (ne da bi jih bil simbolično maskiral in stiliziral, kakor so to počele nekdanje uprizoritve), v katere so bili »brez sprememb spremenjeni« igralci sami oziroma interpreti likov (seveda ne Alan, Martin in Jill). In slednjič, čeprav nikakor napolled: režiserjevo sofisticirano razčlenjevanje in vodenje uprizoritve je skozinskoz igralsko zanesljivo tako v »drugih« vlogah – več kot samo korektno kreacije zlasti Ljerke Belak v upodobitvi Alanove matere, ob njej Marka Simčiča (oče), Stanislave Bonisegna (sodnica Hester Salamon), Matjaža Turka (Harry Dalton), Barbare Krajnc (medicinska sestra) in Nenada Tokića-Neša (mlad konjar in pozneje Nugget) – še posebej sugestivno pa v nosilnih: Borut Veselko kot psihiater Martin Dysart, Aljoša Ternovšek kot Alan Strang in Alenka Tetičkovič kot Jill Masson.

Veselkov Dysart je zelo distingvirana študija psihiatra, ki z zdravljenjem adolescentnega pacienta krhko prikrivajoče zdravi tudi sebe, ne da bi v tej dvojni projekciji, kakor bi nemara utegnil ravnati rutiner, razkazoval svojo poklicno (gospodovalno) superiornost, a tudi ne lastno razčustvovanost in razbolelost. Ternovškov Alan je sicer oblikovalno utemeljen na modelu kliničnega psihonevrotika, vendar ne kot njegov mimetik, marveč kot osebnost, ki razklana med bolešno avtorefleksijo in poetično infantilnostjo ustvari mladostniško bogat, gledalčevega sočutja poln lik. Skoraj igrivo odprto, pravzaprav v vseh pogledih nezavrto podobo

vtisne Alenka Tetičkovič mladostnici Jill Mason z uravnoteženo kombinacijo čustvene sproščenosti in čutne vedoželjnosti.

Na reprizi, ki sem jo spremljal sinoči (14. maja), je avditorij izpolnila pretežno mlajša in mlada publika, ki je (skupaj z mano) predstavo sprejela s številnimi aplavzi in nesporno naklonjenostjo.

Glede na minulo, na žalost, bolj podpovprečno sezono Mestnega gledališča ljubljanskega bi se sicer težko odločil za popularni pregovor »konec dober, vse dobro«, a predstava Shafferjevega *Equusa* kljub temu sodi med vznemirljivejša umetniška doživetja tega teatra v minulih mescih.

Tudi sicer ostaja letošnje, v teh tednih zlagoma iztekajoče se igralno obdobje 1995–96 v mojem spominu sorazmerno neizrazito, vsekakor neprimerno manj umetniško ambiciozno, kot so bila nekatera prejšnja. Videti je, da ga ob vsakršnih gmotnih, statusnih in drugih stiskah (zlasti Slovensko stalno gledališče Trst in še posebej v zadnjem času Drama Slovenskega narodnega gledališča Maribor) ob drugem začenju krhati tudi rja komercializma kot nasledek tako imenovane tranzicije tudi v gledališkem življenju. O tem je pričujoči dnevnik nekaj malega že premišljeval, vendar to ni edina insuficienca, ki označuje minulo sezono poklicnih slovenskih dramskih gledališč, tako institucionalnih kot 'neodvisnih'. O vsem tem bo treba, z nekaj časovne razdalje seveda, še podrobneje in bolj argumentirano premišljevati, navsezadnje tudi zato, ker se napoveduje še dvoje ali troje premier. Moj dnevnik, ki v svoj pretres tudi sicer ni zajel prav vseh poklicnih produkcij letošnje sezone – veliko večino pa vendarle – se tako za nekaj časa odpravlja na počitnice. Upam pa, da ga bom mogel jeseni nadaljevati.



Vasja Predan

SLED ODRSКИH SENC

Gledališki dnevnik 1997–98

22. september 1997

Čeprav je novo igralno obdobje – ali z drugo besedo: gledališko sezono 1997–98 – v slovenskih poklicnih dramskih teatrirh začelo Mestno gledališče ljubljansko z novo izvirno komedijo za otroke *Deseti raček* Milana Jesiha, je moj prvi obisk veljal Slovenskemu ljudskemu gledališču v Celju, ki je sezono uvedlo z znano komedijo *Pigmalion* (Pygmalion) Georga Bernarda Shawa v prevodu Janka Modra, režiji Francija Križajaja in dramaturški asistenci Marinke Postrak. Kar takoj povem, da sem bil te repertoarne odločitve vesel. Ne samo zato, ker je bila nemara najbolj priljubljena Shawova igra, če se ne motim, nazadnje uprizorjena v Mestnem gledališču ljubljanskem leta 1983, torej pred štirinajstimi leti, in sicer v režiji tedaj še živega Vladimirja Skrbinška, velikega igralca in režiserja, ki se je pri nas z znamenitim irskim dramatikom zagotovo najbolj studiozno in nič manj duhovito ukvarjal ter v tem smislu ostal vse do danes nepresežen presežek – marveč tudi zato, ker nekatere pomenske sestavine te trpke komedije v našem času – in še posebej v novih (neokapitalističnih) družbenih razmerah – znova pridobivajo posebne poudarke, če ne kar aktualistični kontekst in izziv. Zelo strnjeno bi ta izziv lahko posplošeno poimenoval s temi pojmi: eksperimentiranje (»obsesivna Higginsova ljubezen do fonetike«, kakor pravi Marinka Postrak v Gledališkem listu, in jezika, katerega »meje so«, če ponovimo z Ludwigom Wittgensteinom, »meje mojega sveta«) s človekom kot živo lutko; ohola moška »supremacija« v razmerju do ženske; levitev lumpenproletarske morale v meščansko oziroma srednjeslojsko (kvazimoralo); problem moči in nemoči ali prostosti in odvisnosti pri prehajanju iz enega družbenega sloja v drugi, če je še dovoljeno uporabljati marksistične sintagme. Poleg teh običajnih »eksistencialij« pa skriva *Pigmalion* – zlasti po vseh znanih »prestopih« v najbolj popularne medije (film, mjuzikl) – še zmeraj tudi nepresahljive gledališke oblikovalske izzive, zaradi katerih bo Bernard Shaw najbrž lahko kar zelo dolgo kljuboval vsakterim breobzirnim naskokom časa kot zmeraj odločilnega merila glede na obstojnost in trajnost vsakovrstnih umetnin.

Da gre res za rodovitno obstojnost, izpričuje tudi celjska najnovejša uprizoritev *Pigmaliona* (premiera v petek, 19. septembra, moj ogled naslednji večer). Z najbolj kolportiranimi prilastki bi se lahko reklo, da je Križajeva in vseh drugih njegovih sodelavcev odrska zgodba o elementarno prostodušni cvetličarki in grobijanskem profesorju fonetike zelo gladka, snažna, ritmično sicer ne vseskozi enako jadrna, vendar primerno omikana, vsebujoča stileme, ki se dovolj večše prilegajo Shawovim ironičnim in nemalokdaj tudi ciničnim trkom pouličnosti z meščansko salonsko

uglajenostjo (in narejenostjo), hkrati pa očitno uprizorjena z mislijo, da ti trki pravzaprav ne premorejo samo zgodovinske patine – denimo, postviktorijske Anglije – marveč tudi ta hip zelo živo in živahno slovensko poosamosvojitveno ‚jarogospoščino‘, ki v časovno nekoliko oddaljenih, a zato razkošno stiliziranih in estetiziranih ‚preobekah‘ kostumografa Alana Hranitelja in ustrezno oblikovanih prostorskih ambientih scenografa Jožeta Logarja nezgrešljivo asociira na sedanje poskuse prehajanja »buče v vrč« med slovenskimi preprosteži, nemalokdaj prav groteskno povzpenjajočimi se v tako imenovano gospodo, če parafraziram ustrezne pomene tega prehajanja, kakor jih zapisuje SSKJ.

Seveda pa je k že omenjeni gladkosti in omikanosti uprizoritve – z izjemo Hišne pri gospe Higginsovi, ki spričo trde okornosti ne sodi v profesionalno predstavo ali pa jo vsaj očitno moti – bistven delež prispevala igra celjskega ansambla in v nji še posebej Vesna Jevnikar Perko (Eliza Doolittle) in Milada Kalezić (gospa Higginsova) med ženskimi liki ter Janez Bermež (Alfred Doolittle) in Tomaž Gubenšek (profesor Henry Higgins) med moškimi.

Elizi je Jevnikarjeva podelila dvojje odločilnih tipoloških plasti: najprej simpatično kričavost in robato naturnost, po ‚prevzgoji‘ pa enako sugestivno olikanost in bontonsko privajenost ‚šegam in običajem‘ srednjega stanu. Ali če genealogijo Elizine odrske prezence in transformacije ponazorim z oznako Erica Bentleya, ki v svoji interpretaciji Bernarda Shawa pravi, da *Pigmalion* pravzaprav sestoji iz dveh delov, zadevajočih lik Elize Doolittle: v prvih treh dejanjih postaja iz cvetličarke ‚vojvodinja‘, v zadnjih dveh iz ‚vojvodinje‘ ženska. In prav ta notranji razvojni proces je Vesna Jevnikarjeva signirala zelo zanesljivo in izrazito, ob koncu celo s pridihom ne prav osrečujoče vdanosti v novo ‚gospoko‘ usodo, če ne celo z nakazano grenko, sočutje zbujujočo malodušnostjo.

Tja, kamor je profesor Higgins lociral rezultate svojega poskusa Elizine ‚prevzgoje‘, torej v aristokratski salon, je Milada Kalezić od vsega začetka vnašala ustrezen red, eleganco in suvereno nonšalantni slog, ki je v njem gospodarila kot omikana in olikana gospa Higgins. Spet z znanimi prilastki: decentna, samozavestna, nič jarogospoka, očarljiva in hkrati zelo, nemara malodane presenetljivo človečnostna. (Kar nekajkrat sem v minulih desetletjih, če smem preskočiti v asociacijo, skušal sebe in gledalce opominjati, kako (pre)šibka je pri nas že zgolj edukacija za tkim. salonsko igro in konverzacijski slog, kaj šele za njuno nikarte nezahtevno odrsko udejanjanje. Sodim, da je gospa Higginsova Milade Kalezić, naj tako rečem, nekakšen srečen demanti te moje načeloma, žal, še zmeraj nepresežene skepse.)

Lik prostodušno radoživnega smetarja Alfreda Doolittlea je eden izmed tipološko in gledališko, torej zvrstno in čutnonazorno najbolj privlačnih, ne samo Shawovih. Levitev iz skoraj zmeraj obešenjaško okroglega ‚svobodnjaka‘ v malomeščanskega ‚odvisneža‘ je Bermež izpeljal s tisto simpatično elementarno robustnostjo, ki si avditorij pridobi že takoj od vsega začetka. Njegova pikra ‚lekcija‘ o vsakršnih pasteh in presežkih ‚torturne‘ meščanske moral(k)e je bila uprizorjena tako rekoč paradigmatično.

(Spominski vrivek: ‚moj‘ prvi Doolittle je bil pred debelimi štirimi desetletji popularni Pavle Kovič v ljubljanski Drami. Ko je kot rdečelični, nekoliko opotekajoči se ‚sodček‘ in mežikavi veseljak z žarečimi očmi in iskrivimi pogledi komaj dobro stopil na oder, so ga gledalci še pred prvo spregovorjeno besedo pozdravili z aplavzom. Tako imenovana ‚dobra, stara publika‘ ali ‚dobri, stari časi‘? Kdo bi vedel! Nemara zgolj sipki odkrušek nekakšne sentimentalne in nedokazljive nostalgije).

Profesor Higgins Tomaža Gubenška je bil v omenjenem igralskem kvartetu sicer dovolj izrazit in vseskozi korekten, a zlasti njegova gestikulativna ‚odrezavost‘ in sploh celovita ‚neolikanost‘ sta bili – drugače kot gladka olikanost polkovnika Pickeringa Bojana Umka – nemara bolj teatralizirani, kot bi si želela najzahtevnejše oko in uho.

Naj bo že tako ali tako: *Pigmalion* pomeni prijazen začetek nove sezone v celjskem Slovenskem ljudskem gledališču.

Pa še drobcen, tudi tokrat spominski *post scriptum*.

Že omenjenega ‚mojega‘ prvega *Pygmaliona* je aprila 1953 v ljubljanski Drami zrežiral legendarni Vladimir Skrbinšek, ki je nepozabno upodobil tudi profesorja Higginsa, predvsem kot nadvse simpatičnega, dasiravno hkrati tudi paradoks(al)-nega intelektualnega samodržca. To vlogo je v alternaciji dodelil Stanetu Potokarju, ki je prav tako bil zelo zanimiv, zlasti čutno poudarjeno realističen fonetik, medtem ko je lik Elize prikupno upodobila Skrbinškova soproga Tina Leonova. V ansamblu ljubljanske Drame je tedaj že pridno nastopala Duša Počkajeva, od prve svoje uradne predstave (v tridejanki Garsona Kanina *Čez noč rojena*, 1951) izrazito obetavna in markantna igralka. Kot mlad, brezobziren ‚kritiški vajenec‘ sem, če prav pomnim, v svojem poročilu (v tedniku *Ljudska pravica*) režiserju Skrbinšku predlagal, naj poleg Doolitla odpre tudi možnost za alternacijo Elizine vloge in jo ponudi Duši, ki da ji je lik prostodušne cvetličarke pisan na kožo, kakor se reče v gledališkem žargonu. Seveda sem moral domnevati, da utegne predlog (upravičeno) začuditi, če ne celo prizadeti gospo Leontino, in kakor sem pozneje slišal, je domneva bila točna. Toda na moje precejšnje, kajpada prijetno presenečenje je čez nekaj časa alternacijo Elize zares dobila in imenitno uresničila Duša Počkajeva. Vladimir Skrbinšek je s to bistrovidno in galantno potezo zgolj znova izpričal ne samo svojo znamenito umetniško inteligenco, marveč v pravem pomenu besede človeško širokosti in poklicno svetovljanstvo.

26. september 1997

Upam, da ne bo zvenelo preveč patetično, če zapišem jasno in nedvoumno: sinoči se je v Mestnem gledališču ljubljanskem odvil znamenit gledališki dogodek: imenitna uprizoritev Molièrove komedije *Tartuffe ou L'imposteur* (*Tartuffe* ali *hina-vec*). Ljubljansko premiersko občinstvo, skoraj zmeraj rajši zadržano kot glasno pritrjujoče, je bilo – po moji misli upravičeno – navdušeno, če je soditi po aplavzih pri odprti zavesi in vzklikih ob koncu predstave in sploh po zelo sproščenem splošnem ozračju in še posebej po zelo osredotočenem spremljanju uprizoritve, če zapišem s ‚publicami‘, ki jih ob takih ali podobnih lepih sprejemih zapisujejo vestni poročevalci.

Pravzaprav je s to ‚publico‘ poglobljena vrednostna ocena novega *Tartuffa* že izrečena, seveda pa ni zadostna za celovitejši kritiški razbor in najbrž tudi ne za dnevniško refleksijo, kakršna je pričujoča.

Že ko sem pred časom bral repertoarni načrt Mestnega gledališča ljubljanskega za to sezono in v njem uzrl *Tartuffa*, sem brez kakih posebno studioznih namenov začel brskati po referenčni literaturi, vendar že od vsega začetka z odločitvijo, da se bom glede na znamenito in seveda kajpada meni sorazmerno dobro znano Molièrovo komedijo rajši skušal prepustiti predvsem uprizoritvi, ne da bi dnevnik (in morebitne njegove bralce) obremenjeval z bolj ali manj učenimi, tako rekoč tisočericimi dosedanjimi komentarji, od katerih vsaj nekatere poznam tudi sam.

Toda režiser Mile Korun je tudi mene, ki njegovo dolgoletno delo spremljam od davne prve režije, znova sijajno presenetil: že v prvem od „deset(ih) odgovorov na deset izgubljenih vprašanj“ (Gledališki list str. 16) je namreč nedvoumno zapisal, da se »ni veliko oziral na to, kaj pravijo drugi o *Tartuffu*« in je predstavo »skušal uresničevati izključno iz besedila samega«. Potemtakem bi lahko njegovo režijo glede na razmerje s tekstom in ne oziraje se na prejšnje interpretacije označili kot imanentno. In najsi to že pomeni karsibodi – denimo: notranje, vsebovano v sebi, torej tisto, kar izvira iz sebe, ostaja v sebi in ne prehaja v transcendenco ali kar presega izkustvene meje in ostaja tako rekoč težko spoznavno, če ne že kar nepoznavno – je „imanentna režija“ *Tartuffa* za Koruna, ki je v več ko štirih desetletjih v desetinah in desetinah odrskih oblikovanj najrazličnejših del starih in novih, tujih in domačih dramskih mojstrov magistralno preskusil in „preigral“ že mnoge, če ne malodane kar vse uprizoritvene „konceptualne registre“, ne samo primerno domiselna odločitev, marveč **izrazito vitalna** (podčrtal V. P.) stvariteljska logika (to so mu zadnja leta nekateri – na srečo zelo redki – pregnani, „kriptomodernistični“ pogrošneži skušali oporekati in celo grobo razvrednotiti). Ta logika ni nič manj mnogopomenska in vsestranska kot je hkrati tudi nesporno zavezana določenemu – našemu – času in prostoru, potemtakem taka, ki tako imenovane „večne“ ali zgolj „zdajšnje“ aktualnosti vsakršnega svetohlinja in hinavstva kot osrednje pomenske strukture *Tartuffa* – ne kreira z zunanjimi posegi, ki vse preradi in tako pogostoma zapeljejo številne, ne samo mlade režiserje in sploh odrske stvarnike. Mile Korun je torej mojo (kritičsko) željo po „imanentni presoji“ predstave najbolj znamenite Molièrove komedije prehitel s svojo „imanentno režijo“. Zato sem svoja spoznanja hočeš nočeš pač moral „opremiti“ vsaj z nekaterimi drobnimi referencami.

Tako rekoč najbolj sežeto prvo in odločilno misel mi je pri brskanju po literaturi ponudil France Koblar (*Dvajset let slovenske Drame II*, str. 133), čigar uvodni stavek v oceni davne in zato nič manj slavne Gavellove uprizoritve *Tartuffa* v ljubljanski Drami (1933) naj parafraziram: Mestno gledališče ljubljansko »je v Župančičevi prepesnitvi« – ki jo je pregledal in ponekod popravil Josip Vidmar – in Korunovi režiji »doseglo uprizoritev, ki se je skoraj ni mogoče nagledati; zato lahko rečemo, da so igralci dosegli popolnost, nad katero nimamo misli in želje«. Pravzaprav bi se tu tudi moj dnevniški zapisek o *Tartuffu* v Mestnem gledališču ljubljanskem lahko končal, saj Korunu, dramaturginji Alji Predan in kompletnemu, razigranemu ansamblu ter predstavi v celoti s prijaznejšimi in veljavnejšimi besedami, kot so (parafrazirane) Koblarjeve, skoraj ni mogoče lepše pritrditi. A vendar naj zapišem še nekoliko drugačen stavek ali dva.

1. Župančičev enako starožitni kot še zmeraj duhoviti prevod *Tartuffa* in Korunova nič manj ironična kot aktualna uprizoritev se sprimeta v presenetljiv, skoraj neverjeten, na prvi pogled paradoksalen odrski *coup de théâtre*, ki enako efektivno cilja in zadeva v vsakršno, bodisi posvetno bodisi svetno ali nekdanje in sedanje, laično ali cerkveno hlinjenje, hinavstvo, pobožnjakarstvo, prevarantstvo, goljufijo, dvoličnost, lažno udvorljivost, pohotnost, pogoltost in kar je še podobnih čednosti:

2. Visok ritem in srhljiva, v jedkosti farse naravnana osredotočenost uprizoritve se suvereno stopnjujeta ves dolgi prvi del predstave, torej tako rekoč štiri petine dogajalnega časa, v zadnji pa nekoliko popustita; tudi zaradi že od nekdaj znanega, vsiljenega *deus ex machina*, ki pa ga režiser s kanci ironije – če ne že kar cinizma – s prihodom policajno-vladarja-bajeslovne prikazni, če ne kar nadresničnega pajaca spelje v preveč razrahljan, malone „surrealni“ sklepni efekt;

3. suverenost igre se razkriva v vseh nosilnih figurah komedije: igralsko ble-

steči, vrhunski izrazni diapazon Orgona, ki ga Zlatko Šugman razpne in nato spne od samosmešnega oboževalca nevarnega svetnega *imposteurja* do sočutje zbujajočega skrušenca v nepozabno odrsko prezenco ‚izpahnenih iluzij‘, če povem s podobo; v čutnonazorno prikazen, ki bi ji Vladimir Kralj z vso večpomenskostjo rekel ‚komična maska‘, torej tipološka struktura, ki ni več poudarjeno realistična in potemtakem tudi ne moralistična ali ‚nrvopisna‘, kakor so jo marsikdaj pojmovala stare interpretacije Orgonovega lika.

Enako briljantna je ‚komična maska‘ naslovne vloge Borisa Ostana: v nasprotju z Dorinino oznako, ki pravi, da je Tartuffe »zdrav kakor dren, ves čvrst in čil, dobro rejen« (Tartuffe I.5), je Ostanov prekanjeni svetohlinec nekakšen dekadentno srhljiv črni pajek, obritoglavni politikant, ki enako potuhnjeno, tiholazno in sovražno igra s težkimi vekami in pohotnimi očmi, z zblojenimi pogledi, dolgimi koščenimi prsti in kajpada še z veliko daljšimi tenkimi nogami, s sutanasto črno hipokrizijo in sluzasto rumeno hinavsko strastjo.

V fascinantni polnosti sijajno nasprotje Tartuffovemu, navzven asketiziranemu ‚črnemu pajku‘ je vsesplošno obilje Elmire, ki jo Ljerka Belak oblikuje z efektnim prepletanjem pristine in primerno teatralizirane, cukreno čutne naslade, s kratkočasnim mešanjem radovednosti, (za)jupanja in skeptične distance. Dorina Jožice Avbelj je iskriava, nabrita, vsevedna in vsevidna plebejka, ki pa ob izbrušenih, duhovitih igralskih detajlih kdajpakdaj za hip zdrsne tudi v manj osredotočeno prostodušje. Navzven izvrstno dekorativna in v gorečem oboževanju Tartuffa slepo gosposka gospa Pernellova je Maja Šugman, od zrelih komedijantov je podobno impresiven tudi Kleant Evgena Carja. Še nečesa ni moč spregledati ali pozabiti: zglednega igralskega partnerstva mladih – Nine Valič (Marijana), Lotosa Vincenca Šparovca (Damis), Sebastijana Cavazze (Valer), Tine Kosi (Flipota).

Ali če strnem in še enkrat ponovim Koblarjevo davno, tudi za Korunovo predstavo veljavno visoko sodbo: igralci so dosegli popolnost.

In še čisto za konec: stari Diderot je v *Razpravi o lepem* zapisal zanimivo, za njegov čas skoraj neverjetno paradokсно, danes bi rekli moderno misel, češ da narava, kadar se igra in poigrava, pravzaprav posnema umetniško delo. To misel so v različicah pozneje ponovili in variirali mnogi znameniti ustvarjalci, med njimi tudi Oscar Wilde, ko je dejal, kakor sem nekoč že citiral, da londonska megla samo posnema meglo na Turnerjevih slikah. Tako tudi Mile Korun in magistralna uprizoritev Molièrove komedije v Mestnem gledališču ljubljanskem: človekovo ‚vrojeno‘ ali priučeno, zdravorazumarsko ali zblojeno svetohlinje in hinavstvo sta zgolj posnetek paradigatskega *Tartuffovega* svetohlinja in hinavstva, ki ju je – in kakor ju je – upesnil slavni Molière. Ob novi ljubljanski predstavi bi nemara lahko še (pohujšljivo) dodal: mestoma celo več kot to.

1. oktober 1997

V zadnjih tednih je v slovenskih časnikih bilo mogoče brati zajedljive presoje in polemične replike, zadevajoče zlasti koncert italijanskega tenorista Luciana Pavarotija v okviru Evropskega meseca kulture v Cankarjevem domu. Najbrž nisem bil edini, ki skoraj nisem mogel verjeti, kako je mogoče tako pregnano brusiti in oholo vrteti rapirje zaradi gostovanja znamenitega tenorista – v tej zvezi je irelevantno, kaj si o stopnji njegove sedanje pevske moči misli ta ali oni poznavalec – pri čemer mi je ne samo v njegovem primeru bilo nesporno jasno, kako bi brez oken, ki jih odpira v svet evropske kulture Cankarjev dom, če je dovoljeno zapisati s podobo, bila

tukajšnja pogostoma komaj kaj več kot provincialna kulturniška zatohlost še bistveno tesnobnejša, kakor pač je. Seveda pa sem, tako kot najbrž mnogi, ki mislijo podobno kot jaz, ob omenjenih zblojenih replikah preprosto in nonšalantno zamahnil z roko in se pač kdo ve že kolikerič domislil zmeraj pripravnega pregovora o psih in karavani, pa če je še tako obnošen.

Rodovitnega odpiranja oken sem se znova in posebno prijetno spomnil tudi sinoči, ko sem si v Cankarjevem domu ogledal *Habacucove komentarje* Josefa Nadj (oz. Jozsefa Nagya), nemara danes najbolj izrazitega, izvirnega in samosvojega, v vseh pogledih briljantnega francosko-madžarsko-vojvodinskega koreografa in režiserja, pravzaprav kompletnega gledališkega ustvarjalca.

Ce se ne motim, so *Habacucovi komentarji* že tretje gostovanje Nadjevega gledališča v CD. In zmeraj znova so bili in ostajajo – doživetje. Veliko, nepozabno, srhljivo in pretresljivo. Nisem izvedenec za ples, mim, gib in kar je še podobnih (re)prezentacijskih odrskih izrazil, ki jih tako suvereno in sugestivno uveljavljajo Nadj in njegovi. Zato tudi ne nameravam in ne morem pisati morebitne strokovne refleksije o sinočnji predstavi, še laičnega vtisa ne bom črkoval, četudi bi nemara lahko kaj navdihnjenega črhnil o magičnih labirintih in nadreal(istič)nih magijah kultnega Jorgeja Luisa Borgesa, ki so bili – s plodotvornimi ‚iniciacijami‘ navdihovani tudi pri Beckettu in Kantorju, kakor vemo iz Nadjevih spoznanj in priznanj – podlaga *Habacucovim komentarjem*. Nadj tesnobnost sedanjega človekovega nevarnega in nepredvidljivega bivanja očitno doživlja kot tragično ali groteskno zmuzljivost, človek je v nji negotov, neuglašen in neujet sam s sabo. Kot v kaki vojvodinski krčmi ali ‚salašu‘ ali blodnjaku se zdi kakor ‚okajen‘ od neulovljivosti lastne identitete, svet okrog njega pa čedalje usodnejše razsut, dekonstruiran. Nič si ne morem pomagati, ko ne znam in celo nočem komentirati Nadjevih *komentarjev* in njihove borgesovsko-beckettovske magije: prepustil sem se njegovi srdito-krhki in pretresljivi čustveni, duhovni in čutnonazorni ‚čarni čarovniji‘, komentiral sem jo samo zase, potihoma, nemara na posebno nerazložljiv način vzneseno kot nekakšen skrepneli strah in zgubljenost, a brez besed ali z eno samo sintagmo: Lepota zblodelih sanj in srhljive magije.

5. oktober 1997

Prvo premiero v novi gledališki sezoni je sinoči pripravilo tudi Prešernovo gledališče v Kranju: komedijo sodobnega angleškega avtorja Jimmija Chinna *Takšni ali drugačni* (Straight and Narrow) v prevodu Henrika Cigliča, režiji Zvoneta Šedlbauerja in z dramaturškim sodelovanjem Ire Ratej.

Naj takoj zapišem: Chinnova uspešnica sodi med ‚dobro narejene igre‘, katerih odlike so splošno znane. V našem primeru je v *Takšnih ali drugačnih* od teh odlik razvidna zlasti avtorjeva nadarjenost za, kakor se reče, plastično oblikovanje dramskih likov, ki so zmeraj po meri in vseči igralcev, čeprav je doživljajska substanca teh likov pogostoma tenka in prozorna, bolj nakazovana kot poglobljeno dimenzionirana. V komediji *Takšni ali drugačni* so protagonisti zaprejeni v družinske in zakonske zanke, od siceršnje množične in standardne dramske ‚konfekcije‘ pa jih loči vznemirljiva zgodba homoerotičnega para Bob-Jeff, ki se razkrije kot bolj ali manj skrivna motnja v nespornostih in stiskah vse družine in seveda še posebej obeh gejev, pa tudi dveh ‚nedruagačnih‘ zakonskih parov, ki jim vsem vehementno načeljuje vsevedna in ‚vscurejajoča‘ *mater familias* Vera.

Homoseksualna dramatika je zadnja leta, ko so se začeli intenzivno sesipavati

in so se v glavnem tudi že sesuli mnogoteri apriorni ali privzgojeni tabuji in predsodki pred vsakršnimi rasnimi, spolnimi, verskimi in drugimi drugačnostmi, postala – še posebej v Združenih državah in sploh svetovnih velemestih – skorajda že modni trend, kakor se reče z oglato publico. Jimmie Chinn je temu trendu vtikal zanimivo in znotraj ‚drugačnosti‘ manj konvencionalno razsežnost: Jeffu se namreč zaradi Bobove sicer iskrene, a očitno utrudljive vdanostne monotonije znenada zahoče otroka in z njim ženske, s tem pa se ‚drugačnost‘ spet utiri v ‚nedruagačnost‘ in z njo seveda v ljubosumje, živčno napadalnost in kar je še podobnih težav.

Kakorkoli že, režiser Zvone Šedlbauer je, zavedajoč se krhkosti tematike, ki se lahko hitro sprevrže v trivialnost, če ne celo banalnost – od vsega začetka poskrbel za dvoje: za karseda sproščeno humornost, ki nikdar ne zdrsne v burko, in hkrati za decentnost, ki homoerotiki in z njo ‚drugačnosti‘ podeljuje primerno distanco in digniteto, lahko bi se reklo tudi: naturnost. In prav s poudarjeno skrbjo za taka smiselna razsežja Chinnove komedije – in seveda z že svojim znanim čutom za sproščeno odpiranje igralskih registrov – je ustvaril razgibano predstavo, ki je mestoma sicer odstrla tudi kako grenkobnejše, torej nehumorno spoznanje, a je tako v celoti kot v nadrobnostih razigrala izvajalski ansambel kakor tudi premierski avditorij Prešernovega gledališča.

Ta je še s posebno naklonjenostjo – in z burnim aplavzom po prizoru nadvse kratkočasne okajenosti – sprejel temperamentno podobo matere Vere, s katero je velika Štefanija Drolc znova izpričala ne samo svojo legendarno vitalnost, marveč sijajen čut za humor in žlahtno komiko. Podobno sugestivni čut je v vlogi nasmejane, prostodušne mamice in nosečnice Lore uveljavila tudi Bernarda Oman, zanimivo smešnost, v kateri se je manična redoljubnost mešala s cmeravostjo, koketnostjo in žalostjo spričo nepojasnjenečasne odstopnosti moža, pa je ambivalentnemu in zatorej nelahkemu liku Nore nadela Darja Reichman. Hvaležno, čeravno sorazmerno zapleteno ‚potujevalno‘ vlogo povezovalca družinskega dogajanja in hkrati občutljivega homoerotičnega partnerja Boba je Jožef Ropoša spremenil v osrednjo igralsko koordinato predstave, njen sugestivni del je bil tudi Jeff v več kot korektni interpretaciji Matjaža Višnarja. Tine Oman in Pavle Rakovec sta z vlogama Billa in Arturja, nemirnih soprogov Lore in Nore, ilustrativno dopolnjevala sproščeno igralsko podobo Chinnove komedije, ki ji občinstva in smeha – če sodim po premieri – ne bo zmanjkalo.

8. oktober 1997

Še preden sem se sinoči odpravil v Slovensko mladinsko gledališče v Ljubljani k premieri ‚črne operete‘ Damirja Zlatarja Freya *Tirza*, ki se postavlja s poetičnim in nič manj hermetičnim podnaslovom *Slast na ustih gozdnega demona*, sem se spomnil svoječasnega poročila, ki je o isti predstavi na gostovanju SMG v Splitu – z besedami tamkajšnje kritike – pisalo kot o pomenljivem uspehu. Kakor sicer ni v moji navadi, povem, da Freyevega teksta pred sinočnojo premiero nisem bral, a uprizoritev – in v nji predvsem nekajkratna variacija in repeticija istih besed in situacij – mi je dopovedovala, da z nebranjem nisem tako rekoč ničesar izgubil. Še drugače: ko bi bil besedilo poznal, si najbrž ne bi mogel ustvariti bistveno konsistentnejše podobe o njegovi odrski prezentaciji. Ali če takoj, na kratko in nedvoumno izrečem poglobitveno, kajpada svoje kritično spoznanje o predstavi: pri najboljši volji nisem zmoget in znal vzpostaviti plodnega sprejemnega stika z njo. Incestuidna strast ‚gozdnega demona‘ Alojza Kreutzberga, tematizirana kot večkratna spolna

(po)tešitev, uprizarjana najprej v horizontalnem planu kot inicialni ‚agon‘ in nato v vertikalnem, postkoitalnem kot Pograjčev gibni in/ali fizični komentar – ne vzbuja nikakršnega sočutja (kaj šele strahu) z Alojzijevimi ‚žrtvami‘. Na pogled še tako dramatične zgodbe in ekspresivno-poetične besede – Tirzina, Nežina, Vereševa, Jurijeva, Marije Snežne in drugih – se zlijejo v en sam čudni, če ne kar čudakarski (iz)povedni frustrat, ki ga še tako udarno situacijsko ponavljanje, podloženo z ustrezno ‚udarno‘ glasbo in ritualno dramatično igro sicer zagnanih protagonistov – ne more primerno osredotočiti, kaj šele pomensko in doživljajsko poglobiti: venomer drsi v ploskovito dekoracijo in ilustracijo. Horizontala brez vertikale. Žal.

13. oktober 1997

Prva misel v današnjem dnevniškem zapisku bodi posvečena italijanskemu dramatik, režiserju, igralcu in sploh kompletnemu gledališčniku Dariu Foju, ki ga je Nobelova ustanova, švedska Akademija, počastila z letošnjo nagrado za literaturo. Slovenska gledališča so – še posebej zavzeto in naklonjeno Slovensko stalno gledališče iz Trsta in pokojni režiser Jože Babič – uprizorila kar nekaj znanih Fojevih del in so na to zdaj lahko ponosna. V nasprotju s tistimi teatri, ki bojo Daria Foja odkrili – in priznali – šele zdaj, ko je postal nesmrtnik.

Čeprav je Fo bil in vse do danes ostaja zlasti za tako imenovano desničarsko javnost v Italiji – in še kje – nenehoma predmet vsakršnih nizkih in žolčnih napadov ali visokostnih, elitističnih izničevanj, jih je s svojimi pikrimi satirami in burkami, kakor tudi s svojimi zvestimi sodelavci: soprogo, igralko Franco Rame, razigranimi (potujočimi) komedijanti in v pravem, žlahtnem pomenu besede *ljudskimi* predstavami po vsem Apeninskem polotoku – zmeraj blesteče »kvitiral«. Ne smem zatajiti, da me je visoko priznanje razveselilo in, priznam, tudi prijetno presenetilo: razveselilo zato, ker sta Fojeva dramatika in njegovo gledališče nerazvezljiva in pomeni Nobelova nagrada tudi poklon gledališki umetnosti, ki sicer nima posebnega ‚predalčka‘ v Nobelovi ustanovi; prijetno presenetilo pa zato, ker je švedska Akademija znova, čeravno se ji to sicer ne dogaja prav pogostoma, izpričala, da ni trhla, starosvetna akademska institucija, ki ji zlasti pri nagrajevanju literature kdaj resda niso bili tuji tudi kaki neliterarni oziri, marveč je še zmeraj živ, očitno nekonvencionalni organizem, pri katerem bi se lahko zgledovale premnoge evropske, torej tudi naše podobne ustanove.

In še osebni pripis: Nobelove nagrade Dariu Foju se bosta še posebno razveselila moja dunajska prijatelja, prof. dr. Ulf Birbaumer in njegova žena, igralka Didi Macher, ki je v svojem neodvisnem gledališču načrtno in poštirskani oficialni dunajski gledališki srenji navkljub najraje uprizarjala Fojeve (in Turrinijeve) igre.

Sicer pa sem tri dni preživel v nekakšnem nevsakdanjem ‚drnu in strnu‘: v petek sem bil v Trstu, kjer je Slovensko stalno gledališče začelo novo sezono s *Tremi sestrami* A. P. Čehova, v soboto smo v Rankovi počitniški hišici, na hriščku onstran Sotle pri Dobovi, počastili Aljin rojstni dan, nato pa v nedeljo v Levcu pri Celju še enak praznik moje zdaj že triindevetdesetletne mame – njen natančni rojstni datum je 14. oktober, torej jutrišnji dan – okroglo obletnico nečakinje Daše in – z nekaj zamude – tudi njene osemnajstletne hčerke Anje. Bilo je, kakor sploh zadnja leta, veliko občudovanja in spoštovanja najstarejše jubilatke, ki si, še zmeraj sorazmerno živahna in bistra, ni mogla kaj, da ne bi s solzo v očeh izrekla zanjo in tudi za nas zagotovo trpke misli: zdaj sem pa res že zelo zelo stara, prav bi bilo oditi. Kljub temu ali nemara prav zaradi te čudno trpke živosti je bilo v teh prijaznih intimnih

praznovanjih – v dnevnik jih pač zapisujem predvsem zaradi častitljivih maminih list – brez zunanje patetike izrečenih, kakor zmeraj, veliko dobrih želja in veselih besed, okrašenih tudi z ogrlico bisernega smeha, čeprav čas in življenje nikakor nista preobložena s temi svetlimi lastnostmi in položaji.

In zdaj k tržaškim *Trem sestram*.

Ne samo temu dnevniku, tudi kolegom (po kritiški stroki), gledališčnikom in zlasti prijateljem sem že zdavnaj zaupal, kako ljub mi je Anton Pavlovič Čehov. Pravzaprav – najbolj ljub, ob »obveznem« Shakespearu, kajpada. Tak, da sem si o njem že kdaj snoval in tudi skiciral zapiske, ki bi iz njih utegnili nastati študija in knjiga. A ni nastala: prvi in poglavitni ‚krivec‘ je moj stari beograjski prijatelj Jovan (Vava) Hristić, čigar sijajna monografija *Čehov, dramski pisec*, je mojim že sorazmerno napetim jadrom, v katera sem hotel ujeti interpretacijo dramskega opusa Antona Pavloviča, odvzela primerno spodbuden veter; drugi ‚krivec‘ je, med drugim, tudi tale dnevnik: vznemiril, zmotiviral in vpregel me je bolj in za več časa, kot sem si bil sprva zamislil, ko sem se ga kar nekaj let loteval, a ga šele v zadnjih šestih letih ‚uprizoril‘.

Kakorkoli že, ta moja čehovska vnema je med drugim ‚rodila‘ – če že nič drugega – vsaj popolnoma resen in, upam, utemeljen nasvet slovenskim dramskim gledališčem, naj Antona Pavloviča uprizarjajo pogosteje – vsako drugo sezono, kot sem predlog nemara nekoliko prehlavno konkretiziral – kot to sicer počno. Četudi so do tega nezamenljivo tenkovestnega ‚npravopisca‘ in najbolj krhkega portretista človeških usod od zdavnaj – to se pravi, od leta 1908, ko je Anton Verovšek v Trstu uprizoril *Medveda* in leto pozneje, ko je Friderik Juvančič kot prvega Čehova v ljubljanski Drami predstavil *Strička Vanjo* – kazala ne samo spoštljiv, marveč intenziven odnos vse do naših dni.

Ko s takega razgledišča presojam repertoarje naših teatrov za novo, torej že potekajočo sezono, lahko z veseljem ugotovim: glede na to, da bomo poleg *Treh sestra* v Trstu lahko gledali še *Strička Vanjo* v Mariboru – premiera je bila 10. oktobra, torej na isti večer kot tržaška – kak mesec dni pozneje pa isto dramo še v kranjskem Prešernovem teatru, smemo biti ‚čehofili‘ s tem zadovoljni. Čeravno se utegne kdo vprašati, ali je smotno isto delo uprizoriti v isti sezoni v dveh slovenskih gledaliških hišah. A odgovori na ta ali podobna vprašanja so iz preteklosti in podobnih izkušenj že znani: resda je podvojevanje nemara bolj vznemirljivo, če ne kar ‚pikantno‘ za tako imenovane sladokusce, toda nikakor ne gre pozabiti, da je (širše) občinstvo – in njemu je navsezadnje vse gledališko početje namenjeno – zmeraj novo in drugo.

Zanimivo je, da so *Tri sestre* prišle na repertoar SSG v Trstu tokrat šele drugič v skoraj stoletni zgodovini tega teatra (prvič jih je leta 1968 uprizoril Bojan Stupica). Zdaj jih je zrežiral Dušan Mlakar. Ne spomnim se natančno, kolikokrat se je Mlakar srečal s Čehovom kot ustvarjalec, a že ko sem pred časom prebral, da bo *Tri sestre* postavil on, sem vedel: predstava ne bo eksperimentirala, tudi ne premikala Čehova v svetove, ki niso ne po avtorjevi ne po režiserjevi meri, bo pa zagotovo lepa, krhka, otožna. In je res taka.

Naj mi bo oproščeno, če si za dnevnik ne bom ‚izmišljal‘ kakih bistveno novih formulacij: bolj ali manj bom namreč variiral kritiško refleksijo, ki sem jo spisal za *Razgled*.

O *Treh sestrah* sem v minulih desetletjih premišljeval in o številnih predstavah poročal že velikokrat. A zmeraj znova se mi dogaja, da mi bodisi novo branje ali nova predstava pove kaj, česar dotlej nisem sprevidel. V tem je, kajpada, neizmeren in neizmerljiv mik novih uprizoritev. Tudi tržaške.

Irina, Maša in Olga, tri nemara najznamenitejše sestre v svetovni literaturi, so kakor tri demitologizirane ‚lepe Vide‘: njihovo boleče in rahločutno ter nič manj domotožno hrepenenje po Moskvi je realno in stvarno, a hkrati ni nič manj iracionalno, kakor je po svoje iracionalna in iz tega občutja izvirajoča prisposoba sle po življenju; to se v provincijskem »gubernijskem mestu«, oddaljenem dvajset vrst od železniške postaje, simbolične zveze s svetom, zdi kakor ustavljeno, potopljeno v brezupno trpnost, dokler ga vsaj za hip ne vzburkata prihod in odhod topniške baterije podpolkovnika Veršinina. Med tem prihodom in odhodom se življenje treh sester in njihovih bližnjih znenada čudovito vznemiri in vztrepeta, vendar tako, da so najbolj burni dogodki te vznemirjenosti gledalčevim očem skriti, zato pa tembolj dramatični v podtekstu drame, »kjer se nič ne dogaja«, a se vendar toliko dogodi. Ta v svetovni dramatici neponovljivi, čehovsko izvirni mehko-ostri kontekst in kontrast zmeraj znova in znova motivirata nova branja in nove uprizoritelje *Treh sestra*.

Dušan Mlakar, mojster posebno rahločutnih dramskih in odrskih atmosfer, razvija in razkrije omenjeni kontekst in kontrast skozi pravo in metaforično tenčico melanholične scenografije (Marjan Kravos) in enako mehkih, okrasto svetlih kostumov (Marija Vidau); predvsem pa ga tke kot krhko estetično vezenino, ki mimo temeljnih vsebinskih pomenov, zaseženih v tekstu, ne išče po vsej sili drugih ali drugačnih spoznavnih presežkov te nemara najbolj subtilne drame Antona Pavloviča. Lahko bi se reklo, da ostaja nova tržaška predstava *Treh sestra* zvesto zavezana Čehovu in tradicionalnemu ‚gledališčenju‘ njegovih besed, dialogov, simbolov, pomenov, likov, ozračij, tesnob. Ker je to ‚gledališčenje‘ v Mlakarjevi uprizoritvi enako lepo, kot je enako vodoravno, če mu smem dati ta na prvi pogled ploski, samo prostor(nin)ski prilastek, je predstava vsaj navzven manj vznemirljiva, kot bi bilo mogoče pričakovati ali si želeti; ‚zgolj- lepota‘ je v tem primeru najbrž prekrhek in preenorazsežen pomenski substrat za dramo, v kateri se nič ne dogaja, a toliko dogodi.

K temu spoznanju in konotaciji tržaških *Treh sestra* prispeva svoje tudi igralski delež: sicer od začetka do konca, od prvih vlog do epizod kultiviran, a tudi ta bolj ‚vodoravno‘ kot ‚navpično‘ dimenzioniran, če smem spet uporabiti na prvi pogled prevsiljiva, metaforična pojma iz geometrije. Izjema je – ob impresivnih vlogah Maše, lepe, posodne, a skoraj preveč introvertirane in še posebej v razmerju do Veršinina preveč zadržane Lučke Počkaj, v usodo pomirjeno vdane Olge Helene Peršuh in temperamentno teatralne Nataše Vesne Pernarič – zlasti med smeh in otožnost razpeta Irina Barbare Cerar, zagotovo najbolj subtilna in sugestivna kreacija v predstavi. Doživljajska in izrazna polnost krasi Petjetovega Kuligina, Jurčevega Veršinina in med epizodami pestunjo Anfiso Mire Sarđoč. Drugi liki so, če uporabim stereotip, korektni. To seveda ni zanemarljivo, a tudi ni maksimalno.

In že spet droben spominski pripis.

Davnega leta 1956, torej pred več ko štiridesetimi leti, je v Ljubljani gostovalo slavno Moskvoško umetniško akademsko gledališče (MHAT) s Tolstojevimi *Sadovi prosvetljenosti*, odlomki iz Gogoljevih *Mrtvih duš*, Tolstojeve *Ane Karenine* in s (kompletnimi) *Tremi sestrami* A.P. Čehova. Med gostovanjem smo bili nekateri spremljevalci in poročevalci zadolženi za spremljanje ruskih umetnikov, predvsem za sprehode po Ljubljani in ogledovanje njenih lepote. Meni je bilo naloženo spremljanje znamenite igralka Alle Tarasove, takrat blizu šestdeset let stare »ljudske umetnice«¹ Sovjetske zveze, interpretke Ane Karenine in Maše v *Treh sestrah*. V obeh vlogah je blestela z neverjetno sugestivno odrsko prezenco in z znamenitim, žlahtnim realističnim patosom iz šole Stanislavskega in Dančenka. Ko sem ji med ogledovanjem stare Ljubljane med drugim pokazal tudi Plečnikovo Narodno in univerzi-

tetno knjižnico, mi je, ko sva sedela na klopi pred to kultno arhitektovo mojstrovino, rekla: vaše mesto je tako lepo, spokojno in mirno, da bi si v njem želela živeti, ko se bom umaknila iz odra. Zdaj, po tolikih letih si ob ob pomenu na Allo Tarasovo pravim: mojbog, kako sladka, zanosna in seveda samoumevna je bila takratna naivnost velike ruske odrske umetnice! Ko bi jo danes posadil na klop pred Plečnikovo ali kako drugo ljubljansko stavbo, se zaradi norega človeškega vrvenja, brezglavega prometa in hrupa najbrž sploh ne bi mogla zbrano pogovarjati, kaj šele sanjariti o spokojnem pokoju. Kaj pa, če je ta naivna ‚vizija‘ o mirni Ljubljani zdaj že dolgo mrtve gospe Tarasove bila zgolj podaljšan zanosni refren skrivnostne, tiho hrepeneče Maše? Naj ostane zapisana kot utrinek, ki vsaj moj spomin zmeraj znova poveže z ljubim Antonom Pavlovičem Čehovom.

16. oktober 1997

Sinoči spet v teatru: Mestno gledališče ljubljansko. Premiera komedije ameriškega tekstopisca Alberta Ramsdela Gurneya ml.: *Punči (Sylvia)*. Težave s psom. Profesionalno – režijsko, igralsko itn. – izpeljana zabava (?) za ‚maldenar‘. Nemara vendarle za nekaj cvenka v blagajni...

20. oktober 1997

Pred dnevi – če se ne motim, je bilo 9.10. popoldne – se je v kavarni hotela Union sestala žirija za podelitev Borštnikovega prstana 1997. Sestavljali smo jo igralka Ivanka Mežan, pisatelj, aktualni predsednik Borštnikovega srečanja Rudi Seligo in jaz. Po nekakšnem (najbrž nenapisanem) pravilu je letos bila na vrsti podelitev tega visokega priznanja igralki (lani je bil to igralec Ivo Ban). Seja, na katero sem proti svojim navadam zaradi drobnega nesporazuma zamudil več ko dvajset minut, je trajala približno eno uro, vendar je spričo zelo razumnih in za argumente občutljivih sogovornikov bila zelo prijetna. »V igri« je bilo troje imen treh slovenskih markantnih igralk in z lepim, mirnim soglasjem smo se naposled odločili predlagati vodstvu Borštnikovega srečanja, naj prstan letos dodeli igralki Ivi Zupančič. Meni je bilo naloženo napisati utemeljitev in v minulih dneh sem brskal po lastni (skromni) dokumentaciji, bil v Gledališkem muzeju, dramaturginjo in arhivarko Drame SNG Mojca Kranjc pa spet – kot že kdaj prej – nadlegoval s še dodatnimi prošnjami, ki jim je, kakor zmeraj, rada ustregla. Zdaj sem že dva dni pri računalniku in v intenzivnih mislih z laureatko Ivo in njenim imenitnim opusom. Ker je utemeljitev kratka in ker dvomim, da jo bojo v celoti objavila javna občila, si jo dovolim vpisati tudi v dnevnik.

»Dvoje je za dramsko igralko Ivo Zupančič bilo značilno že od študija na Akademiji za igralsko umetnost leta 1947 in od prvih vlog v Mestnem gledališču ljubljanskem v začetku petdesetih let: nesporen talent in očarljiva odrska prezenca. Tidve, za vrhunskega odrskega umetnika tako rekoč nujni lastnosti, bivata in trajata pri Ivi še danes, ko jo skupaj z njenima ljubima kolegoma – Jurijem Součkom in Danilom Benedičičem, prav tako nosilcema Borštnikovega prstana – lahko v vlogi kratkočasne Zizi še zmeraj občudujemo v Nicolajevi komediji *Prva klasa*, nemara najbolj popularni komorni gledališki predstavi zadnjih let pri nas.

Iva Zupančičeva je kot lepo in privlačno dekle začela svojo markantno umetniško pot seveda z vlogami mladostnic in ljubimk, kakršna je bila med prvimi npr.

Marriane Gassin v Pugetovih *Srečnih dnevih* ali junaška Devica Orleanska v nepozabnem Vilharjevem in Mahničevem *Večeru v čitalnici*. Zelo zgodaj pa je že dala vedeti, da se bo – in se tudi je – razvila v oblikovalko zahtevnih, značajsko zapletenih odrskih postav. Taka je bila npr. že njena Tončka v Cankarjevem *Martinu Kačurju* in še posebej vse do danes nemara najsubtilnejša slovenska Sonja Aleksandrovna v *Stričku Vanji* Antona Pavloviča Čehova, o kateri je bilo med drugim zapisano: »Bilo je resnično doživetje gledati otožni ogenj v Sonjinih razprtih očeh in trepetati ob besedah, ki jih je s čudovito pretresljivim notranjim zanosom govorila Iva Zupančičeva.« To vlogo je najprej igrala v Mestnem gledališču ljubljanskem (1957), devet let pozneje pa še, po kritikovih besedah, posebno prepričevalno in pristrčno, v ljubljanski Drami, kjer je sijajno upodobila tudi Irino Arkadino v *Utvi* in zlasti Mašo v *Treh sestrah* – kot »lepo, dostojanstveno žensko, polno življenjskih spoznanj in ljubezni, obsijano od notranje tragike«, če spet povzamemo misel iz ocene. Tako, kot je rada igrala Čehova in se nepozabno zapisala v spomin npr. tudi kot Colomba v istoimenski Anouilhovi drami ali Shakespearova Kresida, duhovita Eliza Doolittle v Shawovem *Pygmalionu* in Lizistrata v Aristofanovi komediji z enakim naslovom – je ves čas s posebnim žarom oblikovala vloge slovenskih sodobnih avtorjev in še posebej zaslovela z Ismeno v krstni uprizoritvi Smoletove *Antigone*, z Reko v Zajčevih *Otrocih reke*, obeh na Odru 57, ali v ljubljanski Drami s Heleno v Cankarjevem *Narodovem blagru* ter z Bogomilo, spet v Smoletovem *Krstu pri Savici*, in z Bredo v Zajčevi *Mladi Bredi*. Med novejšimi, prav tako magistralnimi vlogami Ive Zupančič ni mogoče tudi mimo »bleščeče, igrive, izzivalne, ledeno posmehljive, vznemirljivo drzne, strastne in napadalne, cinične in hkrati skozinsko hladnokrvno samozavestne markize Merteuil«, če jo opremimo z nekaj prilastki, izpisanimi iz ocen, vlogi, ki jo je v duetu z enako imenitnim Danilom Benedičičem kot vikontom de Valmontom v Kvartetu Heinerja Müllerja (po Lacosovih *Nevarnih razmerjih*) spremenila v nepozabno, tako rekoč kultno umetniško doživetje.

Seveda je to samo nekaj značilnih ali posebno ilustrativnih, nemara tudi preveč naključno izbranih odrskih postav, ki jih je na svoji dolgi, zdaj že več kot petinštirideset let trajajoči umetniški poti ustvarila velika slovenska dramska igralka Iva Zupančičeva. Njen celoviti ustvarjalni opus namreč presega število 130 gledaliških kreacij, če pa jim dodamo še številne vloge in nastope v radiu, na televiziji in v filmih, postane impozantnost tega opusa seveda še toliko večja. A še bolj kot količinska impozantnost je pomenljiva umetniška moč tega opusa: Iva Zupančič je v začetku petdesetih let vstopila v 'čarni ris' slovenskega gledališča, v katerem še zmeraj živi in dela kot izobrazena in najbrž tudi srečna predstavnica zelo ambiciozne generacije slovenskih odrskih ustvarjalcev; srečna zato, ker je v dolgih letih svojega ustvarjanja izoblikovala vsaj večino, če že ne vseh poglavitnih vlog, ki si jih je želela igrati; in še zato, ker je, kakor je bilo že rečeno, z nesporno in hkrati prepričljivo vplivnostjo svojega talenta, znanja in odrske prezenze ne samo pomembno zaznamovala moderno slovensko gledališko omiko, marveč ji je z odrsko očarljivostjo in rahločutnostjo vtisnila neizbrisni, globok in zmeraj samosvoj umetniški pečat.«

Ko bojo na Borštnikovem srečanju v nedeljo 26. oktobra brali to vse preveč površno in skopo utemeljitev, bom seveda z iskrenimi čestitkami, prijaznim mislimi in dobrimi željami pri naši markantni igralki Ivi Zupančič, novi odlikovanki s častivrednim in iz leta v leto čedalje bolj častitljivim Borštnikovim prstanom. Na festivalu pa me – zaradi številnih neodložljivih obveznosti – žal – tudi letos ne bo.

(Poznejši pripis: ko sem po televiziji spremljal sklepno slovesnost na Borštnikovem srečanju, sem opazil, da je pri branju utemeljitve nosilki letošnjega Borštnikovega prstana bilo izpuščeno moje ime. čeprav so imena teh avtorskih zapisov bila

v preteklih letih zmeraj in dosledno navedena. To seveda ne more biti lapsus, kakor bi se utegnilo videti na prvi pogled, saj so poročevalci v časnikih ta podatek zapisali. Brez nečimrnosti ali zamere se sprašujem: kdo bi vedel, zakaj Borštnikovi mlini včasih meljejo tako selektivno, nemara kar 'čudakarsko' . . .)

24. oktober 1997

Včeraj popoldne sem prisedel v avto prijatelja Andreja Inkreta in njegove soproge, dramaturginje Darje Dominkuš in se odpeljal v Novo Gorico h krstni izvedbi drame Ódöna von Horvátha *Sodni dan*, ki jo je za Primorsko dramsko gledališče duhovito prevedla Mojca Kranjc, zrežiral pa zagrebški gost Georgij Paro.

S prijateljema sem preživel nekaj prijaznih ur, veliko in prijetno smo se pogovarjali, a si morali povedati tudi kaj trpkega, med drugim tudi o skupnem znancu, filmskem režiserju Vuku Babiću, ki je v stari Gorici, kjer je zadnje mesece živel z ženo, časnikarko slovenskega radia na RAI v Trstu Mirjam Koren, predvčerajšnjim znenada umrl. Z Vukom me vežejo lepi, kratkočasni in kdaj tudi burni spomini, predvsem kot s temperamentnim, široko razgledanim, ostro razmišljajočim sogovornikom, čigar nepričakovano slovo me je spet bridko streslo. Še posebej zato, ker se je moral posloviti v letih, o katerih pravimo, da še zdaleč niso visoka. Čeprav sva se zadnja leta le poredkoma srečevala – največkrat ob kaki premieri v tržaškem slovenskem gledališču, ga bom zelo pogrešal.

Zato pa sem dobro novico slišal v novogoriškem teatru: novi ravnatelj Slovenskega stalnega gledališča v Trstu naj bi – po odhodu dolgoletnega vodje SSG Miroslava Košute v pokoj – postal režiser in pisatelj Marko Sosič. Če se bo to res zgodilo, utegne to za tržaško slovensko gledališče, ki mu zlasti tako imenovane 'gmotne zvezde' nikakor niso naklonjene, biti spodbudno. Ko sem Marka nato srečal v avditoriju novogoriškega teatra, sem mu seveda iskreno čestital; seveda sem se hkrati zavedal, da ga čaka v vseh pogledih zahtevno in odgovorno, v določenem smislu kar 'revitalizacijsko' delo, če smem uporabiti to na prvi pogled nemara ne popolnoma pravo besedo.

A naj se vrnem k sinočnji predstavi.

Stari znanec slovenskih gledališč Ódön von Horváth v *Sodnem dnevu* pravzaprav variira svoj znani model 'ljudske igre' ter v nji malega in/ali malomeščanskega človeka, tokrat vestnega postajnega načelnika, ki v zakotnem mestu iz nenamerne in naključne malomarnosti zagreši železniško nesrečo z veliko mrtvimi, nato pa se v nadaljevanju zapletenih dogodkov znebi še ženske, ki je bila edina priča njegove malomarnosti in iz nje izvirajoče katastrofe. Seveda pa Horváth te na prvi pogled vsakdanje ali, kakor se reče, 'banalne zgodbe' ne izpiše samo kot znane resnice o tako imenovanem 'človeškem faktorju' in od tod izvirajoči hudi nesreči, kakor to počno medijske kriminalne kronike. V *Sodnem dnevu* plete in prepleta vprašanje krivde, laži, molka, ljubezni, privoščljive in opravljive provincialne javnosti, samospoznanja in samozanikanja krivde, dogajalne resnobe in ironije, tragičnosti in komedije tako, da razkriva človeško neumnost in laž ter pritruje razumnosti in odkritosti, če parafraziram avtorjeve misli. In vse to, kakor zmeraj, z 'minimalistično' realistično fakturo, za Ódöna von Horvátha in njegove igre tako značilno in rodovitno.

Znani zagrebški režiser Georgij Paro, dolgoletni, tako rekoč stalni, zmeraj zanesljivi – če je dovoljeno uporabiti to za umetniško ustvarjanje nemara ne docela primerno besedo – gost in dober poznavalec slovenskih teatrov, vidi in uprizarja

Horváthov *Sodni dan* karseda stvarno, pregledno in natančno, zvesto besedilo in realističnemu odrskemu diskurzu, avtorjevimi vznemirljivo ambivalentnim pomenom in stilemom. Številni topisi in situacije se na duhovitih, zdaj poetično-mimetičnih zdaj bolj nakazovanih prizoriščih scenografke Dinke Jeričević vrste pred gledalčevimi očmi dinamično, mestoma skoraj z logiko nekakšnih filmskih sekvenc, 'duhovna atmosfera', če jo smem tako imenovati, valovi med ekspresivnimi žanrskimi slikami in njihovimi tesnobno ironičnimi refleksi ali konteksti karseda ilustrativno. Tipološko oblikovanje 'junakov' *Sodnega dne*, njihovih medsebojnih razmerij, iskanja (in zatemnjevanja) krivde kot centralnega problema drame je nazorno in razvidno, kakor se za real(istič)no pripoved, obogateno s 'fikcijskimi' stilizmi in ironičnimi refleksi spodobi. V teh stilizmih in refleksih sta najminucioznejše izoblikovana odrska lika nesrečnega postajnega načelnika Hudetza, ki v 'izrazno izraziti', med verizem in njegov groteskni odskok umeščeni interpretaciji Radoša Bolčine evoluirala od priljubljenega, vestnega in zanesljivega železniškega uradnika do zavrženega in skoraj zblojenega 'krivca brez krivde', in prikupne, mlade Ane, ki jo Nataša Konc zelo sugestivno uprizarja najprej kot radoživo spogledljivko in nato kot razrvano nesrečnico, omahujočo med ljubeznijo in sokrivdo. Od številnih drugih, po vrsti lepih manjših vlog te vsečne predstave je omeniti vsaj še Tejo Glažar (gospa Hudetz), Borisa Mihalja (njen brat Alfons) in Bineta Matoha (strojevodja Pokorny, gost).

Gledano v celoti: kultivirana, občutena, kdaj tudi ironično razigrana ali bridko-trpka predstava. Kot dvestopetdeseta premiera v Primorskem dramskem gledališču seveda jubilejno slovesna, vendar brez zunanjega razkošja in samovšečnega blišča. Lahko se reče: samozavestna in prijazna delovna postaja na prijazni ustvarjalni in delovni poti.

26. oktober 1997

Morda živim v zmoti, vendar se mi zdi, da se mednarodna gledališka gostovanja in med njimi zlasti tako imenovane velike dramske predstave znamenitih tujih gledališč v današnji, osamosvojeni Sloveniji vrste manj pogosto, kot je to bilo v polpreteklih časih. Zato zbujaajo zlasti predstave, ki pridejo k nam z visokimi reputacijami iz pomembnih gledaliških metropol sveta, toliko več upravičenega zanimanja – ne samo strokovno vedoželjnega občinstva. To velja tudi za sinočnje, z vrhunskimi prerogativi ovenčano gostovanje Narodnega gledališča iz romunske Craiove in za njegovo predstavo najbolj krvave Shakespearove tragedije *Titus Andronicus*, ki jo kot režiser podpisuje sloviti, tudi v Parizu delujoči Silviu Purcarete.

Pomensko-kritične reference, ki spremljajo Purcaretejevo predstavo, govore med drugim tudi o asociacijah na okrutno krvavi državni in družbeni prevrat, ki se je v Romuniji zgodil po padcu berlinskega zidu in tu dobil najbolj zlovesče in maščevalne poteze. 'Črni roman' o rimskem zmagovalcu Titu Androniku in bestialnem zlu, ki doleti njega in njegove najbližje, ko postaneta zločin in umor pri njegovih nasprotnikih Saturninu, Tamori, njenih sinovih ter strah in grozo zbujujočem morilcu, zamorcu Aronu tako rekoč najbolj pošastno 'legitimno' sredstvo nasilja in vladanja, je Shakespeare res spisal z mladostno zagnanostjo in vsakršno pregnanostjo, toda paradigmatične krvoločnosti in maščevalnosti so se pravi, najokrutnejši in neizmišljeni tirani sveta lahko od starega Rima do Bukarešte 'zgledno' učili prav iz elizabetinske dramatike, denimo kakega Marlowa ali mladega Shakespeara.

Seveda pa Purcarete *Titusa Andronicusa* ne aktualizira na enoznačen, kaj šele

tendenciozen ali zgolj pozunanjen način: uprizarja ga hkrati kot konkretno zgodovinsko epizodo in repliko poobčenega zla, ne da bi pri tem ‚sužnjeval‘ npr. starorimski ikonologiji ali, po drugi strani, ceausescovski ikonografiji. Sijajno ju presega s stilemi velikanskih belih ponjav in zloveščih črnih senc na njih, ki kot pomenski in simbolni znaki odstirajo ali zastirajo, razgaljajo ali prikrivajo – ali če zapišem z nasilno sestavljenim pojmom: ‚kronotopirajo‘ – svet krvoločnih zločinov in maščevalnih ritualov brez naturalizma in zunanje drastike, zato pa s toliko bolj pretresljivim, zgolj srhljivim hladom in groteskno grozo zbujujočim strahom, ali kvečjemu s posamičnimi in zato toliko bolj ekspresivnimi bestialnimi presrhi, kakršne zbude npr. prizori sekanja Titove roke, Markovega pokončanja muhe in zlasti ‚zadnje večerje‘, kjer Tit postreže Tamori z »mesom njenega mesa« in z glavama njenih sinov Demetra in Hirona, ki sta posilila Lavinijo, ji odrezala roke in jezik in ki jo obupani oče zabode zato, do jo odreši strahotnih zemeljskih muk. Režiser Purcarete spričo bolečega spomina na grozodejstva tiranov našega še ne polpreteklega časa kajpada ni mogel slediti, denimo, ideji Petra Brooka, ki je ob koncu petdesetih let v isti tragediji – spomnimo se nepozabne predstave z Laurencom Olivierom, Vivien Leigh, njenimi presunljivimi rdečimi trakovi (krvi) namesto odrezanega jezika in rok, ciničnega Arona Anthonyja Quayla idr. na gostovanju v Zagrebu – skušal razložiti gledalcem, da se lahko tudi v zlu in maščevalnosti skriva celovit človek in je hudodelstvo potemtakem eminentno človekovo, nemara celo presežno dejanje. A zato romunska predstava *Tita Andronika*, kakor sem že omenil, nikakor ni naturalistično drastična ‚krvava rihta‘, marveč je predvsem poudarjeno pretresljiva vivisekcija zločina in maščevanja, zbujujoča strah in sočutje, impozantno stilizirana odrska freska, ki z imenitnimi glavnimi igralci in domišljenim globalnim izraznim in pomenskim duktusom ostaja vsega spoštovanja vredno umetniško doživetje. Podobno kot znamenita Brookova ali tudi kaka naša, npr. po silovitih izraznih stilemih in celoviti povednosti nič manj ekspresivna uprizoritev Aishilove in Korunove *Oresteie* (1968), če samo na hitro pobrskam po spominu.

Po romunskem *Titu Androniku* nas v nedeljo, 2. novembra, čaka v Cankarjevem domu nova, skoraj enako srhljiva Shakespearova tragedija: ljubljanska Drama bo v Gallusovi dvorani in v režiji Janeza Pipana uprizorila *Macbetha*. Naj povem s podobo: spet bo tekla gosta, črna človeška kri...

Se bo nadaljevalo



Vasja Predan

SLED ODRSKIH SENC

Gledališki dnevnik 1996–97 (2)

19. oktober 1996

Sinoči se je v Mariboru začelo 31. Borštnikovo srečanje. Ker sem si v minulih mesecih ogledal veliko večino tekmovalnih predstav, ki jih je, po moji presoji, preudarno izbral selektor Slavko Pezdir, in tudi nekaj tistih, ki bojo spremljale osrednji program – bom tokrat po vsej verjetnosti to, meni sicer ljubo prireditev, »preskočil«, tako pač, kakor sem bil kdaj že storil. V štajersko metropolo pa bom najbrž vendarle odpotoval tisti večer, ko bo na sporedu predstava Slovenskega mladinskega gledališča *Silence, silence, silence* režiserja in avtorja Vita Tauferja, dela, ki si je v času od premiere do danes priigralo odmeven, tudi mednarodni sloves, a ga – ne bi vedel povedati, zakaj – doslej še nisem utegnil videti. Seveda pa bi moral v Maribor odpotovati 22. oktobra dopoldne, ko naj bi v spremljevalnem programu usmerjal »pogovor o problematiki obstoja Slovenskega stalnega gledališča Trst«. Za to nalogo so me pred časom povabili vodilni ljudje iz tržaškega teatra. Vendar sem vodstvu Borštnikovega srečanja že pred dnevi (če se ne motim, 14. oktobra) sporočil, da se vodenju pogovora odpovedujem, za tako odločitev pa imam tehtne razloge, vendar dnevnika z njimi nočem obremenjevati. (Poznejša pripomba: kljub pravočasnemu mojemu preklicu so občila vse do 22. oktobra moje ime usmerjevalca omenjenega pogovora vztrajno ponavljala. Zakaj je do tega prišlo, ne vem in tudi ne nameravam raziskovati.)

Sicer pa sem se včeraj pred mrakom, ko so v Mariboru ceremonialno donele slovesne fanfare ob začetku ‚borštnikovanja‘, odpeljal v Celje, kjer je Slovensko ljudsko gledališče pripravilo slovenski krst novega dela starega znanca slovenskih dramskih odrov, angleškega sodobnega dramatika Petra Shafferja *Gorgonin dar*.

Spotoma sem se v mestu ob Savinji za krajši obisk ustavil pri mami, ki je prav te dni – umsko še sveža, a telesno, žal, precej manj – dopolnila dvaindevetdeset let življenja. Kakor zmeraj, jo je moj sicer pogostni prihod tudi tokrat razveselil, vendar ji zdaj že kar kroničnega občutka ‚velike samote‘ ni mogel kdovekako potešiti. Popolnoma razumem, da je ‚velika samota‘ kljub prijazni mladi pomočnici, ki prihaja k mami v dopoldanskih urah in kljub sorazmerno številnim obiskom – zlasti moja sestra, svak, nečakinja in pravnukinja ter dve ali tri mlajše mamine prijateljice so redni, tako rekoč vsakodnevni njeni obiskovalci – nekaj, kar je zlasti za tiste, ki je sami nekusijo, kakor bolezen, vsekakor svojevrstna trajna bolečina, ki je tudi z

obiski najbrž ni mogoče kaj prida lajšati. A vendar se je mama zanjo že zdavnaj – najbolj nepreklicno seveda ob smrti svojega moža in mojega očeta pred dvajsetimi leti – sama odločila. Ko sem jo o tej trdni in vztrajni odločitvi nekoč vprašal, ali jo je kdaj obžalovala, me je modro zavrnila: »Veš, sine, samota je res huda nadloga, je pa tudi prostost.« Vedel sem, kaj je s to modrostjo hotela povedati in moral sem ji pritruditi. A samota kljub vsemu vendarle ostaja grenka roža trajnica. (Tudi tu nekaj poznejši pripis: mamin visoki praznik – in Aljin rojstni dan – smo nato z nekajdnevno zamudo v široki družbi sorodnikov in prijateljev prešerno počastili in proslavili v znani celjski gostilni Belaj.)

2. november 1996

Že pred nekaj dnevi sva z Erno spet odšla na ljubljanske Žale, kjer skrbiva za grob pokojne sorodnice, ki nima v Ljubljani nikogar več od bližnjih svojcev. E. je plęla, sadila, čistila gomilo, sam pa sem pred bližnjim praznikom rajnih obiskal grobove že dolgo nemih prijateljev Lojzeta Filipiča, Dušana Tomšeta, Bojana Štiha in skupinskega počivališča slovenskih igralcev. Prižgal sem jim sveče in se jih skušal, vsaj za bežen hip, spomniti. Še posebej živo Bojana, od čigar smrti je prav te dni (20. oktobra) minilo deset let.

(Ob obletnici me je naskočilo dvoje spoznanj: kako skoraj neverjetno hitro je, vsaj zame, minilo desetletje brez Bojana in kako popolnoma malobrižni smo Bojanovi sodobniki. Ob slovesu smo ga častili z velikimi, na daleč razlegajočimi se in veljavnimi, donečimi besedami, zdaj, okroglih deset let po odhodu, smo pozabili nanj in njegova lucidna, za slovenstvo zares instruktivna, samozavestna in hkrati kritična spoznanja. Seveda tale lamentacija nikakor noče biti obsenčena z morebitnimi odenki sentimentalne ali malodušne grenkobe ali nostalgičnega, moralizatoričnega svarila vsem nam, Bojanovim rojakom. A če se mi zdi še nekako vsaj za silo samoumevno, da so na tega ‚brumnega Slovenca‘ tako zlahka, nemara celo načrtno pozabili različni ‚majski hrošči‘ tako imenovane slovenske pomladi, ki za slovenstvo tako rekoč še vedeli niso, ko ga je Bojan vsakršnim nemarnim šikanam prejšnjega establišmenta navkljub neomajno afirmiral v svojih elokventnih spisih, pa je pozaba toliko bolj pišmevuharska, nerazumljiva, navsezadnje popolnoma značilna za tiste, ki s to lahkoumno malomarnostjo pač legitimirajo sebe ali sebi podobne, ob Bojanovem slovesu skoraj gromovniško doneče »patetične trombe«. In seveda za tiste druge in drugačne, recimo, militantne desničarske potentate, ki so pravzaprav zadovoljni, da uporniških, na vse strani kritičnih in protestniških glasov, s kakršnimi je tako neomajno nastopal Bojan Štih, dandanes, ob redkih, zares redkih izjemah, tako rekoč ni več slišati. Kakor tudi ne npr. z nobeno drugo primerljive, ostre in neomajne spoznavnoanalitične logike in iz nje izvirajočih konsekvenc Bojanovega prijatelja, žal tudi že dolgo pokojnega misleca, literarnega zgodovinarja in slovenskega partizana Dušana Pirjevca Ahaca. Samozadovoljni spanec teh ‚majskih hroščev‘, različnih sprevernencev in njihovih tretjerazrednih kulturniških pajdašev bi seveda bil bistveno manj spokojen, kameleonsko nastopaštvo prenekaterega političnega veljaka manj samozadovoljno, če bi jim nenehoma »vest izpraševala« pokončna moža, kakršna sta bila Štih in Pirjavec.)

Sicer pa sem se včeraj, na dan mrtvih, v družbi svoje dvaindevetdesetletne mame spet poklonil spominu svojega očeta, drugih bližnjih, prijateljev in znancev, ki počivajo na pokopališču pri sv. Kancijanu v Žalcu.

12. november 1996

Zadnje dni se je nedavni gledališki živžav nekoliko umiril. Nemara so zato »zaslužne« tudi nedeljske volitve (10.11.). Nobenega svojega »vrivka« jim nisem posvetil, čeprav priznam, da me je kdaj mikalo, da bi se »obregnil« ob kako predvolilno nemarnost ali neumnost. Seveda moram ponoviti že znano spoznanje, da je predvolilno »navijaštvo« potekalo nekako umirjeno, večina političnih prvkov je napovedovala zmago, udarcev »pod pleksus« je bilo – kljub temu, da je medijski prostor bil s predvolilnimi mešetarjenji in obljubami prenapoljen tako kot še nikdar doslej – komaj za vzorec (npr. v soočenju na pop-tv, ko je socialdemokratski potentat svojega nasprotnika iz Združene liste, sicer že od prej dolga leta znanca in kolega po peresu najprej tikal, sredi »spopada« pa znenada začel vikati in mu med drugim očital, da koderkoli na Slovenskem on in njegovi zasade lopato, povsod se razkrije lobanja njihovih žrtev. To, da se soočenca v inkriminiranem času teh žrtev tako rekoč sploh še nista rodila, sicer pa v »zločinskem režimu« oba vsa desetletja živela v uglednih službah karseda mirno in veselo, to je za SDS »napadalca« bila seveda popolnoma nepomembna podrobnost).

Kakorkoli že, zdaj so volitve mimo, rezultat je, če se, tako kot mnogi komentatorji izrazim šahovsko, remi, prava pozicija pa pat. V vsakršnih naklepanjih o možnih koalicijah vsaj moj okus moti samo eno: tako imenovane »pomladne stranke« so res dobile polovico sedežev v parlamentu, a nobena med njimi ni dosegla posamične zmage. Seveda ostaja odprto vprašanje, ali bi »pomladniki« dosegli enak izid, če bi bili koalicijo, o kateri zdaj tako vehementno »modrujejo«, podpisali pred volitvami (osebno sodim, da bi v tem primeru imeli manj privržencev), kajti slišati je številne glasove, ki javno oznanjajo, da, denimo, ne bi volili SLS, če bi vedeli, da se bo »spečala«, denimo, s SDS. Po legitimni logiki stvari bi potemtakem morala dobiti mandat za sestavo vlade stranka, ki je dobila največ sedežev v parlamentu. Vse to pozicije remija in pata seveda prav nič ne spreminja, spremeni pa nosilca mandata in koalicijske povezave. In še nekaj: remi in iz njega izvirajoča pat pozicija sta v vsakem primeru poraz tako za domnevne zmagovalce kot za premagance; po svoje pa tudi za tako imenovano volilno telo. In seveda šansa – po moji misli malo verjetna, ker se bojo novoizvoljeni poslanci kot klopi držali svojega »bogatega« (petletnega) statusa – za morebitne nove volitve. To pa bi bil, popolnoma na koncu tega »vrivka«, tudi zelo drag, že spet na pleča davkoplačevalcev (ne stremuških in potratnih strank) prevrnjen (in tudi sprevržen) izid.

Sicer pa moram priznati, da me tokratne volitve sploh niso vznemirjale enako kot one pred štirimi leti. Navsezadnje se mi to zdi dobro, saj bomo nemara tudi Slovenci (ob vsej moji siceršnji skepsi) naposled vendarle doumeli, da politika nikakor ni nujno, sploh pa ne v celoti in nadržnostih naša poglavitna ali nemara kar edina »usodna usoda«, kakor smo, ne samo po lastni volji, mislili še pred ne takoavnimi leti.

Komu sta slovenstvo in stabilnost, ne pa zgolj oblast in osebni prestiž bodi v besedah ali lahkovernih obljubah (kaj šele dejanjih) zares mar, to bomo sicer zmeraj skeptični, vendar mirni opazovalci (z nekaj nehudobne privoščljivosti) spoznali in preudarili iz strankarskih potez že v prihodnjih dneh in tednih. Razuma in pameti bo ob tem početju, se bojim, malo. Skoraj zanesljivo – in na žalost – premalo.

A vrnimo se k celjski gledališki premieri.

Omenil sem, da je Peter Shaffer stari znanec naših gledališč. Če se ne motim, sem ga sam spoznal že leta 1966 v Londonu ob imenitni predstavi zgodnje *Črne komedije* in prav s tem delom je Mestno gledališče ljubljansko v režiji Mirana

Herzoga dve leti pozneje našo publiko seznanilo s priljubljenim sodobnim britanskim avtorjem, ki je nato še nekajkrat prišel v repertoarje slovenskih teatrov, nemara najbolj odmevno s slovitim *Amadeusom*, ki ga je v Slovenskem ljudskem gledališču Celje kot eno izmed najlepših in najbolj obiskanih predstav sezone leta 1982 zrežiral Dušan Mlakar.

V *Gorgoninem daru* se Peter Shaffer loteva problema, ki nekako izstopa iz korpusa njegovih dosednjih, zvečinoma bolj ali manj kratkočasnih, tako imenovanemu literarnemu gledališču zavezanih dramskih besedil: spraševanja, bolj prav povedano, samospraševanja o drami, dramatikah in dramatikah, o smiselnosti in/ali nesmiselnosti gledališča ter sploh umetnosti v epohi vsezajemajočega razduhovljevanja človekovega bivanja, o jalovosti umetnostnih in še posebej literarnih teorij, interpretacij, njihovih nosilcev, teoretikov, literarnih, gledaliških in sploh umetnostnih razlagalcev, kritikov, zgodovinarjev, o gledališkem občinstvu in njegovi pretežni naklonjenosti *zgoljzabavi*, kakor sem zapisal v *Razgledih*, o sinovih, ki se jim cinično samozagledani slavni očetje tako zlahka in ne glede na posledice nonšalantno odpovedujejo, o soprogah, ki si s suženjskim podrejanjem svojim slavnim možem hote ali nehote, zavestno in kdaj tudi maščevalsko nadevajo nekakšen žrtveni obdret, če seveda imenujem samo poglobitve in tu zgolj poenostavljeno označene pomenske motive *Gorgoninega daru*. Shaffer portretira ta aktualna problemska (samo)spraševanja s prepletanjem različnih diskurzivnih ravni – od podvojevanja vlog, neposrednega (esejističnega) nagovarjanja in ugotavljanja do nadvse zgovornega kombiniranja dogajalnega poteka drame z (metaforičnim) izletom v znameniti antični mit o Perzeju, ki ga v gledališkem listu eruditivno in sugestivno razlaga in na zgledu *Gorgoninega daru* duhovito interpretira dr. Svetlana Slapšak. Seveda pa tej mnogopomenski, med ‚spoved in sarkazem‘ razpeti strukturi, če povem s podobo, ne manjka Shafferjevega skeptičnega in pikrega kriticizma, zadevajočega globalizacijo sedanjega (razčlovečenega in vsevprek pragmatičnega) sveta in časa, kakor tudi visoko nadarjenega čuta za portretiranje protagonistov te tako rekoč paradigmatične drame zdajšnjega trenutka človekovega samospraševalnega presežka.

Če se ne motim, se je Mile Korun tokrat prvič »spopadel« s Shafferjem, a kdo ve kolikerkoli že, potihoma ali glasno, intelektualno ali artistično, s podobnimi vprašanji in samospraševanji, s kakršnimi se ukvarja tudi avtor *Gorgoninega daru*. Ta »spopad« je, tako smo brali v časnikih, tik pred začetkom študija Shafferjeve drame v Slovenskem ljudskem gledališču zaznamovala in seveda zlasti vse sodelujoče pri uprizoritvi presenetila neka pomenljiva nevšečnost: predvideni igralec ene izmed osrednjih vlog, Philipa Damsona, sina znamenitega dramatika Edwarda in lika, ki v njem in z njim Shaffer problematizira žgoča (samo)spraševalna vprašanja, o katerih smo na kratko že razmišljali – se je namreč zadnji hip premisli in odpovedal svoji nalogi. Mile Korun je, najbrž tudi glede na svoje velike izkušnje, presenetljivo hitro našel zrelo in zelo domiselno rešitev nepričakovane zagate: dele besedila ‚odpovedane‘ vloge je deloma prerazporedil med druge zadevne dramske like in jih s tem na prvi pogled zgolj formalnim ‚tehnopoetskim‘ posegom hkrati dramatološko in v določenem smislu tudi pomensko preinterpretiral. Dosegel je dvojni (inovativni) nasledek, ki bi ga kot vznemirljiv in samosvoj dar moral biti vesel tudi Shaffer: ko mladi Philip – zelo preudarni in zlasti glede na različne, če je dovoljeno tako reči, metodološko zanimive izpovedovalne postopke in ravni stanovitno mirni in uravnoveženi Tomaž Gubenšek – zgodbo svojega očeta, narcističnega dramatika Edwarda Damsona, deloma ‚kakor‘ bere (tudi z didaskalijami), vnaša vanjo, v svoj lik in sploh v predstavo (po brechtovski meri) deziluzivno distanco; hkrati pa omenjene prerazporeditve dodajajo Shafferjevemu (samo)spraševanju še dodatno pomensko

razsežnost: pirandellovsko relativizacijo človekove istovetnosti in verodostojnosti, tedaj potezo, ki tako rekoč epohalno označuje bistvo in bivanje današnjega razmišljajočega in ustvarjajočega posameznika. S temi izvirnimi dodatki, preinterpretacijami in drugimi poudarki se je Shafferjev in Korunov *Gorgonin dar* spremenil v vznemirljiv gledališki dogodek.

Predstava je v prvem delu sicer zelo zavzeta, vendar glede na dogajalno, dinamično in tudi igralsko gibkost nekoliko toga, zato pa v drugem delu primerno izostrena in izjemno intenzivna. Poleg preudarnih režijskih intervencij predvsem po zaslugi dveh mojstrskih igralskih kreacij: Anice Kumer, ki je Heleno, soprogo dramatika Edwarda Damsona in žrtev njegove cinične samoljubnosti, psihološko tenkočutno stopnjevala od stoične vdanosti do človeško srhljive maščevalnosti, ter zlasti Janeza Bermeža, ki cinično egocentričnega Damsona in mitsko silovitega Perzeja prežame do zrele ekspresivnosti ter ob koncu kritičnega (samo)spraševanja pripelje lik do magistralne tragigroteskne presunljivosti.

Janja Korun prostor Helenine bivalnice dramaturško in domišljijško duhovito spreminja v različne scenografske locuse, nad katerimi se v ozadju prizorišča ves čas potekanja predstave simbolno zgovorno kot mnogopomenski znak shafferjevskega pomenskega (samo)spraševanja vzpenja orjaška bela marioneta. Končno in ne naposled je med dominante uprizoritve Shafferjeve drame treba prišteti še zelo decentno, vendar domiselno prežemanje mitičnih in stvarnostnih dogajalnih ravni in prizorov, ki so ob že omenjenih Korunovih inovativnih režijskih posegih in igralskem mojstrstvu protagonistov *Gorgonin dar* spremenili v gledališki dogodek, ki ga je premier-sko občinstvo upravičeno sprejelo z navdušenjem.

22. oktober 1996

Včeraj sem pri pregledu »dnevnega kažipota« v *Delu* opazil, da bo zvečer tega dne v sežanskem kulturnem domu gostovalo Primorsko dramsko gledališče iz Nove Gorice s komedijo Vinka Möderndorferja *Štirje letni časi*. Ker me je urednica *Razgledov* Nela Malečkar angažirala za »kritiko na kratko« o tej predstavi, sem izrabil priložnost in se sinoči po novi cesti, ki je potovanje časovno močno skrajšala in poenostavila, odpravil v Sežano. Seveda sem obljubo *Razgledom* moral čimprej izpolniti in tako zdaj ponavljam nekatere dele omenjene »kritike na kratko«, (čeprav poročilo doslej še ni bilo objavljeno). Ponavljam jih zato, ker k že napisanemu nimam kaj bistvenega dodati – z izjemo opravičila tistim morebitnim bralcem, ki bojo tekst brali že v *Razgledih*.

Möderndorferjevi *Štirje letni časi* so bili nagrajani na natečaju, ki ga je lani, ob dvestoletnici smrti Antona Tomaža Linharta, razpisalo *Borštnikovo srečanje*. Po nedavni Partljičevi komediji *Politika, bolezen moja*, je Möderndorferjeva komedija druga letošnja slovenska odrska kratkočasnica, ki se ukvarja s »problemi« državnozbornskih poslancev, njihovim bogatenjem, tudi podkupovanji, sploh (in oh) »poslanstvom«. (Kmalu, vsekakor v tekoči sezoni, bo tema komedijama sledila še tretja, tudi Partljičeva, ki bo »tretirala« in (prosto po Nušičevem navdihu?) variirala Gospo ministrico kot *Gospo poslančev*o.

Za »kritiko na kratko« v *Razgledih* sem pri žanrski zvrstitvi *Štirih letnih časov* »izumil« novo »literarnoteoretsko« sestavljenko: *burkarikatura*. Če ji iz podnaslova komedije dodam še avtorjevo oznako »lahkoten zaplet in brutalna izpeljava« – je v tem formalnem zvrstnem »novoreku« pravzaprav zaseženo vse, kar je o Möderndorferjevi komediji treba ali vredno povedati: burkaštvo + karikatura + lahkotnost +

brutalnost. Morebitne bralce tako tega poročila, kakor tudi tistega v *Razgledih* (in eventualne gledalce) naprošam, naj si omenjene formalne oznake in žanrske prvine Moderndorferjeve *burkarikature* vstavijo v spomin in/ali sprejemanje *Štirih letnih časov* ter jih nato po lastni presoji vrednostno ustrezno ‚rangirajo‘.

Na sinočnji sezanski reprizi (novogoriška premiera je bila 10. oktobra) sta se v dvorani kar pogostoma razlegala smeh in celo režanje, tedaj spremljevalni in sprejemni prvini, ki sta izvajalce očitno posebej ‚dražljivo‘ motivirali (nemara tudi za kako improvizirano, nepredvideno repliko ali mizanscensko reakcijo) ter postali za razvoj dogodkov na odru tako rekoč nepogrešljivi; hkrati pa najbrž tudi sami ob sebi povesta veliko, če ne ravno vsega o tovrstnem tipu gledališke zabave in kratkočasnosti. Bila bi – seveda popolnoma jalova in tudi maloumna – moralistična poza, če bi zato »eni veseli poslanski komediji« skušali še kakorkoli oporekati ali ji celo kaj odvzeti; magari samo kanček legitimitete. Le s pravimi »kvalifikativi« jo je bilo treba – ob jasnem zavedanju, da je pisanje komedij vse prej kot lahkotno pisateljsko opravilo – poimenovati. A hkrati upati, da bo te »kvalifikative« razbrala in udeležila tudi uprizoritev.

Režiserjeva (Samo Strelec) spektakelska zamisel omenjene »kvalifikative« seveda tako rekoč v celoti in nadržnostih razbira. Še več kot to: s centralno poudarjeno ‚instalacijo‘ stranišča na izplah kot osrednjega (na rampo in na sredo prizorišča potisnjene) scen(ograf)skega (Barbara Matul) *toposa* in sploh s straniščnimi stopnjevanji – če jih stisnem v simbolno povzemajoč pojem in pomen – te »kvalifikative« mestoma pritira (in pretira) do roba okusa: nikarte moraličnega, marveč žanrskega (tudi odrsko burkaštvo, karikatura, lahkotnost in brutalnost premorejo nekakšne zakonitosti in meje).

Ko se kot ‚publikum‘, če si smem sposoditi Cankarjev znani sarkasticirani pojem, tem pretiravanjem (tudi) režimo, se, bogpomagaj, pač režimo predvsem sebi; četudi tega seveda ne priznamo in, hvalabogu, nismo poslanci.

Igralci *Štirih letnih časov* – kar vsi po vrsti in pravzaprav brez izjeme: Mira Lampe Vujičić, Janez Starina, Dušanka Ristić, Boris Mihalj, Rastko Krošl, Milan Vodopivec, Darko Komac, Tone Šolar – so, kakor je za *burkarikaturu* pravzaprav primerno, razposajeni in »užitni«. Zlasti kadar se ne premikajo – bolj prav povedano: ne mečejo – čez robove pretiravanja. Na srečo takih ‚premikov‘ v območja neokusa ni v izobilju, vendar v predstavi *Štirih letnih časov* tudi brez njih ne gre. Žal.

14. november 1996

Predstavo Slovenskega mladinskega gledališča *Silence, silence, silence*, o kateri je v tem dnevniku že zapisano, da sem njeno februarsko premiero – ne vem, zakaj – zamudil, sem si naposled sinoči ogledal.

Po vseh upravičenih, zanosno priznavalnih besedah, ki so jih o Tauferjevi dramski in dramatični ‚apoteozi najbolj zgovornega in vpijočega molka‘, če smem dodati lastno, karseda sežeto oznako predstave *Silence, silence, silence*, izrekli domači in tuji presojevalci, je seveda težko dodati kako izvirno misel ali spoznanje. A dve stvari bi vendarle rad izraziteje poudaril:

Prvič, če je Tauferjevo »zamisel in izpeljavo« mogoče uvrstiti v tako imenovano neverbalno gledališče, ki zadnja leta doživlja tako silovito količinsko in kako-vostno plimo, znotraj nje pa zares presenetljive izraznosti – v Ljubljani smo jih imeli priložnost videti že veliko in tudi najznamenitejših – potem je treba Tauferju in

njegovim molčečim histrionom priznati, da so v raznoličnem, skoraj zmeraj fascinantnem (če ne kdaj tudi šokantnem) korpusu raznoterih nonverbalnih poetik »izumili« dovolj samosvojo, zelo ekspresivno, čustveno in čutno silovito (posebej opozarjam na pomensko izjemno sugestivno dramaturgijo luči, prostora in muzike) različico, ki še tako kritičnega spremljevalca globoko zaprede v svoj čarni (arhetipski) izrazni ris.

In drugič, vsaj po moj misli je še več kot ta sugestivna in dognano artificirana izraznost vredna, naj tako rečem, duhovno – spoznavna razsežnost predstave: ko da se pred našimi zvedavimi očmi in krhkimi doživljajskimi tresljaji sredi nevarnih in skrivnostnih kozmičnih pajčevin in ostrih prakamnin razkriva in boleče rojeva nekakšna sizifovska ‚ontogeneza‘ tragičnega človeškega bitja in njegovega vztrajnega, čeravno brezupnega koprnenja.

S tema in tako silovitima vsebinskima in oblikov(al)nima pomenskima navpičnicama je *Silence, silence, silence* zagotovo znamenito gledališko doživetje.

In še ob rob povedanemu: že kar nekaj časa se na Slovenskem razplamenevajo polemične razprave o tako imenovanem nonverbalnem gledališču. Nasproti si stojita dve tezi: prva najbrž nekoliko nepremišljeno ali vsaj prenehitro zatrjuje, da postajamo priče zatona govornega gledališča, druga, nasprotna, si prizadeva mladane aprioristično zanikati pomen (in tudi fenomen) nonverbalnega teatra. (V oklepaju naj v tej zvezi zapišem: v gledališkem lističu, ki sem ga dobil na reprizi, pravi v sicer instruktivnem razmisleku Marinka Poštrak med drugim tudi to, da skuša *Silence, silence, silence* »vsaj za hip vzpostaviti vladavino tišine v gledališču«, in sicer »iz **zgroženosti nad ubornostjo besede**«. Upam, da so se avtorici besede ‚zgroženost‘ in ‚ubornost besede‘ prejkone v naglici preprosto nekoliko neskrbno zapisale. Zakaj? Zato, ker sem globoko prepričan, da se tako imenovano nebesedno gledališče ni rodilo zaradi zgroženosti, kaj šele ubornosti besede, saj se taka zgroženost in ubornost ne moreta nanašati samo na ta hip, na ‚tukaj in zdaj‘ tako rekoč, marveč na usodo besede v vsej njeni globaliteti, torej tudi zgodovinskosti. Ko bi teza o ‚ubornosti besede‘ držala, bi to pomenilo, da se dramsko gledališče spričo ‚zgroženosti‘ nad njo odpoveduje tudi njeni preteklosti. Sodim, da je ‚zgroženost‘ popolnoma pregnana tudi v primerih, ko misli samo ali nemara celo izključno na usodo *današnje in tukajšnje besede*.

In slednjic v zvezi s tako imenovanim nonverbalnim teatrom samo še to: že pred časom sem zapisal, da ta ‚model gledališča‘ implicira dovolj samosvojo morfologijo in sintakso in temu primerno seveda tudi samosvoj kritiški diskurz in distanco. Sam sem se že velikokrat zalotil v dilemi: pisati o nebesednih predstavah ali ne pisati. Mislim namreč, da bi vsi, ki se tako ali drugače srečujemo s tem ‚modelom gledališča‘, morali bistveno bolj poznati njegovo ne samo teoretsko podstat, marveč tudi njegove kritiške, upovedovalne, terminološke ali, na kratko in sežeto, strokovne in strokovno-pomenske, vrednostne in aksiološke posebnosti in razločke. Bojim se (in zase vem), da vsega tega poznam(o) bistveno premalo. Najbrž izvirajo tudi od tod nesporazumi in apriorizmi, ki pogostoma že tako ali tako skromno pregledne stvari delajo še bolj nepregledne.

16. november 1996

Sinoči je mariborska Drama dokončno stopila v, če smem tako zapisati, popandurjevski ustvarjalni čas. Resda je pred tem imela že premiero za najmlajše občinstvo, a Brechtov *Baal* je vendarle tisti pravi, razvidni vstop, nemara tudi mejnik, po

katerem bomo steli mariborsko gledališko ero *po Pnd.*, če si privoščim za ščepec šale, in čeravno je, kakor smo lahko brali, Brechtova igra prišla v letošnji mariborski repertoar še iz Pandurjevega programa. Seveda pa je vse pravkar povedano manj pomenljivo, tisto, kar zares šteje, je sinočnja premiera.

Spet z nekaj besedne igre ali simbolike bodi najprej zapisano takole: mladosti – in mladost je edino prava beseda za ansambel, ki je pripravil sinočnjo uprizoritev – se je *Baal* kot mladostna »anarhorevolucionarna« drama Bertolta Brechta tako rekoč idealno prilegal. Zakaj?

Ena od značilnic Brechtovega (seveda ne samo njegovega in ne samo mladostnega) dramskega ustvarjanja je tudi seganje po že znanih fabulah in motivih, tedaj praksa, ki se v evropski dramatikki razteza vse do antike in mitskih zgodb. Brecht pa se pri izbiri motivov, kakor je znano, ni ženiral tudi glede zgodb in del avtorjev njemu bližjih časov (npr. John Gay, Hella Wuolijoki, Hans Grimmshausen). V tem smislu je bil »sposojen« tudi motiv za dramo *Baal* (1920), kakor sodijo brechtologi (tudi Mojca Kranjc), in sicer kot reakcija na tri leta mlajše odrsko delo *Osamljenec* (1917) Hannsa Johsta, najprej ekspresionista, pozneje vodilnega nacionalsocialističnega dramatika (in častnika SS). Če se *Osamljenec* ukvarja predvsem z zgodbo znamenitega nemškega romantika Hansa Christiana Grabbeja kot popolnoma samosvojega pesniškega upornika, Brecht to biografsko optiko razpre tako, da vanjo projicira poleg Grabbeja še sorodne usode Villona, Büchnerja, Rimbauda, Verlaina in še koga, nič manj pa tudi sebe in svoje življenjske in spoznavnonazorske zgodbe in aktivnosti iz časa, ko je *Baal* nastal. In kakšen je tako komponiran in kombiniran pesnik Baal, sredi množice svojih ženskih in moških pajdašev in sodobnikov pravzaprav nekakšen ‚monodramski‘ Brechtov junak?

Literarna veda ga označuje za vagabunda, individualista, postopača, skrunilca deklet in pohotneža, hkrati pa tudi za sanjača, anarhista in bonvivana, cinika in moralca ter ob vsem tem hkrati romantičnega in sarkastičnega, kontroverznega poeta, čigar življenjsko filozofijo nemara najbolj značilno simbolizirata tale verza:

*Schwimmst du hinunter mit Ratten in Haar:
Der Himmel drüber bleibt wunderbar.*

In še sezeta oznaka drame, ki jo povzemam iz eseja sodobnega nemškega brechtologa Willyja Haasa: Divje, smrduhasto, pornografsko delo iz ‚sturmunddrangovske‘ šole, vendar delo genija, nasledek brechtovskega ‚bestialnega‘ ‚panteizma‘, panična orgija, pantagruelovska igra vsakršnega žetja in nenasitne telesne ljubezni. Biološko-kaotični slavospev vsakršni divji živahnosti za neobčutljive nosove in živce, ne najboljše drama, a nemara največji vzlet, ki ga je Brecht kdaj dosegel.

Ta zanosno-paradoksalna oznaka pove pravzaprav vse pglavitno o *Baalu*. Ko pa skušam delo razbrati dramatološko, je treba povedati, da kot mladostni opus sicer – z izjemo songov – še ne vsebuje poznejših polnovrednih prvin znamenite brechtovske ‚potujevalne‘ gledališke teorije in estetike, zato pa že sorazmerno jasno, četudi najbrž še bolj intuitivno kot zavestno nakazane elemente tako imenovanega epskega (nearistotelovskega) teatra.

Za dnevniško pisanje se pričujoči izlet v spoznavno pojmovanje *Baala* nemara bere kot preobsežen ‚vrivek‘, a za soočenje z mariborsko predstavo se mi je vendarle zdel primeren, če ne kar neizogiben.

Brez omahovanja naj o uprizoritvi najprej izrečem generalno spoznanje: nadvse primerno in po svoje imenitno je, da se je mladega Brechta z vso mladostno zagnanostjo lotil zvečine mlad umetniški zbor na začetku novega kreativnega poglavja mariborske Drame. Zakaj sem to, meni sicer ljubo spoznanje, relativiral z

besedama ‚po svoje‘? Zato, ker zgolj – mladost sama ob sebi nikakor še ni zagotovilo za interpretativno zrelost in polnovrednost; je porok za odprtost, svežino, srčnost in iskrenost, a vse to je za mladost značilno tako rekoč že po definiciji.

V tem smislu je seveda treba takoj zapisati, da je režiser, mladi Jernej Lorenci – tako rekoč še diplomant gledališke Akademije – bil od vsega začetka »načelovodja« omenjene mladostne energije, s katero je uprizoritev prečesana od uvodnega do sklepnega prizora. A zgodil se je skorajda nepojmljiv, vsekakor presenetljiv paradoks: če odmislim čutno-telesne, zlasti seksistične ‚ekshibicije‘, nonšalantno naseljene v predstavo, je vse drugo v uprizoritvi zasnovano, zrežirano in udejanjeno s kar ‚prezanesljivo‘, pretežno dekorativno korektnostjo, ki po eni strani sicer razodeva skoraj ‚prezrelo‘ Lorencijevo stanovitnost, po drugi pa nemara prav zaradi te presenetljive lastnosti zgolj nakazuje, torej ne udejanja in ne izostruje z vso potrebno polnostjo mavrice tistih konstitutivnih vsebinskih in pomenskih kontroverznih prvin, o katerih pripoveduje W. Haas, ki sem ga prej prav zato ter na videz in za dnevniško rabo nemara prepoudarjeno in preobsežno citiral. In še nekaj, nemara ne manj pomembno: Lorenci je v svoji ‚stanovitnosti‘ v nasprotju z mladostnim, v marsičem očitno še dovolj izrazito ekspresionističnim statusom *Baala* tako rekoč anticipiral in v predstavo ne docela utemeljeno naselil poznejše Brechtove teoretske ‚doneske‘, ki »animalično divjost« te ‚agresivne‘, tako rekoč nihilistične drame pravzaprav po nepotrebnem blažijo in ‚humanizirajo‘.

Če je vse to res tako, je potem seveda tudi samoumevno, da se je mladokrila interpretativna energija uprizoritve tako rekoč že v prvih prizorih vzpela na najvišjo stopnjo – ter s tem tudi izčrpala. Ker so nadaljnje stopinje in stopnje predstave tičale in tudi ‚obtičale‘ v poglavitem na že spoznanih uvodnih ‚višavah‘, je predstava potekala ne samo brez potrebne dinamike, marveč tudi brez nujne, notranje intenzivnejše stopnjevanje pomenske rasti in napetosti; lahko bi se reklo, pretežno predvsem kot (nedistancirana) ilustracija in dekoracija.

Četudi se ta ugotovitev nanaša predvsem na režijo, velja v poglavitem tudi za igro: bila je sicer zglede na zavzeta in polna energičnih vzletov; zanjo so zaslužni vsi (ne glede na to, da so nekateri – npr. Alojz Svete in mladi Zoran More – še posebej ogrevali občinstvo) in zato bi lahko omenil imena interpretov od prvega do zadnjega. Vendar tega ne bom storil, vedoma pa bom posebej ‚izločil‘ samo eno kreacijo: naslovno vlogo, torej Baala – Miloša Battelina.

Ko sem maloprej dejal, da je bilo kljub nesporni zavzetosti igralcev opaziti preskromno stopnjevanje notranje rasti in napetosti, je to spoznanje vsaj deloma vključevalo tudi Battelinovo ‚monodramo‘ sredi ‚polidrame‘ drugih. Vendar s tem ‚popravkom‘ ali dopolnitvijo: Baalov-Battelinov individualistični, pesniški, vagabundski in sarkastični *tour de force* se spočne tako rekoč že s prvim nastopom in se sklene z njegovo smrtjo. Igralec ‚sestavi‘ Baalovo biografijo z besedami in songi, z napadalno ostrino in poetičnim zrenjem v neskončno nebo nad sabo kot dovolj konsistentno, teatralno mnogoplastno in učinkovito karakterološko zgodbo, po kateri si bo mariborsko uprizoritev mladega Brechta mogoče zapomniti s posebnimi simpatijami. Nič manj pa se – vsaj sam – ne veselim dejstva, da se je Miloš Battelino pridružil mariborskemu ansamblu, saj je malodane nerazumljivo, da v svojem prejšnjem teatru (Slovenskem mladinskem gledališču) zdaj že kar (pre)dolgo leto in dan tako rekoč ni več prišel do pravih in sploh vlog. Kako in zakaj, to je seveda vprašanje, ki ga morajo raziskati in nanj odgovoriti tisti, ki so Battelinu tako ustvarjalno ‚usodo‘ zadnja leta krojili.

Kakorkoli že, Battelinovemu ekspresivnemu Baalu se nemara lahko reče tudi ‚srečna vrnitev‘. Ali z modno tujko: *comeback*...

23. november 1996

Še preden se posvetim sinočnji premieri v tržaškem Slovenskem stalnem gledališču – uprizoritvi komedije Borisa Kobala *Afrika ali Na svoji zemlji* – si ne morem kaj, da se ne bi vsaj v nekaj besedah posvetil nastopu dramske igralka Ivanki Mežanove v Gledališkem klubu Krka (torek, 19. novembra).

Bil sem njen sogovornik, kakor nas, usmerjevalce dialoga, imenuje šef kluba, prizadevni in umni Boris Česen. Brž pristavim: ni bila samo velika čast, bil je, seveda po Ivankini zaslugi, zelo prisrčen večer, zlahkno doživetje, ki ga more navdihniti in uresničiti samo občutljiva umetnica in blag človek; oboje je, to vedo mnogi njeni spoštovalci in to povem brez kurtoazije ali patetike – Ivanka Mežanova. In tako jo je – zares ljubeznivo in z mnogimi vmesnimi aplavzi – sprejelo tudi številno občinstvo Krkinega Gledališkega kluba.

Lahko bi se reklo še drugače: ljubeznivost, sproščenost in odprtost, človeška obzirnost in pokončnost, umetniška krhkost in neponarejenost – vse to so lastnosti, ki karakterizirajo Ivankino dolgoletno umetništvo, pa naj se je udejanjalo v nosilnih ali tako imenovanih majhnih, dekliskih ali človeško zrelih ženskih postavah najrazličnejših odrskih žanrov. Ko smo jo poslušali, to prisrčno Mežanko, kakor jo smejo klicati njeni kolegi, se je najbrž pri marsikom – tudi pri meni – kar samodejno oglasila vabljava misel-želja, da bi bilo Ivanko, kljub nekajletnemu ‚pokojninskemu statusu‘, imenitno videti še kdaj tudi na ‚pravem‘ odru. Tako naj ostane zapisano tudi ob vednosti, da bo ta iskrena misel-želja, žal, ostala samo pobožna in četudi ima Ivanka vsaj zase prepričljive, zelo razumne razloge, zakaj mora biti tako in ne drugače.

Eno pa je tudi po srečanju v klubu Gledališkem klubu Krka jasno: Ivanka Mežanova je bila in bo v naših spominih ohranjena kot nepozabljena in nepozabna dramska igralka, znamenita dama slovenskega gledališča. Vem, kako se ji bo – resnično skromni, kakršna je – pravkar zapisani stavek zdel pregan. A naj se ji kar zdi: njegov smisel in pomen bosta ostala kljub umetničinemu pomisleku nespremenjena: pobožna želja...

In zdaj, kakor sem že napovedal, k sinočnji krstni uprizoritvi »satirične komedije o ne samo zamejskih stvareh« *Afrika ali Na svoji zemlji* Borisa Kobala v Trstu.

Borisa smo njegovi spremljevalci doslej kot pisca spoznavali predvsem po kabaretnih kolažih, ki jih je sestavljal in režiral skupaj s svojim prijateljem, dramatikom Sergejem Verčem v teatru in na radiu. Skupni imenovalc tega Kobalovega pisanja (režiranja in igranja) je mogoče sežeti v en sam osrednji pojem: satira. Ta pa, če se oprem na definicijo Matjaža Kmecla, »združuje komičnost in napadalnost, je torej kritika na komičen, posmehljiv način«. Z nekaj blage ironije pridajam tej označbi še izvorni pomen latinske besede *satura*: »posoda z mešanim sadjem« (spet po Kmeclovi *Mali literarni teoriji*), čeprav je, resnici na ljubo, današnji pojem satire bližji grškemu izvoru, povezanemu z »neobzirnim obnašanjem« satirov, spremljevalcev boga Bakha.

Kobal je svoj prvenec podnaslovil »satirična komedija« in ga s tem žanrsko dovolj natačno opredelil: *Afrika ali Na svoji zemlji* je po strukturi tako »posoda z mešanim sadjem« kakor tudi dogajalno bolj ali manj enovit dramski oziroma komedijski organizem, v katerem je na pretek vsakršnega »neobzirnega obnašanja« in »kritike na komičen, posmehljiv način«. V njem in z njim avtor duhovito in tudi pikro brije norce iz sebe in svojih, iz slovenske skupnosti onstran meje, iz tržaških ‚rdečih‘ in ‚belih‘, iz polomij, ki so slovensko primorsko zamejstvo naskočile zlasti v zadnjem času: Primorski dnevnik, Tržaška kreditna banka, Slovensko stalno gleda-

lišče. Glasbena matica, znotrajstrankarske ločitve in zdrahe – z nekaj pregnanosti in ironičnega patosa bi se lahko tudi reklo: sesutje primorskega slovenstva (tudi ob malobrižnosti matične Slovenije), kakor sem zapisal že v *Razgledih*. Ko sem dejal, da brije Kopal norce iz sebe in svojih, sem se seveda zavedal, da je to početje znotraj komedijskega in komičnega in satiričnega tako rekoč zmeraj najbolj učinkovito, čeravno pri Slovencih (kajpada ne samo pri nas) ne posebno cenjeno, ker ponavadi pač rajši brijemo norce iz drugih. In še tole je pomenljivo: ko se Boris Kopal norčuje »iz sebe in svojih«, tega tudi v najbolj jedkih trenutkih in grenkih dogajalnih položajih in dogodivščinah ne počne tako, da bi prizadeti mogli biti »ponižani in razžaljeni«. Je že res, da se ne samo slovenski gledalec v takih »identifikacijskih«¹ trenutkih najpogosteje, če ne kar zmeraj, vede po znamenitem načelu: to ne zadeva mene, to zadeva mojega soseda. Gre pač, če povem s pojmom iz »plemenite veščine«² boksa, za zelo pripravno eskiviranje, za nekakšen (jalov) iluzorični izmik. Legitimen, kajpak.

»Sesutje primorskega slovenstva«³ – upam, da kak »slovenofilski čistunec«⁴ tostran in onstran državne meje te sintagme ne bo razumel dobesedno, marveč kot namenoma pregnano ironično prispodobo – je v Kopalovi komediji ilustrirano na grenkosmešnih »usodah«⁵ treh rodov družine Černigoj/Montenero: na starem partizanu, »nonotu«⁶ Stanku, ki bi ga ne samo zato, ker nenehoma do nežnosti ganljivo gleda Štigličev film *Na svoji zemlji*, marveč tudi po vsej njegovi neomajni, slovensko zavedni drži in vedenju lahko imenovali kar Nostalgija z veliko začetnico, na Stankovem sinu, srednjleslojskem slovenskem funkcionarju in podjetniku Vinku Monteneru (!) in njegovi nečimrno porabniški ljubljanski soprogi Betki – spričo »sesutja slovenstva«⁷ oba znenada začneta sanjariti o »čisti«, neomadeževani in neprireditniški Afriki – o njuni ekološko in sploh vsestransko ozavešeni hčerki Lučki, ki se zaljubi v tržaškega prišleka, črnškega »krošnjarja«⁸ (nekoč so podobnim kramarjem rekli tudi »bratec«⁹) Nkona in z njim tudi odide v Afriko, ter o nezaposlenem sinu Franku, ki se je primoran obnašati kot nova »zgulbljena generacija«. Skratka, hude reči v hudih časih, zasukane v smeh in posmeh.

Kopal te »hude reči«¹⁰ naloži v komedijski »mikser«¹¹ humorja, ironije, (samo)posmehovanja, a tudi poetičnosti, krhkosti in bridkosti ter jih »zmeša«¹² v duhovito, veselo, a tudi grenko, vendar ne zagrenjeno ali nemara celo zadržto, marveč mediteransko sproščeno »zmes«¹³ satire, kabaretnih ostric, besedne in situacijske komike, efektnih humornih izmislekov itn. Med temi »izmisleki«¹⁴ je treba posebej opozoriti na že omenjeno malodane ganljivo nonotovo zaljubljenost v legendarni slovenski film *Na svoji zemlji* in na nasledek, ki se dogodi, ko se mu trak tega filma na videokaseti strga in ko nato s svojo družino manjkajočo epizodo kar na mah, strumno in v živo rekonstruira; ali na prav tako duhovit pogovor nonota z radijskim napovedovalcem, ki se s svojim poslušalcem pogovarja tako, kakor da bi ne bil v studiu, marveč v sobi; na ves kompleks pripetljajev s simpatičnim zamorcem Nkonom in nič manj simpatično, »odštekano«¹⁵ najstnico Lučko; na »spopad«¹⁶ med starim partizanom in nadutim, lumpenproletarsko-skvadrističnim vodoinstalataterjem Liberom itn. itn. Gre, skratka, za vrsto dogajalnih epizod, ki se sklenejo v komedijsko hudomušno verigo, njeni členki pa so zmeraj ne samo situacijsko razigrani, marveč tudi satirično iskriivi, ko z besednimi figurami ali situacijskimi obrati neposredno segajo v aktualne slovenske zamejske zdrahe, o katerih je že bilo nekaj povedano.

Iz te povesode »mešanim sadjem«, če se vrnem k latinskemu pojmu *sature/satire*, se iz Kopalovega »mešalnika«¹⁷ naposled izcedi kratkočasna – nič ne de, če tudi: kratkosopna – aktualna in aktualistična, nabrita in tudi bridka komedija o »hudih

rečeh« našega današnjega primorskega zamejstva, zagotovo najbolj sproščena in okretna slovenska veseloigra zadnjih let.

Boris Kobal je svoj celovečerni odrski prvenec tudi sam zrežiral: nemara mestoma preveč ‚dobesedno‘ in preekstenzivno, vendar nikakor zavirajoče ali moteče. Povedano z dvema, že maloprej uporabljenima pridevkoma: sproščeno in okretno. Seveda tudi po zaslugi enako sproščene in okretne igre: imenitnega, duhovitega, dialektalno neskončno simpatično »svetoivansko« (?) ‚pojočega‘ in zlasti ob koncu, ko že sluti temoto onkrajnosti, bridko poetičnega Adrijana Rustje v vlogi sijajno počlovečene partizanske Nostalgije, kakor smo ga že poimenovali; zgovornega in zgovorno ‚razsutega‘ funkcionarja in pridobitneža Vinka Vladimira Jurca; reprezentativne, s smešnogrenkim občutkom nenehne ‚odvečnosti‘ prekvašene njegove žene Betke Maje Blagovič; njune prisrčne hčerke in živahne, od naravnih in sploh raznoterih erotičnih idealov ‚nošene‘ hčerke Lučke Barbare Cerar in simpatičnega ‚zgubljenega sina‘ Franka Korošca; v vseh pogledih dekorativnega in ljubeznivega Nkoma, gostujočega gledališkega ljubitelja (sicer pa gozdnega inženirja, ki v Ljubljani pripravlja magisterij) Inácia Bintchendéja; ter efektno primitivnega, laško napihnjenega vodoinstalerja Libera Stojana Colje. Skratka, ob magistralnem Rustji vsi po vrsti sproščeni in več kot samo dekorativni ‚tržaški komedijanti‘ pod okretno taktirko režiserja in avtorja Borisa Kobala.

Naj ta dnevniški zapis sklenem z nekoliko variiranim stavkom, ki sem ga bil zapisal že v *Razgledih*: dolga, zdaj zares že zelo dolga, (nemara celo predolga) leta zahajam v slovensko gledališče v Petronijevi ulici v Trstu, a v vseh teh letih se je razigrano in navdušeno občinstvo tako sproščeno kot ob krstu Kobalove komedije le malokdaj – če sploh kdaj – smejalo in kratkočasilo. Še več, če sodim še po nekaterih drugih, popremierskih odmevih, zbuja uprizoritev tako zanimanje, kakršno je bilo značilno, kakor je vedel povedati starejši gledalec, le še za slovenske predstave v Trstu in njegovem širokem zaledju po osvoboditvi od fašizma pred petdesetimi leti in nemara še v času odpiranja Kulturnega doma (1964). Z drugimi besedami: to je skoraj enako ‚pohujšljivo‘ priznanje in enako razveseljivo spoznanje. Za krmarje Slovenskega stalnega gledališča nemara tudi – poučno.

26. november 1996

Pred približno desetimi dnevi me je poklical stari prijatelj Janez Čuček, znani obraz z malega ekrana, in mi sporočil, da je po nekaj tehničnih zapletih naposled izšla zbirka njegovih črtic *12 norih mož* in da si želi, naj jo preberem, in če bom pri volji, na predvideni tiskovni konferenci o knjigi kaj tudi povem. Seveda sem črtice pregledal in včeraj dopoldne v znani knjigarni Mladinske knjige o njih nanizal nekaj zgoščenih spoznanj. V prvi svoji leposlovni knjigi se Janez Čuček posveča opisom vesele družine svojih prijateljev in znancev, ki jih družijo pozna srednja leta, veselje do medsebojnega zbadanja in duhovičenja, predvsem pa neskalsena ljubezen do čistega vina v pravem in prenesenem pomenu. Devetindvajset ‚vinjet‘ ali ‚listkov‘, kakor bi se reklo po starem – pravzaprav starinskem – portretira dvanajsterico (in nemara še koga povrh) nekoliko posebnih mož, ki se, nekoč zagnani košarkarji, vsak teden srečujejo na rekreaciji, nato pa si ob različnih asociacijah ali priložnostih pripovedujejo različne ‚nekdanje in zdanje‘, lastne ali tuje življenjske *fabule*, kakor jih pač izvaja nonšalantna, zbadljiva, ironična in vsakršnih humornih zasukov polna, preprosta pripoved. Ali drugače povedano: sorazmerno kratkočasne zgodbe za ne

pretirano zahtevne bralce, ki jih glede na avtorjevo medijsko priljubljenost in sicerš-njo vsebinsko vsebine zanesljivo ne bo malo.

Po ‚tiskovki‘, kakor časnikarji danes rečejo takim knjižnim predstavitvam (ali z modno besedo: promocijam), sva z Janezom zavila v krčmo na pokušino rujnega in na prigrizek, se nato oglasila pri najinem prijatelju, karikaturistu Andreju Novaku in njegovi ženi Alenki na Starem trgu, nato smo skupaj, že v razmeroma poznih nočnih urah, obiskali še enega izmed lokalov, ki jih Janez nikakor ne pozna malo. Bil je razigran večer in Janezov leposlovni prvenec smo pač počastili tako, kot se spodobi in kakor da smo ‚junaki‘ katere od njegovih ‚vinjet‘: z vinom . . .

4. december 1996

Mesec december – ne samo dobesedno, tudi v prispodobi adventni – mi je že od nekdanj med najljubšimi. Resda je po svoje nor, vrvljiv in zapeljiv (tako rekoč permanentna vabila na prednovoletni požirek), a tudi prijazen, saj je ves nekako bakhovsko prazničen in darežljiv. Letos sem stopil vanj še posebej »obremenjen«, saj sem poleg vsakdanjega, po nekakšnem nezaukazanem urniku utrjenega dela (predvsem pisanja) moral opraviti dvoje stvari, ki sta bili ‚urgentni‘: obiskal sem – brez posebnega uspeha – v Cankarjevem domu vsakoletno prireditev *Infos*, ker me mika zamenjati računalnik, dvakrat pa kar precej časa pregledoval stojnice na Gospodarskem razstavišču, kjer je potekal sejem opreme za zimsko rekreacijo. Za vnuka Leva sva morala izbrati nove smuči in čevlje (stare, premajhne sva prodala); tudi sam sem se odločil za nakup in si nato (v begunjskem Elanu) omislil nove ‚dilce‘ in vezi. Zdaj je seveda treba počakati le še na sneg, ki letos, kakor bi se reklo z besedo iz drugih kontekstov, dobro kaže.

Sicer pa sem si pred dnevi (30. novembra) v Mestnem gledališču ogledal prvo reprizo Brechtovega *Galilejevega življenja* (*Leben des Galilei*).

Preden ji posvetim kratek kritični premislek, si ne morem kaj, da o znamenitem nemškem dramatik in njegovem opusu ne bi nadrobil nekaj misli, kajpada popolnoma osebnih. To poudarjam zato, ker je seveda logično, da so presojevalčeve misli načeloma zmeraj osebne; tudi kadar se npr. opirajo na tuja preišljevanja. Moje so v Brechtovem primeru poudarjeno osebne tudi zato, ker sem jih pred davnimi leti kar večkrat sporočal in si jih izmenjeval z nadvse instruktivnimi spoznanji pokojnega prijatelja in zavzetega brechtologa, če ne že brechtologa Lojzeta Filipiča. Poudarjeno osebna (ali kar zasebna) je bila v njih na eni strani moja skepsa do **praktičnih** nasledkov Brechtove znamenite ‚potujitvene‘ gledališke teorije (ta se mi kaže kot nepresegljiva predvsem kot učna metoda igrilstva) in na drugi prav taka skepsa glede na preveč eksplicitno ‚idejnost‘ in ‚ideološkost‘, ki so z njima tako močno zaznamovana nekatera sicer izjemno ekspresivna, zlasti ‚poučna‘ (*Lehrstück*) dela, med njimi nemara še posebej *Galilejevo življenje* kot ena izmed Brechtovih zagotovo najizrazitejših in, kakor se pri tem avtorju razmeroma pogostoma dogaja, tudi z avtorefleksivnimi prebliski ‚obloženih‘ iger. Olikani Filipič je moje pomisleke zmeraj poslušal z zanj značilno zbranstvo in pazljivostjo, enako zbrano in pazljivo pa jim je ‚zoperstavljal‘ tudi svoja spoznanja. Čeprav ta pametna spoznanja mojih dvomov niso bistveno ovrgla, so jih pogostoma ‚produktivno‘ zamajala in če od tega ‚majanja‘ ni ostalo nič drugega, sta me odtlej in vse do današnjih dni ob srečanjih z Brechtovimi dramami spremljali zmeraj znova odkrito-srečna vedoželjnost in odprtost tudi za morebitne korekture ‚lastnih zmot‘. Poglavitni ‚krivec‘ za to ostaja torej modri Lojze Filipič, čeprav moram priznati, da se moja, že

omenjena temeljna pomisleka – ‚potujitev‘ (kot filozofija) in ‚ideološkost‘ (kot tendenca) – zlasti z vidika odrske prakse nista vse do danes do kraja zamajala.

Ker se mi je, kakor sem že povedal, zadnje dni življenje poleg vsakodnevnega pisanja ‚zapletlo‘ še z drugimi, sicer prijaznimi opravki, se je hkrati primerilo, da sem zaradi časovne oddaljenosti od ogleda reprize *Galileja* davi lahko prebral izjemno temeljito kritično presojo predstave v Delu spod peresa Andreja Inkreta. Kakor bi se komu nemara upravičeno lahko zazdelo, da bi utegnila tako natančna analiza vplivati tudi na moj premislek, se to kljub nesporni sugestivnosti Inkretove analize ni zgodilo.

Inkret je že z naslovom (*Spektakel brez distance*), še nadvse bolj pa z razčlenitvijo osrednjih pomenskih sestavin drame, soočenih s čutnonazornimi sestavinami uprizoritve, če smem njegovo analizo poenostavljeno speljati na tak skupni razpoznavni imenovalac, zaznal in utemeljil problematičnost predstave Vinka Möderndorferja, ki da »niti malo ne postavlja pod vprašaj Brechtovega kritičnega in moralističnega patosa« in je šibka tudi zato, »ker ne duši tistega, kar naj bi bilo za Brechta bistveno: ideološki disput, pri katerem je natančna demonstracija nasprotujočih si idej pomembnejša od teatralične embalaže, ‚potujenost‘ dramske zgodbe važnejša od ‚iluzije‘...«

Kakor je to res, je, po moji misli, hkrati res, da zlasti po znanem nedavnem »koncu velikih zgodb« in »sesutju utopije«, ki sta bila tako močno in kritično vzdana tudi v Brechtov pomensko kritični in dramatološko specifični sistem *Galileja*, prav eksplicitna ‚ideološkost‘ in ‚potujenost‘ vsaj mojemu pogledu na Brechta odvzemata tisto pomensko silovitost in verodostojnost, o katerih sem že govoril, spominjajoč se pogovorov z Lojzeto Filipičem, in ki se zaradi njih pravzaprav od vsega začetka nisem znal ugrezniti in ugnezditi v njegove drame enako globoko kot, na primer, v dramski svet kakega Čehova, pa čeprav me je z Brechtom, po drugi strani, družil (in me še zmeraj družijo) kritično-nazorsko podoben pogled na naše mrzlo, nepredvidljivo (zvezdnato in zemeljsko) vseмирje in človekovo tragično bivanje v njem.

Z drugo besedo: če je uprizoritev *Galilejevega življenja* v Mestnem gledališču ljubljanskem ‚iluzionistična‘ in premalo distancirana, jo skušam, skupaj s pazljivim in vsaj na reprizi, ki sem si jo ogledal, zelo zavzetim občinstvom (tega sicer nimam zmeraj za odločilno presojevalno merilo) – razumeti kot poskus, ki se od Brechtovih idejnih tenzij in poetološko-metodoloških gledaliških nagibov sicer odmika, a ki skuša s poudarjenim personaliziranjem Galilejeve neprijazne življenjske, znanstveniške in človeške zgodbe presegati ‚brechtovski kanon‘ in hkrati (melo)dramatizirati, če ne celo tragedizirati njeno grenko ‚usodnost‘.

(Mimogrede: ali niso bili svojevrsten odgovor Brechtovi sorazmerno ozkosrčni ‚ideološkosti‘ Dürrenmattovi *Fiziki* ali, v drugačnem kontekstu, npr. Kipphardtova *Zadeva Oppenheimer?*).

Omenjeni (presegajoči) poskus se zlasti nazorno razodeva in udejanja v izrazito nespektakularno zasnovani, studiozno preiščeni, mestoma skoraj asketični, vse-skozi tenkovestno senčeni postavi in vlogi Galileja Janeza Hočevarja: od očarljive začetne prešernosti in sproščene raziskovalne razvnetosti, ki jo tako iskreno in zavzeto občudujeta, spremljata, posnemata in dejavno povzemata Domen Valič in Jožef Ropoša kot otrok in odrasli Andrea Sarti, se zlagoma in s čedalje bridkejšimi spoznanji in občutki ogroženosti skoraj boleče rahločutno seseda do tragične otrplo-sti in tiste poraženosti, ki je hkrati nema zmaga Galilejeve znanosti, zatajitev in ‚izdaja‘ resnice ter razgaljenje njegove (prestrašene) človeškosti, če nekoliko prirjeno parafraziram Brechta.

Seveda pa to ne pomeni, da pritrjujem Möderndorferjevi »preinterpretaciji« te Brechtove ‚poučne igre‘: nezadostnosti njegovega ‚poskusa‘ ne vidim toliko v bleščavah povnanjenosti, ki po moji presoji niti ni posebno izrazita ali konceptualno trajno prevladujoča (če odmislim npr. veliki operni aranžma množice pred koncem predstave, ali, ob drugem, blagoglasne nastope dovolj natančno naštudiranih, pojočih in govorečih, četudi ne značilnih brechtovsko-weillovskih songovskih povezovalcev, ali npr. spektakelskih ‚krvavih‘ barv, ki zgolj dekorativno vdirajo v sicer premišljeno monokromno vizualno podobo predstave); vidim jo tudi v prepogostni prerazvlečenosti in tekstovni neselektivnosti ter vsaj mestoma preostro poenostavljeni črno-beli delitvi progalilejevskih in antigalilejevskih likov, torej v preskromni poglobljenosti karakterološke dihotomije.

Ali na kratko: kakor skušam novo uprizoritev *Galilejevega življenja* brati in razumeti kot poskus preseganja togega ‚brechtovskega kanona‘, mu hkrati ne morem pritrjevati v važnih podrobnostih, ki pa so, kakor vemo, pogostokrat veljavnejše od celote.

In še čisto za konec pričujočega kratkega premisleka: čez nekaj dni nas čaka nova različica *Galilejevega življenja*: v čitalnici (in s sodelovanjem) Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani bo dramo uprizorilo Slovensko mladinsko gledališče.

Prej pa še nestrpno čakam na krstno uprizoritev *Čarobnic* Mirka Zupančiča, ki si jo bom drevi ogledal v Primorskem dramskem gledališču v Novi Gorici.

5. december 1969

Če se ne motim, sem Zupančičeve *Čarobnice* bral že pozno jeseni 1994, vsekakor pa v začetku naslednjega leta med besedili, ki so konkurirala za Grumov natečaj. Ko se skušam nahitro spomniti sedmih prejšnjih Mirkovih odrskih del, se mi ob njih kot rdeča sled pleše osrednji vtis: v njih je tega dramatika zmeraj mogoče prepoznati kot zelo kultiviranega pisca in nadvse krhkega, nemalokdaj poetičnega interpreta človeških in življenjskih zadreg, zmot, spopadov in usod. *Čarobnice* v tem smislu niso izjema, čeprav bi – ker gre, ob drugem, pač za različico znamenite Aristofanove komedije *Lizistrata* – tako izjemo nemara vendarle lahko pričakovali. Zakaj?

Če pustim ob strani premislek o tem, kdo vse je v dramatiki po Aristofanu variiral *Lizistratin* motiv, in se samo za hipec ustavim pri izvirniku in nato še pri Smoletovi *Igri za igro*, ki je, če se ne motim, prva slovenska variacija na Aristofanovo témo, bi dejal takole: v izvirniku se ženske upro vojni in dosežejo mir s tem, ko začasno zapustijo svoje može; pri Smoletu pa je zgodba postavljena na glavo: ženske napovejo moškimi seksualni štrajk, ker je njihov trdovratni mir »zaudarja do neba«; a izid štrajka je jalov – nova (moška) oblast spet upelje stari ‚mir‘.

Čarobnice, ženske, ki so nekakšna pojmovna zloženka (ali sprimek) čarobnosti in čarovništva, tudi v Zupančičevi komediji svoje moške odstavijo od orgazemskih sladkosti, a ne dosežejo drugega, ko da razkrinkajo njihov napuh, samohvalo in tiransko politikantsko obsedenost; ujamejo jih sicer na limanice prisrčne prevare, ko se, namesto uvoženih lepotic, ki so si jih kot nadomestilo bili naročili, pred njimi pojavijo same (preoblečene v ritaste soldatke), toda moška osramočenost je najbrž le začasna in ‚streznitev‘ bo odpravila kvečjemu lepotne napake moške nadvlade, bistva ne. V to pomensko in ‚težno‘ strukturo svoje igre vstavi avtor še dva vsebinska poudarka ali nekakšna potujitvena ‚odvoda‘, ki komedijo prisilne spolne vzdrž-

nosti po eni strani mehčata, po drugi pa racionalizirata: mladi ljubimski par Margareta-Feniks se za homatije, prepovedi in prevare starih ne zmeni, rajši se prosto-dušno predaja ‚romantiki‘, medtem ko Norica, povezovalka dogajalnih zapletov, s svojimi liričnimi komentarji skrbi za racionalnejši kontrapunkt in ‚ozemljevanje‘ komedije.

Iz povedanega je najbrž znova razvidno tisto, o čemer sem že govoril: tudi *Čarobnice* so izjemno kultivirano, a glede na motiv, ki že pri Aristofanu ne skriva drastike, pri Smoletu pa ne kosmate »burčnosti« – zagotovo prekrhko in le mestoma v nekaterih besednih igrah, čutnejših namigih in ‚podtekstih‘ razposajeno pisanje. Glede na motiv prisiljene spolne vzdržnosti – zlasti po različnih seksističnih ‚revolucijah‘ in vsakršnih ženskih ‚osamosvojitvah‘ – vsekakor neprimerno bolj krotko kot je ‚krotak‘ sodobni (moški) in (ženski) svet. Tako pač je in ko je že tako, je to Zupančičevo ‚krotkost‘ treba razumeti in spoštovati.

In očitno je tako – prespoštljivo (?) – ravnala tudi Katja Pegan, režiserka *Čarobnic* v novogoriškem Primorskem dramskem gledališču: kdaj prej (npr. v Molièrovem *Namišljenem bolniku*, Ayckbournovih *Norčijah v spalnicah* ali Plautovi *Kazini*) je svoji komedijski ali kar burleskni fantaziji neprimerno bolj razigrano razpirala krila. Pri Zupančiču jo je, tako je vsaj videti, brzdala. Nasledek je tak: zlasti »pohleven« prvi, pogojno rečeno, ženski del predstave, iskrijejši in vsaj nekoliko bolj ‚robotast‘ klimaks v drugem (moškem) delu. V to dvojnost je v poglavitnem ujeta tudi igra: med moškimi vlogami – zlasti pri Matohu, Bolčini in Ličenu – več temperamenta in tipološko izrazitejših izrisov kot med ženskimi, pri vseh pa veliko volje za prijazen krst novega slovenskega odrskega dela.

Naj ne pozabim: Mirko Zupančič je s svojo krhko poetičnostjo tudi v *Čarobnicah* ostal zvest sebi. In to je, rečem s poudarkom, zagotovo čarobna zavest.

P.s. Preden sem za danes zaprl računalnik, sem v davišnjem *Dnevniku* (na kulturni strani) med »kritikami in ocenami« – in pod naslovom *Jutri bo pa (p)tiček sam* – prebral »eno minuciozno razpravljanje« o predstavi *Čarobnic*. »Hja«, »nak«, »ih« beležko je podpisal, domnevam, kritiški ‚vajenec‘ – Roman Repnik. Vsi smo bili nekoč vajenci. Nemara arogantno ‚nepismeni‘. Polpismenih redakcije niso najemale nikoli.

9. december 1996

Omenil sem že, da nas, vedoželjne gledalce, po nedavni uprizoritvi Brechtovega *Galilejevega življenja* v Mestnem gledališču ljubljanskem čaka predstava istega besedila v izvedbi Slovenskega mladinskega gledališča – in sicer v Plečnikovi Narodni in univerzitetni knjižnici. Sinoči se je – v režiji Matjaža Bergerja, doslej bolj znanega kot aranžerja velikih proslav in občasnega gledališkega teoretika – zgodila.

Ko sem se odpravil v meni tako ljubi predel stare Ljubljane, kjer domuje NUK, so me obhajali dvojni občutki: prvi, spominski, segajo v davne študentovske čase in moje skoraj triletno vsakodnevno ukaželjno posedanje v znameniti Plečnikovi čitalnici; ti so, rekel bi, nekam sentimentalni ali vsaj nostalgični, kakršni so pač zmeraj spomini na mladost. Vendar niso bistveno vplivali na mojo recepcijo predstave, čeravno so me, sedečega na istem stolu in ob isti mizi kot nekoč davno, hočeš nočeš vračali v čase, ki imajo z Brechtom in njegovim *Galilejem* komaj kaj opraviti. Drugi občutki so, če jih smem tako poimenovati, skeptični: kdove od kod in kdove zakaj se je vame že od vsega začetka, ko sem prebral, kje bo predstava, naselila

pomisel, da utegne sofisticirani Plečnikov interior biti Brechtu v »škodo«. Takoj povem: natanko to se je primerilo. Zakaj?

Kakor sicer načeloma ne morem oporekati prvi, a očitno premalo ali prepo- vršno tematizirani zamisli, da bo polmračna, cerkveni ladji podobna, visoka, pravza- prav 'vzvišena' dvorana velike čitalnice, obdane tako rekoč od vrha do tal s knjigami in učenostjo, malodane idealen prostor za Galilejevo znanstveniško in raziskovalno vneto, tako moram takoj pristaviti, da je nad vse sugestivna Plečnikova arhitektura pravzaprav že takoj spočetka postala prvi in odločilni protagonist Bergerjeve pred- stave. In je taka ostala do konca. Torej ne Brecht, ne Galileo Galilei, ne Andrea Sarti, ne florentinski Dož, ne Kardinal inkvizitor, marveč – Plečnik. Nič ni poma- galo, da sta bila Nataša Barbara Gračner in Demeter Bitenc uglajena, samozavestna in subtilno počlovečena naslovna junaka, nič drugače tudi ne domala vsi drugi liki, ki smo jih bolj ali manj videli, bolj ali manj slišali, bolj ali manj razumeli – zdaj tekajoče po galerijah in mostovžih, zdaj plešoče, zdaj med satovjem visokih oken gestikulirajoče, zdaj vsakršne fizikalne projekcije komentirajoče, zdaj v mikrofone zdaj v »prazno« govoreče. Navsezadnje se tudi ni bilo treba posebej spraševati, ali je ta predvsem »govorilna poldruga ura« spričo občutno skrajšanega (in z današnjimi aktualnimi Bergerjevimi spoznanji in sentenčnimi dodatki dopolnjenega) Brechtov- tega besedila minevala jadrno ali z zastoji, kot iluzija ali zgolj njena dekoracija in ilustracija: vse je bilo slejkoprej zasenčeno od sugestivnega plečnikovskega ambi- enta, ki je dopuščal zgolj opazovanje, veliko manj pa spremljanje, kaj šele so-po- doživljanje Galilejevega življenja in dela. Ali povedano s paradoksom: zanimiv, vznemirljiv poskus, na žalost s komaj kaj pomenskega haska in konsistentnega umetniškega užitka.

Časniki (in tudi nekatera gledališča) me obveščajo, da se bo v prihodnjih dneh spet zvrstilo več premier v slovenskih teatrah. *Sodobnost* nanje ne bo mogla poča- kati, tudi tokratni moj dnevnik ne. Nič ne de, v pretres pridejo v naslednji številki revije. Ažurnost pač ne more biti odlika mesečnika.

Sicer pa se veselim nekaj dni bolj ohlapnega dela: decembrski razigranosti se ne spodobi izmikati, praznike in novo leto je treba čakati s primerno slovesnim razpoloženjem. Tudi najrazličnejše politične igrice, povolivne mimikrije in vsakršna koalicijska sprenevedanja ne morejo zasenčiti tega prijaznega (adventnega) razpolo- ženja...

Se bo nadaljevalo



Vasja Predan

SLED ODRSKIH SENC

Gledališki dnevnik 1996–97 (3)

13. december 1996

Ne vem, od kod in kako neki se mi je kar znenada lahko zazdelo, da bom prihodnje dni manj motiviran za pisanje gledališkega dnevnika, z drugo besedo, da bo do konca leta manj gledališkega direndaja kot zadnje tedne. V resnici je prav drugače: premiere se še kar vrste. Tako tudi sinoči, ko me je Slavko Pezdir, kritik in še v drugo selektor za prihodnje Borštnikovo srečanje, povabil in odpeljal v Kranj, kjer je Prešernovo gledališče v režiji Matjaža Zupančiča premierno uprizorilo Genetovi *Služkinji*, znamenito dramo francoskega gledališkega avantgardista, ki smo jo na Slovenskem videli že v nekaj izvedbah. Prvič, če se ne motim, v mariborski Drami leta 1969, torej pred več kot sedemindvajsetimi leti v režiji Francija Križaja in predstavi, ki se je vsaj meni – tudi zaradi zelo ekspresivnih igralskih deležev Milene Muhič, Bogdane Bratuž in Angele Janko – zelo močno vgnezdila v spomin. Spominjam se, da sem takrat Geneta krstil za Villona našega časa, vsekakor za ‚brezbožnega‘ gledališkega upornika, ki mu je Sartre v svoji znani portretni študiji nadel obstret »črne svetosti«, če se seveda smem poigrati s paradoksnimi pojmi. Še isto leto je *Služkinji* uprizorila Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, potem pa je minilo do naslednje odrske različice spet dvajset let, ko je januarja 1989 Damir Zlatar-Frey *Služkinji* z moško igralsko zasedbo (Srečo Špik, Alojz Svete, Aleš Valič) spremenil v nekakšno kulturno predstavo gledališča Koreodrama. Matjažu Zupančiču, režiserju sinočnih *Služkinj* in tudi avtorju – naj mi, prosim, ne zameri te ploske oznake – temnih izvernih dram (*Izganjalec hudiča*, *Slastni mrlič*, *Nemir*), je Jean Genet očitno dramatik »po duši«, če pa že ne to, tedaj zagotovo vsaj zelo rodovitna spodbuda za nekonvencionalno odrsko raziskovanje, za katero pa ni nujno, da se podreja zgolj utrjenemu »genetovskemu kánonu«, če spet uporabim preohlpen ali vsaj premalo natančen označevalni pojem. Ker sem o predstavi *Služkinj* že poročal v *Razgledih*, naj mi morebitni bralci teh vrstic oprostite, ker bom svojo presojo Zupančičeve uprizoritve tu v poglavitnem samo ‚prepisal‘. Ta trenutek za kaj drugega ali kako drugače, nemara predvsem nadrobneje razčlenjeno analizo – namreč nisem posebno dobro pripravljen.

Angleži s sestavljenko *selfcontradictory* strnjeno izrečejo tisto, za kar mi uporabimo tri besede: protislovje samemu sebi. Z njimi je, vsaj karseda na kratko, mogoče obseči bistveni smisel Genetovega, oproščam se za čuden pojem, dramatištva. V *Služkinjah* je ‚protislovje samemu sebi‘ razgrnjeno v več pomenskih razsežijih: v služabništvu in hkratnem ‚gospodstovanju‘ Claire in Solange, v njuni perverzno paradoksalni igri gnusa in občudovanja Gospe, v njunem erotomanskem

poistovetovanju s samima sabo, druge z drugo in obeh z Gospo, v srhljivi igri 'spogledovanja' s sovraštvom in ljubeznijo, z življenjem in smrtjo. Genetovo gledališče je gledališče malodane zarotitvenih besed in je hkrati platonično in prezirljivo, je teater 'oglatega', ostrorobega simbolizma in okrutne (anti)psihologije, ki z besedami in gestami, strastno in neprestano, avtokontradiktorno in ritualno slavi in prezira čutni in predvsem vizualni svet bleščečega videza človeške oholosti in temne resnice (ali 'črne svetosti') izgubljenega boga.

Odrskega udejanjanja takega in v sebi tako protislovnega Genetovega sveta se najbrž ni mogoče lotiti z enakimi izrazili kot, na priliko, Beckettovega, čeravno oba srhljivo žarita iz podobne, če ne že iste tragigroteskne občutljivosti in enakega čutenja človeku tako neznosno odtujenega in sovražnega sveta vsakršnih pohlepnihi moči.

Premislek o Zupančičevi interpretaciji *Služkinj* se mora najprej ustaviti ob spoznanju, da je režiser maloprej bežno omenjene pomenske in izrazne, temne poetične parametre zagotovo imel v mislih, ko je razčlenjeval in odrsko označeval Genetov gledališki univerzum; še posebej je to v predstavi razvidno iz domiselnega oblikovanja prostora (scenografija in kostumografija Janja Korun): z dramaturgijo (in simbolnimi pomeni) velikanske omare, ki ni samo vizualni znak, marveč »oglati simbol«
zdaj odprtega zdaj zaprtega ali zapirajočega se, (odtujenega in sovražnega), roznato srhljivega sveta, v katerem izrekata svoj eros in gnus, svoj paradoksalni, zarotitveni, v poskus zločina zapredeni *NE Claire* in *Solange*.

Manj v soglasju z intencami okrutne genetovske (anti)psihologije in (anti)tragi-ke pa se Zupančičeva predstava razpre, ko jo presojamo skozi (znakovni) sistem igre: Darja Reichman (*Claire*) in Bernarda Oman (*Solange*) svoji služkinji tketa izjemno izostreno in ekspresivno, s srhljivimi črnimi lirizmi, vendar, vsaj po moji misli, iz (pre)naturalističnega čutnega, čustvenega, poudarjeno psihologizirajočega votka, njuna smrtno osovražena in hkrati iz blodne zavisti oboževana Gospa – Boris Ostan – pa iz transvestitske parodije, ki v kontekstu tako udejanjenih služkinj kljub vizualni efektnosti (ali nemara prav zaradi nje) ostane osamljen(a), skoraj tujek v svetu genetovske 'črne svetosti'. Na drugi – (slušni) – strani pa vnaša sugestivna muzika marseljeze, ki je z njeno (parafrazirano) melodijo od začetka do konca (tudi kadar 'molči') podložena predstava, popolnoma samosvojo, nemara tudi izvirno razsežnost, ki je ni mogoče poslušati (in brati) samo historično simbolno ali socialno-razredno, kakor bi se utegnilo zdeti na prvi pogled, marveč hkrati tudi eksistencialno, če je dovoljeno uporabiti ta pogostoma že skoraj zlorabljeni, vendar dovolj osredotočeni pojem. Še posebej v svetu današnjega brezdušnega minevanja in v njem tragične človekove izgubljenosti in bridke osamelosti.

Naj ne bo nesporazuma: uprizoritev *Služkinj* v kranjskem Prešernovem gledališču je visoko profesionalna in sugestivna, vendar po svoje protislovna znotraj znamenitih genetovskih pomenskih in gledališko-ritualnih protislovij.

14. december 1996

Lahko bi rekel, da sem se včeraj zalotil v posebnem premisleku: zvečer me je v Mali drami SNG Ljubljana čakala krstna uprizoritev *Metuljevega plesa* Drage Potočnjak, po možganih pa se mi je še kar naprej plazil spomin na predstavo Genetovih *Služkinj* pred dvema dneva v Kranju. Res sem poročilo o tem protislovnem vznemirljivem večeru že spisal, a nekako me spomin na uprizoritev ni hotel izpustiti iz svojega objema; še posebej ne premislek o igri, o kateri sem sodil, da najbrž ne bi

bila avtorju docela po duši, čeravno po drugi strani zlasti v verističnih izostritvah ni (bila) nič manj intenzivna.

S tem še vročim spominom sem s kanci osredotočenega premišljevanja čakal na začetek *Metuljevega plesa*, ki sem ga poznal že od januarja 1994, ko sem ga najprej bral, nato pa se v začetku marca o drami s kolegoma iz žirije Grumovega natečaja v Kranju zavzeto pogovarjal. Delo Drage Potočnjak smo Lado Kralj, Matija Logar in jaz sicer uvrstili v ožji izbor, vendar je v sorazmerno hudi in častni konkurenci nagrado prejela Jovanovičeva *Antigona*, krstno uprizorjena v režiji Mete Hočevar leta 1993 na Dunaju in nato še v ljubljanski Drami.

Avtorica Draga Potočnjak, tudi znana igralka in potemtakem neposredna in občutljiva poznavalka gledališča, je že v svojem prvem uprizorjenem tekstu *Slepe miši* izpričala, da jo pri premišljevanjih o svetu in času najbolj zanimajo človeške usode, kakor se je reklo včasih, ali ljudje, kakor rajši rečemo danes. V prvi drami sta taki usodi ali človeka mati in hči, nerazvezljivo zapleteni v med seboj trdo odvisna in seveda (s)popadljiva (ne)sorazmerja, v *Metuljevem plesu* je to troje družinskih (malomeščanskih) rodov in v njih še posebej tri sestre – razen števila 3 in nekega malodane iracionalnega pričakovanja, ki nikakor ni enako ali vsaj podobno znamenitemu hrepenenju, nimajo seveda nič skupnega z istonaslovno dramo A. P. Čehova – vsaka potisnjena v svojo (neprijazno) danost in (usodno) gnanost: učiteljica Agata v božjo previdnost in bližnjiško skrbnost, kirurginja Ada v rešitev, ki naj bi jo prinesla razveza s prešuštnim in verolomnim možem, novinarka Ana v svet mamil, ki so seveda zgolj (samo)prevara in blodni privid. Skratka, vse in z vsemi nasledki od nekdanj (mamin samomor in očetova zgubljenost) in »determinantami« za naprej (»zavdana« prihodnost Adine petnajstletne hčerke Lene, najmlajše v rodovni lestvici). Potemtakem pahnjene v okrutne dušeslovne in fizične travme, v trdo življenje brez smisla, v pričakovanja, ki naj bi presekala trdi in trdno začarani krog brezupnega bivanja in »zmrcvarjenega« minevanja.

Tisto najizrazitejše, kar podeljuje takemu tenkovestnemu in hkrati ostremu, če ne kar okrutnemu razčlenjevanju ljudi posebno opazno verodostojnost in tudi »energično energijo«, sta avtoričin dar in analitični čut za prevajanje človeških stisk in groz v besede, v dialoge, v diskurz, ki z njim čustveno krhki »metuljev ples« postane strastno neuklonljivi, navzven poudarjeno trdosrčni *staccato* in »blodni vrtnec« ranjenih človeških eksistenc, če se poigram s parafrazami. Manj avtentična, točneje, bolj umetelna, vsiljiva in mestoma kar nasilna se vsaj mojemu razumevanju verističnega dramskega agona, s kakršnim ima vsaj formativno opraviti tudi ta drama Drage Potočnjak, vidita dramaturško-dramatična struktura in dogajalna verodostojnost *Metuljevega plesa*. Zdi se, da je to pomanjkljivost zaznal tudi režiser krstne uprizoritve Boris Cavazza, čeprav je morda prav zaradi tega spoznanja bil pri »čiščenju« fabulativnega »konstrukta« vsaj mestoma kar preveč zagnan. Zato v predstavi kdaj pa kdaj nastaja vtis, ko da v tako očiščeni – to velja tudi za nekatere na prvi prisluh najbrž preveč poetične besedne pasaže – strukturi popušča vezivo ali nastajajo prazni prostori med posameznimi dogajalnimi sklopi. Po drugi strani pa je uprizoritev – spet po režiserjevi razumni volji – svojo »interventno« vlogo inteligentno prepuščala in podrejala v prvi vrsti prav besedi in dialogu kot dramatičnemu in personalnemu nukleusu *Metuljevega plesa*, plodni nasledek takega zavestnega in občuteno »krmiljenega« prepuščanja pa je bila poudarjena vloga in moč igre in primerno rezbarjenje dramskih likov. Pravzaprav bi o igri skoraj vseh protagonistov lahko namenoma nekoliko poenostavljeno dejal, da vsebuje konsistentnost v nekakšni bipolarni raz-sprijetosti videza in resnice, dikcije in kontra-dikcije, slasti in bolečine. Tako Marjana Breclj v Agati spleta in prepleta zunanji (skoraj komorni)

mir in zavzeto skrbniško, altruistično blagodejnost z notranjo razbolelostjo; tako Ada Silve Čušin pod zunanjo lupino energične intelektualke in ranjene, nasedle zakonske partnerke zavestno ostri in zastira v bistvu mehko jedro zaskrbljene in sočutne matere; tako na pogled vehementno razigrana in navzven malodane temperamentno razposajena Zvezdana Mlakar spretno skriva svoj temni brezup in grozo nasedle časnike Ane, bolno odvisne od mamil; tako daje Janez Albreht slutiti, da očeta Anteja pod skorjo bolj simulirane kot že očitne sklerotičnosti kljuva samoočitajoča travma, povezana s samomorom njegove pokojne žene, dejanjem, ki je po svoje zaznamovalo vso družino; tako mlada Vesna Slapar gimnazijko Leno zelo nazorno kombinira iz kljubovalnega uklanjanja mamini (navidezni) avtoritarnosti in iz nedoganljive zadržanosti v domnevno življenjsko sproščenost tete Ane. Edini, seveda liku in vlogi primerno enoplastnejši, a zato ustrezno brutalen in posesiven je »še vedno Adelin mož« David Toneta Gogale.

Ali če strnem z navidez preobrabljeno, vendar zmeraj znova veljavno povzemajočo sintagmo, ki odlikuje umetniški korpus osrednjega slovenskega dramskega gledališča: spet in znova variacija na znamenito temo zgleđno silovitega sodobnega slovenskega igraltva. In še nekaj: po dolgem časovnem presledku je dramski prostor za *Metuljev ples* – tudi tu uporabim že prenekaterikrat zapisane kvalifikative – domiselno zasnoval uglašeni estet in oblikovalec, scenograf Matjaž Vipotnik: z duhovito razčlenjenim tlorisom meščanskega interiera, s kontrastom svetlih, skoraj belih barvnih odtekov za stene in z »omamno« bleščavo steklene vhodne strani na desnem predelu prizorišča ter barvno bolj zamolklih, temnejših, tudi pisanih kostumov (Ana Matijević). Oboje na transparentu pretežno črnega življenja, kakršno mestoma do roba presunljive okrutnosti razkrije in razčlenjuje nova drama Drage Potočnjak.

17. december 1996

Sinoči se je v Vodnikovi domačiji spet predstavilo (občasno) Slovensko komorno gledališče in spet z delom Evalda Flisarja: nova drama ima naslov *Poslednja nedolžnost*. Po zunanji, personalno-kronotopski strukturi je na prvi pogled podobna Flisarjevi igri *Jutri bo lepše* (Vodnikova domačija, november 1992): podobno kot so bili v njej Miškin, Rembrandt, Nižinski in Jesenin »konstruktno« uklenjeni v zimsko osamelost nedostopne koč, so v *Poslednji nedolžnosti* ameriška časnika, angleški oficir in bosenski cigan uklenjeni v »konstruktno« osamo sredi bosenske vojne in njene smrtne groze. Osamelost prvih je samo nekakšna fizična »inicijacija«, ki naj razkrije, kako relativna in samoslepilna je človekova vera v »lepši jutri«. Tudi uklenjenost *Poslednje nedolžnosti* »zagovarja temeljno pozornost do drugega« (dramaturg predstave Taras Kermauner), vendar hkrati razkrije, kako je v krvavi Bosni, od sveta zavrženi deželi »brez Boga«, stara, okostenela vera v smiselnost sakralne žrtve zgolj samoslepilo in nepresežna izmišljija.

Če se prav spominjam, sem že kdaj – morda tudi v zvezi s kakim Flisarjevim dramskim besedilom – premišljeval o tem, kako usodna utegne biti razlika med dramo, kjer so njeni »junaki« nenehoma v, torej dejavni »insajderji«, in igro, kjer isti »junaki« svoje »insajderstvo« predvsem opisujejo; drugače rečeno, govorijo o, namesto da bi bili v. Pretežneje temu drugemu modelu pripada tudi *Poslednja nedolžnost* in v tem se – ob vsem vznemirljivem – seveda skriva tudi njena insuficienca.

Londonska režiserka črnogorskega rodu Sladjana Vujović je Flisarjevo novo dramo uprizorila s poudarki, ki, po mojem mnenju, preohlapno (če sploh?) proble-

matizirajo smisel ali nesmisel »sakralne žrtve« sredi smrtne groze brutalne bosenske vojne. Ob tem se seveda zavedam, da je za to vsaj v določeni meri kriv tudi opisani model drame, ki govori o, namesto v. Ta model je režiserka sicer razumno detajlirala z nekaterimi razgibanimi, inventivnimi mizanscenskimi potezami (med temi je še posebej poudarjena vloga križa kot scenskega predmeta in simbola) in s psihološko nazorno razčlenjenimi in diferenciranimi liki; vendar se zdi, da nekako ni ne mogla ne znala seči še globlje pod njihovo ‚povrhnico‘ (model ‚o‘ drame). »Žrtvi« tega postopka sta predvsem vlogi ameriške časnikarke in angleškega oficirja, ki sta ju Violeta Tomič in Boris Kerč sicer prizadevno skušala ponotranjiti, a do presežka ni prišlo (najbrž zaradi že omenjenih razlogov tudi ni moglo priti). Tega je s svojo znamenito in silovito odrsko prezenco čutnonazorno najmočneje poglobil Polde Bibič kot ‚cigan‘, čigar pojavnosti razsežnosti so vsebovale tako ‚egotrip‘ izjemno bistrega, analitičnega uma, nič manj pa tudi značajsko ‚anamnezo‘ izostrenih čustev in strasti, razpetih med agresivnost in sočutje v tisti perverzni formi, ki se lahko generira samo iz groze zločinske vojne morije. Vsaj sam si bom predstavo *Poslednje nedolžnosti* zapomnil predvsem po Bibičevi izraziti igri in silovito uprizorjeni vlogi.

20. december 1996

Čeprav je od krstne predstave Partljičeve komedije *Gospa poslančeva* (Slovensko ljudsko gledališče Celje, 12.12.1996) minilo že teden dni, sem si jo zaradi drugih obveznosti lahko ogledal šele sinoči (19.12.‘96). Glede na to, da so Tonetu Partljiču pred nedavnim v Mestnem gledališču ljubljanskem krstili njegovo prvo letošnjo igro *Politika, bolezen moja*, je morebitno ugibanje o tem, kdo je najplodovitejši sodobni slovenski dramatik in komediograf, seveda popolnoma odveč. Najbrž pa ni in tudi ne bi bilo odveč, ko bi se kdo od analitikov slovenske dramatike zadnjih desetletij že zdaj, ko je avtor kljub trenutno drugemu aktualnemu poklicu (poslanec državnega zbora) še ves v pisateljskem predajanju, lotil nadrobnejše raziskave Partljičevega dramskega opusa. Če nič drugega bi taka raziskava – tudi brez nadrobnejšega argumentiranja – lahko dognala, da so v opusu sicer opazna kakovostna nihanja, včasih tudi ponavljanja ali variiranja že znanih motivov (npr. Cankar), vendar tudi nekatere že dognane stalnice: med njimi na primer tista, ki je ni mogoče pozabiti in ki pove: v retrospektivnem pogledu na številne Partljičeve komedije sijajo z veljavnejšim leskom tista dela, ki so manj zavezana ‚časnim aktualijam‘ kot ‚občim temam‘. K slednjim sodi tudi *Gospa poslančeva*.

Dramaturg celjske predstave te komedije Janez Vencelj je v gledališkem listu utemeljeno zapisal, da je *Gospa poslančeva* »ena izmed najmanj političnih Partljičevih komedij, čeravno se ukvarja prav s politiki«. Sam avtor jo je označil za »povolilno komedijo« in v njenem središču se nehote znajde neizvoljeni poslanec Andrej Piškur. Toda nesporni centralni lik te smešno-grenke igre ni on, marveč njegova nečimrna soproga Živa Breskvar Piškur, druga Andrejeva žena, prava pravcata »stremuškača«, torej stremuška in kača hkrati, ki v svoji slavohlepni zaslepelosti – ta je podobna starodavni vzornici, Nušičevi gospe ministrici Živki – med drugim sploh ne more sprevideti, da uboj, ki ga naklepa moževemu izvoljenemu poslanskemu konkurentu in ministru Slivarju, ni nič drugega kot vzorčno kriminalno dejanje. V tej zaslepelosti je tudi nekaj takega, kar se zdi kot trenutna zblojenost, kombinacija naklepnega uboja z nečimrno slavohlepnostjo pa, kot rečeno, hkrati primerno smešna in grenka, humorna in topa. Vendar se končni nasledek tako skombinirane komike in komedije bistveno odmika od tiste lahkotnosti, ki pri podobnih šaloigr-

skih uspešnicah pogostoma lahko preide v cenenost. *Gospa poslančeva* vsebuje mimo vsega drugega namreč tudi tiste vrste opisovalno, žanrsko, dogajalno in sploh komediografsko prisrčnost, ki blaži nakane in ukane znane, zgolj bipolarne portretne tipologizacije. Skratka, vesela igra, ki se intenzivneje posveča slavoahleplju kot človeškemu npravstvenemu defektu s tem, ko hkrati enakomerno smeši, zabava in celo svari (brez eksplicitnega ‚pedagoškega‘ svarjenja, seveda). In v teh ‚kombinacijah‘ je skrit tisti presežek lahkotnosti in cenenosti, ki utegne – tako domneva tudi sam avtor – Partljičevo odrsko pisanje v prihodnje razbremeniti »oklepov« poudarjenega aktualizma in minljivega, anekdotičnega karikaturizma ter ga spet vrniti, če smem tako zapisati, »komediji nravi« ali še preprosteje: komediji *per se*.

Uprizoritev Slovenskega ljudskega gledališča v Celju je pod znano, pregledno in tudi duhovito taktirko režiserja Francija Križaja zelo posrečeno soočila tri generacije Partljičeve komedije: staro (Piškur starejši), srednjo (zakonska para Andrej in Živa Piškur ter minister Slivar in njegova gospa ministrica), mlado (Irenca Piškur in Rok Slivar). Te generacije avtor zaplete – kakor kakšne provincialne Capulete in Montege – v meddružinski spor, vendar jih ne obremeni z morebitno, vsaj potencialno pezo ali celo usodnostjo, znano iz *Romea in Julije*. Od tod in zato smeh in posmeh v Križajevi uprizoritvi nista poudarjeno sarkastična, prej prisrčno ironizirajoča in komedijsko sproščena. (V tej zvezi se ponuja zanimiva nedavna vzporednica: podoben trojni generacijski »spopad« se zgodi v komediji Borisa Kobala *Afrika ali Na svoji zemlji*, ki jo je letos novembra v Trstu z izjemnim uspehom krstilo Slovensko stalno gledališče v avtorjevi režiji.) In še nekaj je tako rekoč vzorna značilnost celjske predstave Partljičeve *Gospa poslančeve*: med tako rekoč po vrsti všečnimi vlogami – posebej naj samo omenim Mira Podjeda kot dobročutno hahljavega neizvoljenega poslanca Andreja Piškurja, ki je v vseh opravljenih rečeh zelo pripraven ciljni ‚objekt‘ svoje nečimrne soproge Žive – je suvereno, kot prva med prvimi, oblikovala Anica Kumer v naslovnem liku. Ni samo okretna in prisrčna, ni samo smešna, še manj grenka (čeprav je tudi to), je predvsem popolnoma neposredna in kratkočasna, ni možačasto nasilna in ošabna, čeprav si (tudi drugega) moža očitno zlahka in po mili volji ovija okrog prsta, je v stremljivosti in častihleplju in nečimrnosti skozinskoz samosvoja, odprta in hecna, naivno dobrovoljna in nenevarna tudi v trenutkih, ko si izmisli in skuša s pomočjo »etično čistega kriminalca« Gorana Pavliča ubiti ministra Slivarja, torej opraviti naklepno hudodelstvo. Z drugo besedo: komedijantka, ki ji nič ni sveto, še manj prekleto, vrhovodka, ki se v svojem slavloljubju visoko nad prepadom ne zaveda, kaj sledi, če izgubi ravnotežje. Vseka-kor igralska kreacija za prijazen spomin.

Repriza, ki sem si jo ogledal sinoči, je bila – tako kot vse druge (podatek so mi povedali) – do zadnjega sedeža polna navdušenih gledalcev.

30. december 1996

Skoraj deset dni je minilo, odkar sem – do sinoči – nazadnje sedel v gledališkem avditoriju. Ti dnevi so mi, prav rad priznam, potekali sproščeno in živahno, kakor se prednovoletnemu ljubeznivemu ozračju kajpada spodobi. Pred štirimi dnevi, na štefanovo, sva z Erno ostala sama, Lev se je odpeljal v Varšavo, Alja in Ranko v Hongkong in na Kitajsko, prej je minil darežljiv božični večer. Nato sva, še pred silvestrovim, obiskala mojo že več ko dvaindevetdeset let živečo mamo, skaknjo in svaka v Celju, seveda naše ljube bližnje v Petrovčah, sosedo, prijateljico in znanco – vse z dobro voljo in dobrimi voščili za prihajajoče 1997. leto, ki nam vsem

tako nestrpno trka na duri. Povsod in nenehoma se vse zdi ali tudi v resnici je skoraj nekaj kot presenetljiva prijaznost, ki druge mesece zbledi in ponikne, in kar je še posebej razveseljivo: povsod kakor da zlasti v takih dneh – in seveda še posebej med tako imenovanimi nepolitičnimi ljudmi, teh pa je velikanska večina – popolnoma utonejo v pozabo vse in vsakršne povolilne politične zdrahe, še več, kakor da se teh ‚nebodijihitreba‘ skoraj nočemo več spomniti, ker nas njihove butalske »geste in grimase« – zakopane skupaj z njimi vred v trdovratno nepopustljive, predvsem samo njim po volji in vseči izvotljene strankarske okope, ki jim je slovenstvo očitno malo mar – pravzaprav sploh ne ganejo več. Kaj pa, če vse to kljub vsemu postaja na svoj način normalno? Mar je v starih demokracijah kaj drugače? Ali se tam ljudstvo ali tako imenovano »volilno telo« ne zgane samo ob volitvah, nato pa se prepušča svojim pomembnejšim, rodovitnejšim opravilom in sploh zadevam, ki z njimi in zanje to ‚telo‘ iz dneva v dan intenzivno živi vse življenje?

Bodi tako ali tako, v znamenju take ‚normalnosti‘ sva se z Erno (na prijazno povabilo Mitje Rotovnika) udeležila v Cankarjevem domu predpremiere *Nostalgijčne komedije ali Tatinske srake*, nekakšne nevezane različice commedie dell'arte, kakor si jo je v obliki kolaža iz besedil Molièra, Goldonija in Feydeauja zamislila igralka Polona Vetrih. Režija: Jaša Jamnik, koreografija: Mojca Horvat, dramaturško vodstvo: Polona Vetrih, scena in kostumi: Irena Pivka, glasba in korepeticija: Dečo in Nada Žgur, če naštejemo le pglavitne sodelujoče pri zamisli te predstave. Seveda in predvsem ob igralkah in igralcih, ki tokrat tudi obilno plešejo in pojejo: Poloni Vetrih, Ljerki Belak, Zvonimirju Hribarju in Marku Okornu ter plesni skupini Mojce Horvat: Davorju Božiču, Jani Udovič, Dejanu Redji, Sanji Filipovski.

Bil je, če povem na kratko in sežeto, sorazmerno sproščen večer razigranih komedijantk in komedijantov, plesalk in plesalcev, muzike in gibkosti, petja in pantomime. Nemara z manj smeha (vsaj na predpremiери), kot so morebiti pričakovali prisrčni izvajalci, a z dovolj tiste kratkočasnosti, ki je bila primerno uglašena z veselim razpoloženjem prihajajočega novega leta.

Jutri bo silvestrski večer. Za zdaj je po napovedih vremenoslovcev mogoče pričakovati in po malem tudi že videti, da bo, tako kot lani, snežilo. To pa pomeni, da nam utegne biti – vsem, ki bomo, čakajoč nekje v bližini Kongresnega ali Prešernovega trga ali pred Rotovžem na bitje ‚prelomne‘ novoletne polnočne ure, skozi ples snežink občudovali pisane rože razposajenega ognjemeta z ljubljanskega gradu – veselo pri duši in toplo v telesu, pa če bo pritiskal še tako tenek mrz in bril še tako leden zimski veter. Hej ho, hej ho!

12. januar 1997

Skoraj štirinajst dni je minilo, odkar sem bil po sorazmerno burnih božičnih in novoletnih dneh nazadnje v teatru. Lahko bi se reklo: za človeka, ki mu pogled na gledališke deske sicer ne pomeni sveta – tako kot tistim, ki gledališče ‚delajo‘ – a zato pravzaprav nič manj vznemirljiv in svojevrsten smisel dolgoletnega pisanja in minevanja – kar dolg presledek. In sicer posebno prijazen, ‚adventni‘, čeprav, kot rečeno, hkrati tudi ‚burni‘ presledek.

Prijatelja Igor in Aža Lampret, ki sta naju v teh dneh obiskala, sta vprašala, ali me v tako razigranem času sploh mika sestri za računalnik in pisati. Odrnil sem jima, da je ta mik sicer trajen in očarljiv, a se odmor včasih kljub temu prileže. Če ne za kaj drugega, tedaj zagotovo za intenzivnejše branje. Na vprašanje, kaj neki sem bral, sem odvrnil, da omenjeni presledek pravzaprav traja že kar nekaj več kot

zadnje dni, zato sem – seveda tudi zaradi bolj razredčenih predstav – mogel že prej in zlasti zdaj brati nekaj več, kot to počnem sicer.

Tako, denimo, imeniten Hudečkov roman *Ulice mojega predmestja*, knjigo, kakršnih sodobna slovenska proza pravzaprav ne premore, skrajnje minuciozno himno ne samo ljubljanskemu predmestju tam od Karlovške ceste, Gruberjevega nabrežja, Privoza in Prul, marveč v marsičem slovenske metropole sploh, njenih ulic, vrtov, rož, dreves, pročelij, živo utripajočih hišic in hiš, predvsem pa ljudi, znamenitih in vsakdanjih, njihovih vznemirljivih poklicev in zlasti njihovih duš in src, kakor jih že dolga desetletja doživlja avtorjev spomin v premenah hudih vojnih in povojnih časov skozi sito avtorefleksije, v kateri je še posebej veliko naklonjenosti in prostora za vse lepo in je vse to lepo tudi zares lepo, mestoma briljantno opisano. (Andrej Hieng, avtor zapisa na zavihku knjige, Hudečkovo pisanje po pravici visoko pohvali.)

Tako, denimo, temen, izjemno gost, vzburljiv, s patino davnih, zgodovinskih, klateških zgodb spisan ‚pikarski‘ roman Vladimira Kavčiča *Somrak*, pravzaprav nadaljevanje pred več ko dvema desetletjema napisane *Pustote*. Malodane avanturistično vznemirljiva življenjska pot Jakoba, potomca tolminskih puntarjev (iz družine Matevža Platiše, po domače Grogovca, iz Otušja, kakor smo brali v *Pustoti*), ki so ga bili verolomni in krivoprisežni zlohotežji po krivem obdolžili umora njegovega premožnega gospodarja Henriusa de Eggra; mladega pokončnega moža, dolge mesece zaprtega in mučenega v vlažnih ječah, obsojenega na smrt, ki pa se je vislicam izognil, ker se mu je posrečilo pobegniti iz globokih, temnih, zamreženih jetniških kleti in se s skrivnostnim ‚klatežem‘ in nepredvidljivim pajdašem Landri- nom napotiti v Čedad k svojemu stricu, domnevno častitljivemu kanoniku, torej uglednemu cerkvenemu dostojanstveniku, ki naj bi mu pomagal, da bi se rešil krivične obtožbe in obsodbe ter si naposled ustvaril znosnejše življenje. Seveda je Jakobova skrivnostno dramatična pot – polna vsakršnih napetosti in kot starodavna ‚pikarska‘ freska tudi vsakršnih nevarnosti, stisk in grozot – samo zunanji dogajalni ‚itinerar‘, v resnici pa predvsem, če ne izključno, silovita romaneskna ‚upesnitev‘, naj tako rečem, arhetipskih, usodnih človeških grozot in ujem, nekakšen prevod čustvovanja v razumnost, duhovnosti v čutnost, »metafizike v fiziko«, »ontologije v fikcijo«, če si smem zagotovo prelahkotno pomagati s temi premalo natančnimi, na videz antinomičnimi dvojicami. Ali če na kratko povzamem: temna podoba človeške hudodelnosti, kjer kraljujeta zlo in nasilje, moralna sprevrženost in tako rekoč univerzalni pohlep, kjer vse poteka tako, kakor da človek kot individuum in subjekt sploh ne more vplivati na lastno usodo in je vse v oblasti neke skrivnostne, pošastne in prezirljive samovlade, iracionalne, nedoumljive ujetosti in neobvladljivosti. Seveda so nosilci te ‚samovlade‘ najrazličnejši veljaki in oblastniki, bogatini in razvratniki, pri čemer je popolnoma vseeno, ali sodijo v korpus svetle ali posvetne »črne elite«. Naposled, po vsej dolgotrajni in nevarni kalvariji, je – v soglasju s to perverzno in paradoksalno logiko – tudi Jakobu ‚sojeno‘, da bo kot nesluteni dedič bogastva svojega gospodarja mimo svoje volje tudi sam postal eden izmed zloveščih veljakov, in to je v tej temni historiji, ki pa je seveda le nekakšna »kulisa« ali parabola za naš aktualni brutalni svet, pravzaprav samo skrajnostni in hkrati »najsvet(l)ejši« paradoksalni presežek te črne človekove življenjske poti in »klateške« zgodbe. Naj bom nekoliko čustven: najbrž postane premišljajočega bralca kar nekako strah in se ga polastita samosvoja groza in brezup, ko se ove, da se tudi v sodobnem času, zdaj in tukaj, resda pod krinkami in pozlato vsakršnih civilizacijskih bleščic in teatraliziranih uglajenosti, godijo zelo podobne ‚eksistencialne in mentalne‘ reči in tudi nekakšne metaforizirane ‚pikarske zgodbe‘ kot v *Somraku*, in smo

ljudje prej ali slej zgolj marionete v rokah in na vrveh vsakršnih hudodelskih animatorjev, koreografov zgodovine in najrazličnejših pravih ali namišljenih spret-njakovičev, ki pa so tudi sami samo (nad)marionete še ‚višjih‘ animatorjev, intere-sov, politikantov, lobijev, mafij, multinacionalnih združb, vsakršnih dobičkarjev in nasilnikov, ali kakor se že pravi današnjim upravljavcem sveta. *Somrak* je v impo-zantnem Kavčičevem pisateljskem opusu spet ena od pripovednih dominant.

In slednjič med knjigami tista, ki mi ob še nekaterih drugih že prebranih ali skoraj prebranih (to so npr. Jovanovičevi *Paberki* ali Marka Sosiča dramaturgova ‚spoved‘ *Tisoč dni, dvesto noči*, ali Poniževa *Anatomija dramskega besedila*, če o drugih, ki so me manj ‚zasvojile‘ in očarale, molčim) ostaja v prav posebno prijaz-nem spominu: Federica Zerija »pogovori o umetnosti branja umetnosti« *Za podobo*. Umetnostnozgodovinskim berilom se pravzaprav ne posvečam prav pogosto, sploh pa ne sistematično. Zadnja leta sem sicer kdaj – tako kot sploh počnem s starimi dobrimi avtorji, zlasti tujimi in domačimi leposlovnimi klasiki – prelistaval npr. Izdorja Cankarja *Uvod* ali Steletovo *Zgodovino umetnosti*, od mojih sodobnikov pa s posebnim veseljem bral kaj iz spisov Tomaža Brejca ali Jureta Mikuža in še koga, če omenim le umetnostno lektiro. Toda maestro Zeri, genialni veščak za atribucije likovnih umetnin, me je dobesedno ‚hipnotiziral‘: ne samo s svojim velikanskim, polihistoriskim znanjem in poznavanjem umetnosti (in še marsičesa drugega, pravza-prav življenja sploh), marveč z dobesedno očarljivimi, detektivsko napetimi zgod-bami (in ustrezno ‚poučnimi‘ reprodukcijami v knjigi) o starih slikah, ki se kakor iz skrivnostne, temne magme luščijo v spoznavno svetlobo, ko s slovito Zerijevo akribijo, domiselnostjo in nemalokdaj pravzaprav tudi duhovitostjo iščejo, kombini-rajajo in včasih iz skoraj paradoksalnih delov umetnin, raztresenih v različnih muzejih sveta, prepoznavajo avtorje, slogovne značilnosti, individualne avtentičnosti in kar je še takega pri raziskovanju umetniških del. Ker sem Zerijevo knjigo pred dnevi dobil pod božično drevo, jo zdaj, ko sem jo z zares velikim veseljem prebral, štejem za eno izmed najljubeznivejših daril (in beril), ki sem jih bil deležen zadnje čase.

Bodi dovolj o branju, ki sta pričujoči ekskurz zanj pravzaprav inicirala prijate-lja, ko sva ju z Erno dan pred silvestrskim večerom imela na obisku.

Drevo pojdem spet v gledališče: ljubljanska Drama bo krstila »glasbeno dramo v treh delih« *Kdo to poje Sizifa* Dušana Jovanovića v avtorjevi režiji.

13. januar 1997

Bržkone sem si premalo prizadeval, da bi besedilo nove Jovanovičeve igre dobil v branje še pred uprizoritvijo; zato sem ga prebral v gledališkem listu po premieri. Menda je tja prišlo ‚zadnji hip‘, ker je dokončno podobo dobilo šele v povezavi s skušnjami in seveda številnimi sodelujočimi. To pripominjam takoj skrajja zato, ker mi tudi branje teksta ni kaj posebno uredilo sorazmerno fragmentarizira-nih, mestoma kar difuznih vtisov, ki so se vame naselili po ogledu predstave. Namenoma govorim o vtisih, ker se pač do konsistentnih spoznanj nekako nisem ne mogel ne znal dokopati. V tem tipanju v ‚neznano‘ mi je, upam, bilo vsaj sorazmerno jasno, kaj je Dušana Jovanovića spodbudilo, da se je lotil Sizifovega motiva, ki je od antičnih mitskih zgodb vse do naših dni tako zelo in tolikokrat zaposloval pesnike, pisatelje, filozofe. Sizifovo valjenje skale na hrib, od koder zmeraj znova zgrmi v podnožje, je seveda ena izmed legendarnih prisodob, ki nikakor ni tako enoumno razločljiva, kot se zdi na prvi pogled. Od tega, da je to najstrašnejša, tako rekoč brezupna, smrtna muka človekovega početja in udejanjanja samega sebe, tega, da

vse ostaja zmeraj samo in zgolj na robu smisla/nesmisla, in do tega, da si smemo, kakor na primer Albert Camus, Sizifa pravzaprav zamišljati srečnega, čeravno je njegova ‚sreča‘ zgolj *contradictio in adiecto* znotraj izvirne konstitucije tega paradoksnega ‚mitologema‘.

Jovanović svojega Sizifa, pahnjenega v (balkansko) vojno ter na posebno angažiran način živečega z njo, obremeni s krivdo in vsi poskusi, da bi se kot nekdanji glasbeni urednik in zdaj znameniti »Opernsänger« te krivde razbremenil, se na prav tako poseben in prav tako paradoksalno angažiran način izjalove: resda mu naposled ostane zgolj še kamen, celo vzljubi ga, a vse skupaj je prej podobno brezumni, venomer ponavljajoči se, enako okrutni kot jalovi igri, ne usodi. Tako ali vsaj tako nekako.

‘Tako nekako’ pravim zato, ker polnovrednih, kaj šele pravih odgovorov o Jovanovičevem *Sizifu* najbrž ne znam ne poiskati ne najti, vprašanje pa je, ali je to sploh nujno in ali si to sploh želim. Zdi pa se mi zanimivo in po svoje značilno, če že ne poučno, da nekaj podobnega počno tudi avtorji, ki o Jovanovičevi igri sicer zelo instruktivno razmišljajo v gledališkem listu (Darja Dominkuš, Tine Hribar, Taras Kermauner, Ivo Svetina, Peter Kušar – ob Albertu Camusu, Robertu Gravesu), vendar tudi oni kakor da ne morejo najti konsistentne razlage nove sizifovske ‚sfinge‘. Jovanovičeve kamenčke (fragmente) sestavljajo sicer v sofisticiran mozaik (to še posebej velja za Kermaunerjev esej) ali v vznemirljivo avtorefleksijo (Svetina), veliko dlje od reflektiranja mozaičnih pomenskih ravnin pa se ne prebijejo.

Seveda velja to tudi zame, vendar s pristavkom, da sem sam skušal ‚scenarij‘ ali ‚sinopsis‘ za *Kdo to poje Sizifa* razumeti – in si temu primerno tudi odgovoriti na maloprej zastavljena vprašanja – predvsem iz dispozitiva uprizoritve oziroma predstave. Tu pa se mi je odprla nova vrsta vprašanj, za katera sodim, da tudi nanja ne morem najti pravih ali vsaj dovolj sklenjenih, kaj šele definitivnih odgovorov. Kaj hočem reči?

Če grem po nekakšnem ‚scenosledu‘, bi najprej rad poudaril, da se predstava začne nadvse vznemirljivo: priče smo (bomo) nastajanju odrske podobe »glasbene drame v treh delih« (Zalitev, Hajka, Kazen) *Kdo to poje Sizifa*. A ta vznemirljiva ‚introdukcija‘ v rojstvo predstave se zelo hitro konča in ponikne, v drugem in zlasti v tretjem delu je maestro kot njen osrednji *spiritus movens* ali režiser zgolj še *dramatis persona*, enaka drugim. Podobno kot z maestrom je s skakalko v globino ali z gospo, z rojakom ali z ljubico: vse zgodbe z njimi in s Sizifom ostajajo bolj ali manj na stopnji iniciative, začetka brez sklepa, fragmentov, odkruškov. Resda v svoji, naj tako rečem, embrionalni fazi zelo gledališko vznemirljivih in izzivalnih, a kot prehitro poniknjenih – pač zgolj fragmentov. (Nemara je delna izjema Sizifova ‚zgodba‘ z materjo.) Princip »dramaturgije fragmentarnega klimaksa« (Jovanović) najbrž zato toliko bolj navaja gledalca k čakanju sklepnega dela, torej Kazni. In ta skuša nato z nadvse ilustrativnim in tudi spektakularnim Sizifovim valjenjem skale na hrib skrepenele lave ne neki način povezati ‚sizifovske‘ raztrgane niti v nekakšen pomensko konsistentnejši vozle, a ker se to valjenje perpetuira do (absurdne) utrudljivosti – faktična utrudljivost Sizifove kazni ni nujno tudi gledališko, torej čutno nazorno vznemirljiva – se uprizoritev steče v ohlapno trajanje z razrahljano poanto.

In še tale ‚vtis‘: za poznavalca ne samo Jovanovičeve dramatike, marveč tudi predstav, narejenih po njegovih delih, je zagotovo zelo privlačno spoznanje, da lahko v *Sizifu* sledi nekaterim replikam ali asociacijam iz tega dvojnega opusa: kakor da bi gledal odkruške iz Jovanovičeve dramske in gledališke antologije od, denimo, *Osvoboditve Skopja*, *Antigone*, *Uganke korajže* idr. A kaj, ko se tudi v tem antološkem ali citatološkem principu predstave znova zgodi zgolj fragmentarizem

brez primernih pomenskih poant. Končni nasledek: princip je *postmodernističen*, vendar pisateljsko in gledališko ‚uprizorjen‘ brez sklenjene fabule, ki je v tej ‚maniri‘ vendarle nekakšen princip *sine qua non*; celostni rezultat pa, spet zaradi prehitro usahljih motivov – *modernistično* avtopoetičen, torej podobno paradoksalen in fragmentaren kot vsebinsko-pomenski.

Skratka in povedano v podobi: vrsta vprašanj brez pik – ali kar naprej s tremi pikami. Najbrž se sliši kot lepotni okrask spoznanje, da je predstava (z izjemo preekstenzivnega tretjega dela) *Kdo to poje Siziifa* kljub vsem pravkar napaberkovanim vsebinsko-pomenskim pripombam zagotovo ‚vredna ogleda: pod avtorjevim (in avtorskim, avtopoetičnim) režiserskim vodstvom je zmogla malodane zgledno vizualizirati zahteven ‚scenarij‘, hkrati pa je spet in znova potrdila ter spričo dodatnih, glasbenih in plesnih terjatev še razširila kdo ve kolikokrat že izpričano nadarjenost in profesionalnost igralske družine ljubljanske Drame ter v nji še posebej silovito moč naslovnega junaka v sugestivni igralsko-pevski interpretaciji Jerneja Šugmana, ob ne veliko manj opaznih kreativnih ‚fragmentih‘ vseh drugih igralk in igralcev – Polone Juh (*mama*), Nataše Ralijan (*skakalka v globino*), Saše Pavček (*neznanka*), Nataše Matjašec (*ljubica*), Igorja Samobora (*maestro*), Gregorja Bakoviča (*rojak*); sijajne muzike (in tonskega posnetka) Vlatka Stefanovskega, antologijskih navedkov v dramaturgiji prostora Mete Hočevar (*Galeb*), inovativno (*material*) ‚izmišljenih‘, že tradicionalno duhovitih kostumov Bjanke Adžić Ursulov, ustreznih citatov iz prav tako že znamenite koreografije Tanje Zgonc (*Kralj Lear*), korepeticije (Žare Prinčič), dramaturgije (Darja Dominkuš), lekture (Majda Križaj) – vse narejeno tako, kot je treba. Čeprav – vsaj na premieri – brez posebej navdušujočega sprejema.

Je to cena za vprašanja brez odgovorov? Ni včasih tudi že v postavitvi vprašanja skrit odgovor?

18. januar 1997

Sinoči sem bil spet v Mariboru, kjer so kot drugo letošnjo premiero uprizorili Cankarjevo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* v režiji Sama Strelca. Seveda sem se predstave že veselil, saj mi je Cankarjeva farsa že od nekdaj pri srcu – še posebej me je davnega leta 1965 doživljajsko in refleksivno ‚vpreгла‘ znamenita, za mnoge Šentflorjane kontroverzna predstava Mileta Koruna v ljubljanski Drami – čeprav to besedilo gledališke stvarnike zagotovo še naprej vabi in motivira za zmeraj nove odrske podobe predvsem zastran gledaliških izzivov in manj zaradi vsakršnih aktualnih pomenskih in idejnovsebinskih konsonanc, ki so jih polna nekatera druga odrska dela tega že spet in čedalje bolj vznemirljivega slovenskega dramskega klasika.

Kajpada sem že davi zgodaj, še ves ‚vroč‘ od vtisov s sinočnje premiere, sedel k računalniku in v dopoldanskih urah izdelal prvo verzijo »kritike na kratko« za *Razgled*. Glede na to, da mariborska predstava ne vsebuje kakih posebnih kritiško refleksivnih izzivov – to spoznanje sem skušal ujeti z naslovom *Nepohujšljivo Pohujšanje*, vendar ni nujno, da bojo *Razgledi* ta naslov obdržali – mi je pisanje povzročalo manj naporov kot kako drugo, hkrati pa me tudi ni posebej motiviralo, da bi besedilo za pričujoči dnevnik spreminjal ali bistveno dopolnjeval. Zato naj tudi tokrat v pglavitnem ohranim ‚razgledovsko‘ dikcijo.

Cankarjeve drame so spet aktualne, a po vsem videzu prav nič ‚pohujšljive‘. Bolj kot za druga odrska dela velja to za fardo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Koga in/ali kaj pohujšati na Slovenskem zdaj? Sloven(celjn)e? (Hvala, Svetlana!) S kom, s čim pohujšati? Z razbojnikom Petrom? Z Umetnostjo? S prelepo Jacinto in

njenim ‚prozornim‘ plesom? (Dajte, no, dajte!) S kozjebradim diurnistom, kislim in zlovoljnim Zlodejem? (Morda!) Nemara pa bi bilo treba predmet ‚pohujšanja‘ obrniti in se vprašati: ali Slovenci nis(m)o dosegli tiste visoke razvojne stopnje zveliča(v)nosti, ko lahko samo še sami – in med nami na prvem mestu naši vrli, aktualni, farsični politiki in politikantje, ki v teh dneh, ko naj bi se po nedavnih volitvah naposled izoblikovala nova vlada, še zlasti nonšalantno in brez misli na državotvornost in slovenstvo neusmiljeno ‚nategujejo‘ drug drugega – ‚pohujšamo‘ ne umetniško umetnost, marveč ‚umetnost‘ življenja sploh, ne pa narobe, ko je, prosto po Cankarjevih kritikastrih, bojda umetnost pohujševala življenje in ljudi?

Ne vem, ali so si mariborski uprizoritelji pod Strelčevim vodstvom postavljali taka ali podobno paradoksalna vprašanja o morebitnem današnjem smislu in pomenu pohujšanja ‚kar tako‘ in *Pohujšanja v dolini šentflorjanski posebej*. Vem pa zanesljivo, da nova (mariborska) odrska verzija Cankarjeve farse v nobenem pogledu ni ‚pohujšljiva‘. Prej bi se lahko reklo, da se je zapisala predvsem nekakšni splošni aktualnosti – o tem priča npr. partizanska pesem, ki jo prepeva dacar, ali reklamno vedro za trgovsko verigo »Tuš«, če seveda izločim samo ta zgleda. Taki aktualnosti zlasti po zaslugi imenitne interpretacije Zlodeja (Alojz Svete) ne manjka svežine in duhovitosti, pa tudi drugačnosti glede na izročilo ne.

Pred začetkom predstave pove – s podtonom rahle ironije – Župan (impresivni Peter Ternovšek) nekaj besed o Cankarju, nakar se prvi akt – namesto v krčmi, kakor je priporočal Cankar – dogaja v šolskem razredu. (Naj ne pozabim: iz zgodovinskega spomina mi je prišlo na misel, da je v moderni slovenski odrski cankarjani šolski razred – kot veliko, neponovljivo metaforo, bistveno bolj utemeljeno kot tokrat Barbara Matul in Samo Strelec – uporabil režiser in tudi scenograf Mile Korun v svoji prvi režiji *Hlapcev* leta 1967 v celjskem Slovenskem ljudskem gledališču; te pripombe ne navajam s suho teatrografske pedanterije, marveč s primerno pomensko valenco.) Na šolski razred meji v ozadju – kot nekakšna simbolna stena – kozolec, na desni strani vstopajo Šentflorjani v učilnico skozi (nekakšna surrealna) debela vrata bančnega sefa. Drugi akt se nevznemirljivo dogaja na Petrovi in Jacintini veliki blazini sredi velike prazne izbe/kolibe, tretji – Baližev grad – pa v nerazkošni, lepi, zelo estetično stilizirani dvorani, kakršno ta hip, ko pritiskajo dolgovi, »zmore (mariborsko, moja opomba) gledališče«, če spet navedem Cankarjevo napotilo.

Šentflorjani (alias Slovenci) se v vseh treh aktih vedejo kot smešne, po različnih vidikih pohotne lutke, ki jih večje ‚krmili‘ Župan, in te lutke so pretežno vsaj relativno duhovite, vendar hkrati tudi standardizirane ali celo stereotipne, predvsem pa brez ostrejših današnjih grotesknih in farsičnih pridevkov. Žal sta med njimi Jacinta (Mirjana Šajinović) in Peter (Nenad Tokalić-Nešo) po videzu sicer simpatična, vendar – zlasti ‚povedno‘ – neizrazita ljubimca, ne pa tudi problemska os in ‚slaba vest‘, doline šentflorjanske. Zato si pomensko središče farse toliko laže in seveda toliko bolj ekspresivno »uzurpira« Zlodej ali ‚konkordat s Francoskega‘ (že omenjeni Svete), spremenjen v koketnega elegana in opeharjenega cinika (ali ciničnega opeharjenca), čigar burleskno ‚sostificirana‘ kreativna moč v predstavi zasenči vso šentflorjansko srenjo, vključno s Petrom, Jacinto in živo postavo Debelega človeka, ki ga režiser, očitno po tehtnem ironičnem premisleku, obleče v – sutano.

Ali na kratko: Strelčevemu *Pohujšanju* je treba aplavdirati – s pridržki. Mednje sodi – poleg naštetih pripomb – poglavitno spoznanje: v novi (mariborski) odrski podobi je Cankarjeva farsa bolj iskriava zaradi teatraličnih domislic kot zaradi ‚branja‘, ki bi puhloglavo, moralistično družčino, zbrano pod »banderom doline šentflorjanske«, lahko uzrlo in odrsko utelesilo tudi s ‚čednostmi‘ vsakršnih zdajšnjih sloven-

skih ‚svetih Alojzijejev‘, županov, nadučiteljev, cerkovnikov, ekspeditoric, dacarjev, štacunarjev, doktorjev in magistrov, juristov in ekonomistov, zdravnikov in osemenjevalcev, obramboslovcev, vsakršnih razumnikov, kulturnikov in kar je še drugih podobnih današnjih Slovence(lje)v...

20. januar 1997

Preden sem se včeraj po kosilu odpeljal v Trst na ogled popoldanske reprize Nušičeve komedije *Žalujoči ostali*, sem skušal ugotoviti, kako je s tem nekoč tudi pri nas zelo priljubljenim srbskim komediografom v sedanjem času. Že bežen pogled v stare repertoarje in spomin sta mi sporočila, da je pogostnost Nušičevih del v poklicnih slovenskih teatrirh zadnja leta čedalje redkejša (brez potrebnih dokazov domnevam, da je pri ljubiteljskih gledališčih položaj drugačen, torej ugodnejši za Nušiča), kakor bi na prvi pogled mogli pričakovati. Tako je popularnega Ben Akibo nazadnje igralo Mestno gledališče ljubljansko (*Gospa ministrica*) pred več ko desetletjem (sezona 1988–89), *Žalujoče ostale*, torej komedijo, o kateri bom poročal, pa je uprizorila ljubljanska Drama meseca oktobra, že kar odmaknjenege leta 1971 v režiji beograjskega gosta Mate Miloševića: se pravi, v času, ko so slovenski režiserji ob znani krizi osrednjega slovenskega dramskega gledališča bojkotirali delo v tej ustanovi. Še to: *Žalujoče ostale* je Nušič napisal leta 1934, slovenski krst pa je komedija še isto leto doživela (prvi prevod Josipa Vidmarja je za najnovejšo tržaško izvedbo priredil Jože Faganel) v ljubljanski in tudi mariborski Drami.

Za hip se moram še vrniti k že omenjeni predstavi *Žalujočih ostalih* v Ljubljani (1971). Gostujoči režiser Mata Milošević je namreč leta 1955 v beograjskem Jugoslovanskem dramskem gledališču z uprizoritvijo iste komedije opravil tako rekoč prelomno dejanje v pojmovanjih in odrskih praksah tega Nušičevega teksta. Dotlej prevladujoči, tako rekoč ‚folkloristični‘, domačijski, ‚srbijski‘ kolorit in na njem temelječi »skupinski portret« grabežljivih domnevnih dedičev ‚imovitega‘ pokojnika je namreč vzdignil iz bolj ali manj tradicionalne in lokalne ravni na splošnejšo, glede na že omenjeni kolorit skoraj abstrahirano ‚občost‘, še več, topos in duktus dogajanja je pomaknil v obnebbe nekakšne univerzalne groteske in persiflaže, v kateri so sočasni gledališki spremljevalci in poznavalci upravičeno uzrli zanimive in seveda inovativne vzporednice s tedaj aktualno ionescovsko absurdno komiko ali komiko absurda. V tudi že omenjeni ljubljanski predstavi (1971) je Mata Milošević, naj tako rečem, nekritično prepisal svoj ‚legendarni‘ koncept *Žalujočih ostalih* iz leta 1955, ne da bi bil upošteval ne samo spremenjenega časa, marveč predvsem specifično umetniško naravo in naravnost igralcev ljubljanske Drame, če seveda poenostavljeno označim režiserjevo nerazumljivo ali kar neodpustljivo oblikovalno laksnost. Nasledek je bila hibridna in primerno neizrazita, glede na uporabljene stileme skoraj ‚avtomatizirano‘ prevzeta nekdanja beograjska predstava, tako rekoč – (avto)plagiat.

Seveda je skorajda nemogoče, da bi bil režiser najnovejše odrske različice Nušičevih *Žalujočih ostalih* v tržaškem Slovenskem stalnem gledališču Zijah Sokolović lahko videl prelomno Miloševićovo predstavo v Beogradu iz leta 1955, zelo verjetno pa je, da je o nji – in nemara tudi o ljubljanski (1971) – kaj bral. Vsega tega kajpada ne navajam zato, ker bi hotel davno beograjsko in sedanjo tržaško uprizoritev primerjati ali kakorkoli domnevati, da je prva imela kak neposreden vpliv na drugo. Vendar pa je mogoče dognati, da ju družijo vsaj – ali zgolj – konceptualna

iztočnica, to pa se pravi: deregionalizem in detradicionalizem, če smem uporabiti ta na pogled nemara preohlapna pojma.

Bolj bistveno se mi zdi dognati, da je režiser Zijah Sokolović v tržaški različici *Žalujočih ostalih* šel še za pomenljiv korak naprej od davnega Miloševićevega zgleda: če so namreč razboriti beograjski komedijantje vsaj v niansah vendarle še ohranjali nekatere burleskne in satirične stileme in tipologeme, značilne za znamenito srbijansko 'čaršijsko' grabežljivost, sorodniško prihuljenost, licemerje in pogoltnost, kakor jih nadvse ekspresivno portretira Branislav Nušić v tej efektni »skupinski sliki«, so v Sokolovičevi verziji – ne pozabimo, da je Zijah tudi imeniten igralec in delo z igralci je v njegovih režijah dominantno – Agatoni, Sarke, Gine (Evgeni, Vande, Vide itn.) očiščeni ne samo vsakršnih lokalizmov, marveč tudi dotlej prevladujočih nušičevskih stereotipov ter potisnjeni v orbito nekakšne samodejne dogajalne, pomenske in igralske visoke stilizacije, tako rekoč v svojevrstno »koreografirano« in teatralizirano poenostavljanje ali posploševanje človeških nravi; torej v stileme, kakršne pozna sodobna odrska skušnja npr. pri legendarnem pokojnem poljskem gledališčniku Tadeuszu Kantorju ali pri nas Damirju Zlatarju Freyu ter – v tipološkem, ontičnem in pomenskem smislu – Slavku Grumu in njegovem *Dogodku v mestu Gogi*.

Znotraj takega odrskega, slogovno-konceptualnega in dogajalnega diskurza Sokolovičevi *Žalujochi ostali* kljub zelo ekspresivnim vlogam ali prav zaradi njih – denimo, Vladimirja Jurca (okrajni načelnik) ali Bogdane Bratuž (vdova) ali Veronike Drolc (Vida) ali Maje Blagovič (Gina) – delujejo v prvi vrsti kot izrazno učinkovita in učinkujoča pojavná gruča (za zgled: sijajni prizori s stiskajočim se, »ogroženim« obročem pogoltnih »žalujočih« sorodnikov in potencialnih dedičev v uvodnih in sklepnih sekvencah predstave, »brbotanje« teles pod velikansko tilasto ponjavo in pred duhovitim pokojnikom, ki dogajanje dejavno spremlja iz velike slike), kot agresivna grupa, če ne kar militantna falanga. To je seveda zgolj dominantni presežek visoko stilizirane, 'poobčene', nekonvencionalne strukture, o kateri sem nekaj povedal že prej. In še to: tako 'abstrahiran' in 'dekomponiran' Nušić postaja v času aktualnega, nekaterim tako svetega egoizma in egocentričnega, trdega neokapitalizma zdajšnje tako imenovane globalne svetovne in potemtakem tudi slovenske vasi – znova živ, pravzaprav 'naš sodobnik'. Če je tako, je nova, odrsko vznemirljiva različica Nušičeve komedije o *Žalujočih ostalih* v tržaškem Slovenskem stalnem gledališču prišla na oder ob pravem trenutku.

In še nečesa naj ne pozabim: kakor se sliši nenavadno, je pravzaprav znamenito: uspeh Slovenskega stalnega gledališča z nedavno Kobalovo in zdaj še Nušičevo komedijo izpričuje in potrjuje skorajda iracionalen paradoks: bolj, ko je to naše ugledno, na žalost zadnja leta pretežno zgolj sebi prepuščeno zamejsko gledališče v stiskah, težavah in zankah tiste vrste interesov, ki imajo s kulturo komaj kaj opraviti – veljavnejše predstave 'proizvaja'. Kajpada ob nujnem svarilu: ta 'model' nikakor ne more in ne sme postati pravilo. Kvečjemu trenutna izjema. Veljavne, po vseh vidikih vznemirljive predstave Slovenskega stalnega gledališča v Trstu vsaj sam pomnim zlasti iz časov, ko je bilo stisk, težav in vsakršnih zank bistveno manj.

31. januar 1997

Že deset dni nisem bil v gledališču. Za vsestransko živahni mesec januar zanesljivo predolg presledek. Vem, da sem si želel ogledati reprizi zadnjih premier na malih odrih v Celju in Mariboru, toda nakopičena druga opravila so me vsevdiľ

odtegovala uresničitvi te želje. Zato pa sem sinoči bil v Mestnem gledališču ljubljanskem na premieri ‚gejevskē‘ drame sodobnega angleškega avtorja Kevina Elyota *Noč s Sasho*.

Naj brez dolgega uvoda zapišem: od kar pomnim, mi je homoseksualnost ali homoerotika ali gejevstvo pomenilo popoln tujek, skoraj nekaj nerazumljivega, če na zadevo gledam ‚spolno‘, vendar s takojšnjim pristavkom: od kar pomnim, pomnim pa že dolgo, sem na homoseksualnost gledal brez kakršnihkoli predsodkov, ne glede na ‚tujstvo‘ in še posebej ne glede na to, da so mi povsem nepojmljivi ljubezenski in spolni odnosi med moškimi partnerji, sem homoerotično populacijo skušal zmeraj maksimalno spoštovati, kakor pač spoštujem vse ‚marginalne ali manjšinske skupine‘, njihovo vedenje in sploh njihove poglede na življenje. Tako seveda tudi razumem in cenim odločitev programskega vodstva Mestnega gledališča ljubljanskega, da se je posvetilo tako imenovani ‚rožnati‘ problematiki in populaciji ter je v soglasju s to ‚posvetitvijo‘ uvrstilo v repertoar gejevsko igro *Noč s Sasho*.

O Elyotovi drami (*My Night with Reg*, prevod Jakob Jaša Kenda) in predstavi (režija Dušan Mlakar) naj strnem le nekaj kratkih vtisov in spoznanj.

Noč s Sasho prikazuje ‚žurke‘ šestih gejev, ki so med seboj vsi seksualno prepleteni. Prikazuje in kaže jih tako rekoč pohotne in nenasitne, hitre in brezpredsodne, saj je dovolj, da se umaknejo v bližnji grm ob stanovanjski verandi in že je opravljen eden izmed številnih seksov, ne oziraje se na to, da utegne pri kakem partnerju, ki prav tisti hip pač po naključju ni udeležen pri pederastičnem užitku, zbuditi tudi bolešt ljubosumja. Ali ponazorjeno z zasukom: pomislimo, da si podobno pohoten seksistični žur ali seanso omislijo in kot edino dramsko vsebino privoščijo heteroseksualni pari, spreten dramski avtor pa tak ‚žur‘ nonšalantno vrže na papir, torej ‚upesni‘. Kako brez dlake na jeziku bi ga, kakor se modno reče, ‚sesuli‘ tudi najblagohotnejši presojevalci, kaj šele ostri in brezkompromisni. V tem in samo v tem spoznanju tičijo vsi moji pomisleki, povezani z nič bistveno več kot spretno in nič več kot površno, čeprav za koga nemara duhovito igro *Noč s Sasho*. Resda se v njej kot ‚kazen božja‘ – ali kot nekakšen dramaturški podton in samosvoj *deus ex machina* – pojavlja tudi skrajnje resna, nič površna, skoraj brezupna in neusmiljena bolezen aids, ki jo povzroča zlovešči virus HIV, a ta ‚kazen‘ in ‚greh‘ in smrtna nevarnost, ki nenehoma vise zlasti nad homoseksualnimi partnerji, je v Elyotovi igri nekaj kot obrobna groza, fenomen, ki se zdi, kakor da ni zaresen. Tako pač ostaja osrednja vsebinska ‚preokupacija‘ *Noči s Sasho* neusmiljeno zgolj hlastno istospolno parjenje. To pa je v vseh seksističnih različicah seveda bolj zanimivo kot ‚goli‘ predmet fiziologije, nikarte dramatike – kljub morebitni vznemirljivi dramatičnosti ‚golega‘ fenomena.

Spričo te ‚golote‘ je še toliko bolj pomembno in hvalevredno, da je Dušan Mlakar to navzkrižno gejevsko ljubljenje uprizoril z veliko subtilnostjo, brez vsakršne lahkotne všečnosti ali cenene učinkovitosti; prej bi se reklo, da z zelo občutljivim, človeško prisrčnim prepletanjem homoerotičnih razmerij med sekstetom nastopajočih gejev, s prijateljsko in mestoma kar družinsko atmosfero ter zaupljivo družabnostjo, posajeno v prostor moderne dnevne sobe, z zastekljeno teraso in zimskim vrtom v ozadju (scenograf Klavdij Palčič). S posebno rahločutnostjo je režiser oblikoval sekvence, v katerih si istospolni partnerji izkazujejo intimne pozornosti, pri čemer je kako morebitno čutno pregnanost prestrl z rahlo ironijo. Ta je pravzaprav bila nekakšen stalni podton igre, ki je v avtorjevi domovini Angliji prejela priznanja kot komedija. Sam bi ji – tudi po zaslugi režije in igre – dodal prilastek: bridka.

V tako tenkočutnem kreiranju dramskih in medosebnih odnosov je režiser

igralcem *Noči s Sasho* ponudil priložnost tako za človeško subtilno senčenje likov, kakor tudi za pogled nanje s kanci ironičnih odskokov. Med tistimi iz prvega korpusa je Jožef Ropoša izoblikoval zagotovo najbolj rahločutno podobo geja, v katerem se malodane enakovredno mešajo zatajevani eros, prijateljska neposrednost in strah pred virusom HIV oziroma aidsem. Ropoša je kot nekakšen ključ za to čustveno trojstvo uporabljaj figuro zamolka: ko pogostoma ni mogel stavka ali povedi končati, ko je bolečino neuresničene ljubezni samo nakazoval ali ko se je raje ustavil, preden bi utegnil prijatelja prizadeti. Brez zamolka, vendar z odmerki malodane naivne začudenosti, je v istem korpusu igral Erica Gašper Tič. Lahko bi se s podobo reklo, da se je vedel kot prisrčen vajenec med rutiniranimi mojstri homoerotike. V skupino subtilnih ali zelo osebno prizadetih likov sodi še Bernie Ivana Jezernika: igralec ga je opremil s potezami sitnobnega, pedantnega, tudi ljubosumnega ljubimca, ki pa, kakor kaka godrnjava gospodinja, ne dovoli, da bi si ga partner skušal podrežati. V drugi, doživljajsko distancirani korpus gejev se uvrščajo John, Benny in Daniel. Johnu je Milan Štefe podelil lastnosti elegantnega, brezskrbnega, očitno tudi gmotno dobro preskrbljenega homoerotičnega ‚sveda‘ in izkušenca, Boris Kerč je Bennyja izrisal kot najbolj brezpredsodnega hotneža, zanesljivo največ ironije in distanciranosti pa je bilo zaznati v zelo markantno, mestoma skorajda z nekakšnimi potujitvenimi efekti opremljeni in zelo plastično izdelani, med agresivnost in samousmiljenje razpeti gejevski podobi, kakršno je Danielu vtisnil Boris Ostan.

Ali na kratko: bila je, ta neženerana *Noč s Sasho*, domiselna, kultivirana predstava komedije, ki bi brez rahločutne, estetizirane uprizoritve in brez gejevske »ekstotike« bržkone ostala samo – trivialna enodnevnica.

5. februar 1997

Pred dvema dnevoma sem izvedel, da je umrl režiser Branko Gombač. Novica me ni nič manj presenetila kot pretresla. Ni mi ostalo drugega, ko da sem v trenutku zavrtel film svojega zgodovinskega spomina za skoraj pet polnih desetletij nazaj, se reče za dolgost časa, odkar sem bil Branka Gombača spoznal in ga nato vse njegovo burno režisersko življenje spremljal od Celja do Trsta in Maribora, če omenim samo trajnejše postaje na njegovi ustvarjalni poti. Od začetka do konca sva si bila, če povem sintagmatično, enako blizu in enako daleč. Bolj gledališka ‚vpreženca‘ kot zaupljiva prijatelj. Rajni Josip Vidmar mi je nekoč – če prav pomnim, v ‚sterijanskem‘ Novem Sadu – ko sem ga vprašal za mnenje o Gombaču, dejal: »Veste, nič kaj posebno očarljivega vam ne morem povedati o tem možu, zagotovo pa tako zagnanega in vdanega gledališčenika med Slovenci ne pomnim.« Nič nimam dodati k tej misli, vsaj ne ta trenutek, ko mišlim na Braneta z milo, pietetno mislijo. Spočij se, ljubi Taljin zagnanec in stari prijatelj!

Življenje drvi naprej. Sinoči sem v družbi Majde Knap-Šembera in Slavka Pezdrija odpotoval na Opčine pri Trstu, kjer so se protagonisti nekdanjega tržaškega Slovenskega amaterskega gledališča – Milica Kravos, Ivan Verč, Ravel Kodrič ter avtorja Boris Kobal in Sergej Verč – ob »20-letnici razpusta« spomnili na to zanimivo kulturno epizodo med primorskimi Slovenci ter bralno predstavili odlomke odrske satire *Pappen Story*, leta 1975 prepovedane kot zadnjega poskusa v prizadevni dejavnosti SAG. Openski Prosvetni dom je bil poln do zadnjega kottička, komentarji in odlomki so pojasnjevali in ponazarjali, kako in zakaj so prvaki Slovenske kulturno gospodarske zveze v Trstu satiro prepovedali, poslušalstvo pa je zlasti

odlomke iz »inkriminirane« satire sprejemalo s sproščenim smehom in aplavzi. Tudi sam sem zavzete nekdanje Sagovce poslušal karseda zbrano, o sporni satiri pa sem, podobno kot pozneje v debati pesnik Marko Kravos, premišljeval in se spraševal, ali sta avtorja z direktnimi omenjanji pravih imen in funkcij 'inkriminiranih' junakov nemara vendarle presegla konvencije dobrega okusa. Odgovora vsaj zase seveda nisem našel, saj bi bil moral za njegovo veljavnost živeti in temeljiteje poznati tržaške slovenske razmere pred skoraj četrto stoletja.

Bil je sproščen večer, ki pa bo na Tržaškem najbrž dobil še kak problemski odmev.

9. februar 1975

Včeraj je Slovenija – tako kot vsako leto na naš edini kulturni praznik – vsaj priložnostno mislila na Prešerna in sploh na omiko. Vse je bilo, kakor zmeraj, nekoliko privzdignjeno in primerno slovesno tako pred pesnikovim spomenikom kakor na srečanjih z današnjimi 'pevci' v knjigarni Kazina; še pred tem je minila tudi (izjemoma?) izjemno lepa proslava (Meta Hočevar) ob podelitvi Prešernovih nagrad v Cankarjevem domu. Ogleдал sem si jo po zaslugi televizije.

Zvečer, torej sinoči, pa me je potegnilo v JAZZ klub Gajo na Beethovnovi, kjer je nova gledališka skupina – Kulturno umetniško društvo Levi oder – v režiji Borisa Kobala uprizorila Jesihov *Triko*. Če se ne motim, je te igrive ljubavne variacije pred leti uprizorila ljubljanska Drama, vendar mi predstava ni ostala v spominu. (Še bolj verjetno je, da je sploh nisem videl, besedilo pa sem poznal.)

Novo srečanje z znamenito duhovitimi Jesihovimi dialogi, ki v njih enako duhoviti komedijantje Zvezdana Mlakar, Barbara Lapajne Predin, Borut Veselko in Gorazd Jakomini, odeti v temperamentno rdeče kostume Jerneje Jambrek, enako temperamentno variirajo – nekako tako kot sloviti Raymond Queneau v *Vajah v slogu* – »vse možne kombinacije skrivnih ljubzenskih razmerij med na videz nezdržljivimi ljubimci«, če citiram stavek iz vabila. Takole rečem: po prijaznem sprejemu, ko me je k rezerviranemu sedežu in mizici popeljal meni zelo ljubi skladatelj in pevec Zoran Predin (najbrž tudi boter Levega odra), se (ob kozarcu sauvignona, ki ga v jazz klubu seveda lahko srkaš med potekom predstave) – gledališko že dolgo nisem tako kratkočasil. Upam, da bo Levi oder – vsaj 'na obroke' – še dolgo živel.

Ko sem se o polnoči vračal proti domu, so me na poti pozdravljale vesele pustne šeme in mi prijazen Prešernov dan in kratkočasen gledališki večer še ozaljšale. In ko sem potlej še nekaj časa premišljeval o prijazno preživetem dnevu in še posebej o pustnih rajanjih, sem se moral zmrdniti nad sabo: karnevalske norčije imam od nekdanj nad vse rad, sam pa v njih, drugače kot skoraj vsi moji bližnji – kljub privrženosti teatru, kjer vsaj po definiciji nastopajo tudi maske – nisem kaj prida sodeloval. Je tako nemara zato, ker sem se med vsakršnimi šentflorjanskimi šemami 'zdanjih dni' kdaj pa kdaj tudi sam prisiljen počutiti kot *šema inter šemas* (če 'našemim' latinščino)?

Še to: če bo vse po sreči, pojdem prihodnje dni s prijatelji na smučanje. Z veseljem, a kajpada previdno, kakor se možem poznih let pač spodobi...

Se bo nadaljevalo



Vasja Predan

SLED ODRSKIH SENC

Gledališki dnevnik 1996–97 (4)

24. februar 1997

Teden dni smučarskih počitnic je minil tako, kakor smo se – že kakih dve desetletji vztrajajoči isti kvartet prijateljev, zaljubljenecv v ‚belo opojnost‘ – nadejali: na skoraj neskončnih, zvečine mehko zaobljenih in razgibanih pobočjih in strminah okrog Radstadta, starodavnega mesteca, ki leži v dolini med Turami in Dachsteinom v srednji Avstriji, smo imeli srečo z vremenom in s snegom – v noči po našem prihodu je namedlo po dolini kakih dvajset centimetrov, v hribih pa še deset več pršiča – in tudi z bivanjem v polpenzijski, malodane domače prijazni in za povrh še zares poceni oskrbi. Pravzaprav smo nekatere terene že poznali, saj smo pred leti dve leti zapored preživljali smučarski teden v bližnjem Wagraimu in ‚oralı sneg‘ še po hribih Flachaua, Kleinarla, Zauchenseeja itn.

Tudi letošnji dnevi moje vsakoletne in dolgoletne zimske rekreacije so minevali hitro. V spročenih prijateljskih debatah po večerih smo ob radijskih poročilih zlasti pozorno spremljali politično dogajanje v Sloveniji, kjer se je prav v teh dneh rojevala in naposled tudi rodila znana kompromisna vladna koalicija *eldees-eseles-desus*. Ko pravim ‚kompromisna‘, moram pribiti, da ta kompromis – vsaj po moji misli – nikakor ni cenena demagoška finta in tudi ne pomeni zgolj deblokade nekajmesečne mučne pat pozicije, ki je po lanskih novembrskih volitvah grozila Slovenijo vsaj že tretjič v zgodovini razcepiti na dve jalovi polovici ali, če povem s podobo, na eno dvopolno celoto: klerikalno-liberalno gnilo politično oranžo. Tako udejanjen, v politiki znan in legitimen ‚zgodovinski kompromis‘ je potemtakem dejanje državotvornega um(ovanj)a, zanj pa sta enako zaslužni obe najmočnejši udeleženi stranki. Tako rekoč nadčasna daljnosežnost te kombinacije je, to bi rad še posebej poudaril, vsekakor več kot trenutna ‚milost‘; ali če si spet privoščim bolj metaforični govor, tokrat zavit v ščemeče ironičen smirkov ovoj: ‚cerkljanski laufarji‘ bojo, upam, primerno zavzeto brusili (ali tudi obrusili?) brezdušno nazobčano pragmo ‚divjih liberalov‘, ti pa bojo, upam, enako zavzeto, razklepali in razklenili ruralno domačij-skost in poštenjakarstvo svojih partnerjev. Oboji skupaj – in to ni nič manj pomenljivo – pa bojo, če je spet dovoljeno upati, vendar zdaj brez ščemečega smirka, s plodotvorno mislijo na prihodnost slovenstva rezali ‚žbice in špice‘ vsakršnim, zvečine v preteklost zazrtim desničarskim (predvsem esdeesovskim) radikalizmom, ki Slovencem – ne samo (volilni) polovici, marveč večini – očitno niso po volji. Vsekakor pa bojo te skrajnosti in radikalizmi kot nedavna predvolilna municija in

presežena ideološka kanonada do prihodnjih volitev zanesljivo bistveno manj uporabni, bržkone kar docela nehasni. To pa je navsezadnje natančno tista ‚opcija‘, ki jo je bil po prvih demokratičnih volitvah napovedal predsednik države Milan Kučan, ko je dejal, da bo Slovenija politično razvidnost, stabilnost in normalnost dosegla šele po tretjih volitvah. . . .

Kar zadeva gledališko, torej poglobitno vsebino tega dnevnika, naj povem: med mojo nekajdnevno odsotnostjo se je na Slovenskem, če sem prav poučen, zgodila samo premiera Babljevega *Zatona* v ljubljanski Drami; vendar trenutno predstave ni na sporedu.

3. marec 1997

Babljevega *Zatona* še zmeraj ne igrajo. Že napovedana predstava, ki ima zelo številno igralsko zasedbo, je morala odpasti zaradi bolezni v ansamblu. Najbrž gripe, ki je neizbirčna in nepredvidljiva, razsaja pa vseprek, čeprav, na srečo, ne kot splošna epidemija. Na *Zaton* bo pač treba še nekoliko počakati.

Za kratek predih naj se še malček vrnem k svojim zimskim počitnicam, o katerih sem v dnevniku že poročal. V urah, ko se v družbi prijateljev nisem smučal, torej predvsem po večerih, sem, po utrjeni navadi, seveda bral, nekaj malega tudi ‚šaril‘ po križankah. Na pot v Avstrijo sem – z nestrpnim pričakovanjem (ker pač že dolgo sledim avtorjevemu razgibanemu literarnemu opusu) – vzel knjigo Nika Koširja *V znamenju strelca*. »dnevniške zapiske od leta 1981 do konca leta 1994«. Pred časom je *Sodobnost* objavila nekaj odlomkov iz tega Koširjevega vznemirljivega pisanja in o njih sem v pričujočem dnevniku tudi že nekaj malega zapisal. Tu naj dodam samo še kratko povzemajočo misel o knjigi, ki mi je pripravila veliko lepih trenutkov.

Z veseljem povem, da sem prebral kar nekaj Koširjevih knjig: skoraj nobene ni, ki me ne bi tako ali drugače vznemirila ter miselno, spoznavno in lepотно vpregla. Še več, nemalokdaj tudi očarala. (Pripominjam, da zastran ne vem katerih razlogov doslej še nisem segel po dveh spominskih avtorjevih opusih, podobnih *Znamenju strelca*: po knjigah *Mojih 616 partizanskih dni* in *Simfonija slovesa*.)

In zakaj me je *Znamenje strelca* kar prevzelo? Preprosto zato, ker je Niko Košir – nekoč sem že omenil, da ga osebno ne poznam – čez vse zanimiva osebnost; z drugimi besedami bi se lahko reklo – polihistor in poliglot, erudit in univerzitetni predavatelj, esejist in prevajalec ter k vsemu temu še izjemno subtilen opazovalec, spremljevalec in razlagalec življenja in človeških usod, pisatelj in esteta *par excellence*. Zelo dobro se zavedam, kako bo, skeptik, kakršen je, če bo po naključju bral te vrstice, nonšalantno zamahnil z roko, rekoč: nikarte pretiravati s pohvalami, zmeraj mi je bila ljubša kritičnost; in mi je še zdaj, najsi gre zame ali za druge. Verjamem mu in tudi knjiga *V znamenju strelca* priča, da sta distanca in kritičnost njegovim nazorom in pogledom bližja od kakršnekoli morebitne vnaprejšnje ‚očaranosti‘. A naj, vsaj pri meni in vsaj tokrat, ostane tako, kot sem zapisal, pri Koširju pa tako, kot si želi sam.

Ni, da bi za tole priložnost znova podrobneje listal po najnovejših Koširjevih »dnevniških zapiskih« in si kakor kak znanstveniški pripravnik prepisoval citate ter z njimi ilustriral ali ‚dekoriral‘ bodisi avtorjeve domnevne ‚namene‘ bodisi svoje sodbe o njih. Poglobitno, pravzaprav tisto temeljno ali nemara celo ‚usodno‘, kar Koširjevo premišljevalno in upovedovalno držo prepaja tudi z mojo, je njegov, naj uporabim nemara preveč oglato tujko, fundamentalni odnos do vsega, kar ga obdaja, vprega,

sili k premišljevanju, pisanju, k presojam. Ali na kratko: gre za avtorjev izris sveta, za svetovni nazor, kakor se je reklo nekoč: to je Koširjev agnosticizem, to sta Koširjev nenehni spoznavni dvom in skepticizem, zmeraj utemeljena na eni strani z zvrhanimi odmerki vedoželjnosti in na drugi z velikim znanjem in veliko občutljivostjo za vse, kar je ali bi moralo biti krojeno po človekovi in človeški meri. Seveda je Niko Košir, kakor bi se lahko spet reklo po starem, najbrž predvsem ‚človek devetnajstega stoletja‘, intelektualec in esteta, romanist in hispanist, slovenist (Prešeren) in partizan, čigar vsakovrstne erudicije in lastne ustvarjalne ‚monade‘ izvirajo iz klasičnih izročil in ob njih še posebej iz kartezijskega *cogita* in razsvetljskega svobodoumja, iz starih Grkov in Latincev, iz Danteja in Cervantesa, iz Voltaira in Unamuna, iz Prešerna in Cirila Kosmača ali Marjana Rožanca, če seveda navedem samo nekaj naključnih simbolov, simbolnih pojmov in imen, ki ilustrirajo Koširjev eruditski, raziskovalni, premišljevalni in ubesedovalni univerzum. Dodati mu je vsaj še dvoje ‚erotičnih‘ avtorjevih ‚magistralij‘: skoraj ritualno zazrtost v tako imenovano resno klasično muziko in zlasti v raznotere čudeže narave ter v njej še posebej v čarobni svet ptic, Koširjevih vsakodnevnih in neizmerljivo prisrčnih prijateljic. In še nečesa nikakor ne smem pozabiti, ko mislim na *Znamenje strelca*, iz katerega vse te poteze žarijo v vsebini in formi: na vse spoštovanje zbudajoči človeški in bojevniški ponos moža, ki je bil in ostal častivreden slovenski partizan, nikdar in nikoli adept ali vernik, kaj šele morebitni dogmatični občudovalec kake ideologije ali, bognasvaruj, partije, marveč človek, globoko privržen osvobodilni ideji partizanstva in slovenstva ter v imenu te visoke privrženosti kljub mučnim šikanam, ki so ga spremljale v letih po osvoboditvi, skozinskoz bistveno upravičen, da je smel in da še naprej sme nenehoma in v soglasju s svojim skepticizmom in libertinizmom napadati nastopaštvo in rokomavharstvo vsakršnih ‚vojvod‘, ki so osvobodilni boj in revolucijo zlorabili za lastno primitivno povzpetištvo, enoumje in maloumje, predvsem pa za zatiranje svobode. Z isto pravico sme Košir biti in tudi je utemeljeno kritičen, ko vidi, kako so se zdaj, po ‚tako imenovani osamosvojitvi‘, kakor pravi sam, razčepirili naši novopečeni lažidemokrati, ki – spet kot klavrne kreature – zlorablajo svobodo bodisi v lastne poniglave ali ‚širše‘ strankarske in oblastniške namene.

Četudi sem dejal, da iz *Znamenja strelca* ne bom citiral, naj za sklep te kratke in (pre)površne refleksije navedem nekaj stavkov, ki ravnokar povedano dovolj nazorno ilustrirajo. Gre za Koširjevo presojo zloglasnih pisem bralcev v sobotni prilogi Dela – ta so, če smem pripomniti, svojčas razjarjala tudi mene in moj dnevnik. Takole sodi naš pisatelj: »Česa vsega ne objavljajo v Pismih bralcev. Celó tako absurde obtožbe, da smo partizani pobili 370.000 Slovencev. Nekaterim jih je dovolj 100.000, o manj kot 30.000 ne govori nihče. Nihče tudi za nič ne odgovarja. Krivi smo tudi za vso tragedijo Kočevskih Nemcev, ko da ni bilo pogodbe med Hitlerjem in Mussolinijem o njihovi preselitvi. Nekaj histeričnih babnic in pobežlih domobrantskih ideologov vneto prepisuje, kar so med vojno pisali Slovenec, Slovenski dom in Slovensko domobranstvo, in spet se je nepremišljeno sovraštvo med ljudi, ki so medvojne razprtije na srečo že zdavnaj pozabili. Da imajo pri vsem tem razširjanju strupenega sovraštva med ljudmi v rokah rožni venec, na ustih pa besede iz evangelija, predvsem tiste, ki jih v evangeliju ni, je tista plat vse zadeve, ki bi bila le smešna, če ne bi bila tako neznansko nevarna. Nazorska omejenost in zaslepljenost ne peljeta nikamor, naj se odevata v še tako poniglavo vzvišene pridige.«

Knjigo *V znamenju strelca* bom še prelistaval in prebiral. Posebej tiste odlomke, ki v njih Košir kot iskrivi leposlovec in *homme d'esprit* elegantno in elokventno govori o lepih rečeh. Tistih, ki mu jih nobeno enoumje ali maloumje nista mogla in še danes ne moreta priskutiti.

5. marec 1997

Včeraj popoldne smo se kolegi in prijatelji na ljubljanskih Žalah poslovili od znanega, komaj devetindesetletnega časnikarja in prevajalca Staneta Ivanca. Pred dobrim letom ga je kot dopisnika Dela v Rimu pri pisanju poročila zadela kap. Zdaj se je po dolgem trpljenju moral za zmeraj posloviti.

Na Staneta me vežejo ljubi spomini: če se ne motim, je bil kaka tri leta urednik *Razgledov po svetu* pri nekdanjih *Naših razgledih*, kjer sem sam v zanimivem delu preživel tri desetletja. Nič ne bom ponavljal, kaj vse je Stane kot lucidni komentator, dopisnik, urednik in sijajni prevajalec v hitrem in prekratkem življenju opravil: opus je obsežen, v vseh pogledih zgleden, vreden velike, nekurtoazne hvale in zahvale. Zlasti pa ne morem pozabiti in nikdar ne bom pozabil na Stanetovo človeško podobo. Od prvega trenutka, ko sem ga spoznal, do zadnjega srečanja pred odhodom v Rim, sem občudoval in spoštoval pri njem predvsem dvoje: njegovo, najbrž mi ne bi zameril, ko bi to bral, deškost in njegovo neizmerno vedoželjnost. Zmeraj žive, deško zvedave so bile že njegove razprte, temno rjave oči, zmeraj silno radovedna je bila njegova neusahljiva sla po znanju. S takimi živimi deškimi očmi nas je, prijatelje in kolege pri *Naših razgledih*, prijazno opazoval, ko nas je kako leto dni potrpežljivo in seveda zaradi čistega 'frankofilstva' učil francoščino, enako iskreno je bil vesel, ko smo mu v dolgih debatah povedali kaj, česar sam dotlej še ni bil vedel ali videl. V Ljubljano je kot maturant prišel iz tako imenovanih revirjev; z delavoljnostjo in vztrajnostjo, ki sta značilni za ljudi iz tega okolja, je zavzeto študiral in diplomiral na ljubljanski filozofski fakulteti francoščino in italijanščino (s pripadajočima literaturama), zmeraj pa je svoji svetovljanski vedoželjnosti in zazrtosti dodajal slovenščino, zagotovo jezik svoje najzaupljivejše ljubezni. Nikakor ne samo zato, ker je to pač bila njegova materinščina. Neštetokrat, tudi pozneje, ko ni bil več urednik pri *Naših razgledih*, je pogostoma obiskoval svojo nekdanjo redakcijo in skoraj zmeraj nam je, če se smem poigrati z naslovom njegove malodane legendarne ponedeljkeve rubrike v Delu, brez dlake na jeziku nazorno in duhovito pripovedoval o 'dlakah na jeziku', ki jih je zmeraj vehementno ilustriral z značilnimi, pogostoma malone grotesknimi zgledi 'dlakavega' pisanja. Vsakič in zmeraj znova z zvrhano mero zares iskrene deške iskrivosti, blage ironije, velikega znanja in, kot rečeno, trajne, neusahljive vedoželjnosti ter, to moram še posebej poudariti, brez kakršnegakoli zoprnega čistunstva. Mislim, da tega trojega, tako ljubeznivega in lepega, ne bomo na Slovenskem v tako izdatni in kakovostni meri spet dolgo premogli pri kakem časnikarju, intelektualcu, prevajalcu in jezikovnem estetu.

In še na nekaj ne bi rad pozabil, ko mislim na Staneta Ivanca: na, oproščam se za prozaično oznako, njegovo oblačilno omiko. Malokoga poznam, ki je bil tako rad in pravzaprav vsak dan enako lepo napravljen. Nič vsiljivo, nič bahavo, kaj šele dandyjevsko, kakor se je reklo nekoč; zmeraj skladno, ubrano in izbrano. Ali če tudi tokrat uporabim že zapisani besedi: vedoželjno in estetično.

Lani – če prav pomnim, bolj pozno jeseni, ko je nesrečni Stane še skušal okrevati v ljubljanskem Inštitutu za rehabilitacijo – sem vodilnim pri Delu predlagal, da bi Ivančeve *Dlake na jeziku* zbrali in jih objavili v knjižici. Najbrž bi razveselila številne bralce, seveda pa še posebej Staneta. Vsekakor bi se imenitno pridružila debelim knjigam njegovih zglednih prevodov in orumenelim svežjem njegovih časnikarskih poročil in komentarjev. Nemara je čas pred novim letom bil preveč vrvljiv, da bi zamisel z *Dlako na jeziku* pri Delu lahko uresničili. Upam, da bo zdaj ali vsaj v bližnji prihodnosti to mogoče. Stanetu v čast in spomin.

Sanjaj, ljubi Stane, na oni strani, o tem našem temnem in nemirnem svetu, svetle in mirne sanje...

Predstavo Babljevca *Zatona* napovedujejo za konec tega in začetek prihodnjega tedna. Oglelal si jo bom v ponedeljek.

12. marec 1997

Rečeno, storjeno: sinoči sem v ljubljanski Drami videl reprizo drame Isaka Emanuiloviča Bablja *Zaton* v režiji Bojana Jablanovca ter v sočnem in govornem prevodu Milana Jesiha.

Tako nekako bi se lahko začela tako imenovana sprotna ali 'dnevna' gledališka kritika, a moj dnevnik najbrž sme nadaljevati drugače: najprej s čisto kratko spominško, upam, nedolgočasno digresijo.

Pred skoraj dvajsetimi leti (1979) sem v Beogradu prvič videl *Zaton*: v Jugoslovanskem dramskem gledališču ga je zrežiral sloviti poljski odrski umetnik Jerzy Jarocki, scenografsko in kostumsko pa opremil Jerzy Juk Kowarski; tega takoj in posebej omenjam zato, ker bi brez njegove chagallovke poetične ikonografije dramskega prostora predstava bila zagotovo bistveno manj impresivna. Hkrati pa se s tem spoznanjem na mah zalotavam sredi ene izmed najlepših gledaliških predstav, ki med tisočermi žive v mojem spominu kot nepozabne. Ko je ikonografija *Zatona* v beograjski predstavi bila chagallovska – najekspresivnejše, najbolj surrealistično, najbolj poetično v ekstatičnem ljubezenskem prizoru, ko se je hiša, ki sta se v njej Marusja in Mendelj Krik vroče ljubila, vzdignila v kozmične višave in se je nad Moldovanko in Odeso razprlo samo še neskončno zvezdno nebo – je to v semantičnem smislu pomenilo vsaj dvoje: režiser in scenograf sta iz stiltovnega konteksta Babljeve drame poudarjeno izrisovala predvsem njen poetični duktus, a zato nista z drugimi posegi nič manj izostreno označevala brutalnih spopadov med 'očeti in sinovi', med poželjivo, divjo, pogoltno Mendljevo patriarhalnostjo ter še bolj poželjivo in samopašno juvenilnostjo njegovih dveh sinov. In drugo: o kakem optimizmu ali 'srečnem koncu', domnevem refleksu tedaj v naši nekdanji državi aktualne 'uradne' estetike – nekaj v tem smislu berem v gledališkem listu – v predstavi ni bilo ne duha ne sluha.

Tu in zgolj tu pa se, upam, da nisem v zmoti, stika ali vsaj prepaja predstava Babljevca *Zatona* Bojana Jablanovca z davno beograjsko, vendar zdaj bistveno drugače in predvsem bistveno bolj samosvoje, tudi bistveno bolj ostro, skoraj cinično: kontekstualno poetičnost prevaja Jablanovec v sarkasticirano (judovsko) avtoironijo, chagallovski nadrealizem v abstraktni geometrizem Kandinskega in Maleviča (zlasti likovno izrazita scenografija Jožeta Logarja), navzven izrazito judovsko rodovno in družinsko homogenost in 'konsistentno' ter v njej Mendljevo gospodovalno brutalnost v razkroj globalnega, ne zgolj družinsko trdnega eksistencialnega sistema, realizem v irealnost in iracionalnost, fiziko v metafiziko – (če ne, vsaj mestoma, kar v refleks mistike).

Seveda je tudi tako samosvoja interpretacija *Zatona* ne samo legitimna, marveč zaradi sijajne koordinacije vseh konstitutivnih gledaliških izrazil – režije, scenografije, muzike (imenitna interpretacija *klemzer* pesmi Bogomirja Verasa), giba, luči in še posebej igre – silovita in magistralna (izjema je kvečjemu mestoma nekoliko zastajajoče 'vzvalovljen' ritem predstave). Po volji in zaslugi omenjene navdihnjene 'koordinacije' in celostne ikonologije je uprizoritev utegnila zbuhati različne asociacije, osrednjo naj, seveda kot lastno percepcijo, artikuliram s prispodobno: razkroj

in zaton tradicionalne družinske in globalne eksistence in esence sveta sta se v gledalčevo vednost in zavest valila kot vroča vulkanska magma, ki so ji kot nekakšni nezlomljivi relikti križale pot edinole vertikale in diagonale (asociativnih) ognjeno rdečih traverz, med katerimi so razbeljene človekove čutne strasti (tudi tu v znamenitem, tako rekoč ‚atamanskem‘ spolnem aktu Mendlja in Marusje) ali ritualna judovska žebanja (v ekspresivni sekvenci, ko se zboru zamaknjenih starcev v sinagogi molilne knjige spustijo pred oči iz onstranskih duhovnih višav, njihovo zamaknjenost pa kot groteskni ikti paradoksalno treznijo vmesne prozaične poslovne informacije), če omenim samo ta silovita zgleđa – pa zvenela in učinkovala kot hlastna, brutalna telesna, pokončevalna in hkrati čudno, neutajljivo iracionalna, mladodane mistična, abstraktna vedenja in ravnanja.

Sredi take Jablanovčeve navdihnjene in mojstrsko artikulirane ‚koordinacije‘ gledaliških izrazil je spet in znova bila v središču odrske ekspresije igra protagonistov in številnih epizodistov *Zatona*, torej igra kot vrhunska ustvarjalna ‚blagovna znamka‘ ansambla ljubljanske Drame, o kateri je ta dnevnik že nekajkrat spregovoril. Tako rekoč vsakega od številnih interpretov Babljevih nosilnih likov, večjih vlog, epizod ali šarž bi sicer lahko posebej omenil, a bolj relevantno se zdi globalno spoznanje: da je, če smem formulirati preveč mehanicistično, anonimno in ‚na sploh‘, poglavitna igralska vrednost uprizoritve zasežena predvsem v vsoti raznoterih izrazitosti posameznih akterjev ali skupinski sugestivnosti individualiziranih razločkov, ki so, izostreni in ekspresivni, naravnost eksemplarično ‚portretirali‘ značilno subjektivistično, pragmatično in hkrati iracionalno judovsko rodovnost in mentalnost ‚bojarske‘ in avtoritarne, čustvene in afektivne, stvarne in ekstatične, divje in rustikalno barvite, bogatinske ali mužiške, gizdalinske ali huzarske, služabniške ali krčmarske proveniencije ruskega tipa. Ta ‚skupinska freska‘ ali ‚skupinski portret‘ je tisto najpomembnejše in najbolj ekspresivno, po čemer si bo vsaj avtor tega dnevnika ljubljanski *Zaton* za dolgo vrezal v spomin.

Če je v tej ‚skupinski sliki‘ bil Ivo Ban kot Mendelj Krik hkrati strah in shrljivo spošтовanje zbujajoča, silaška in samodržna, pohotna in mladodane do iracionalnosti vseobvladujoča človeška prikazen, ki – kot nekakšen bastard ruskega hetmana (Bogdana Hmelnickega v malem, na primer) in pohotnega zamaknjenca (variacija Dimitrija Karamazova, na primer) – enako strastno, poželjivo in gospodovalno ljubi in (po)uživa mlado žensko meso ali temperamentno melodijo ruskih ljudskih ritmov in napevov, kakor enako strastno in divje zmikasti vsakogar, ki se njegovi gospodovalnosti in samodržstvu skuša postaviti po robu – je to pač znameniti, v teatru ne sicer prepogostni, a v Banovem artističnem primeru pač toliko bolj veljavni fenomen ‚prvega med enakimi‘ igralci. In ti ‚enaki‘ si – v razmerju do ‚prvega‘ – v *Zatonu* zaslužijo vso, tako rekoč nič bistveno manjšo pohvalo pri uspehu te, v samosvoji Jablanovčevi oblikovalni viziji, semantiki in morfologiji domišljene – čeprav za koga nemara premalo poetične – uprizoritve Babljeve drame.

Že zgolj samo ta oziroma tako spoznani uprizoritveni uspeh in umetniško dejstvo – drugim se zavestno izogibam, čeravno niso manj evidentna – razveljavljata in izključujeta domnevno relevantnost in pomenljivost nekaterih kritičkih spraševanj o tem, zakaj neki se je Babljev *Zaton* znašel v repertoarju osrednjega slovenskega dramskega gledališča.

Naj zdaj, po spominu na to ekspresivno predstavo, za hip – (in z ‚vrivkom‘) – preskočim še k tako imenovanemu aktualnemu družbenemu teatru.

V njem zadnje dni, ko so vladne in ministrske ‚skrivnice‘ zvečine že razkrite, lahko največ beremo o novem ljubljanskem nadškofu in slovenskem metropolitu dr. Francu Rodetu; ta je s svojo ‚inavgurativno‘ izjavo o verouku – prvič je uporabil to

besedo, ne verstva – ki da bi moral postati obvezni izbirni predmet državnih šol, silovito vznemiril javnost, zlasti tako imenovano laično. Številnim ostrim, razumljivim in razumnim komentarjem (predvsem Borisa Ježa in Vlada Miheljaka) pravzaprav nimam kaj dodati. Naj je g. Rode kot visoki klerik in teolog sicer še tako učen mož, očitno ni, če bi ga sodili samo po tej izjavi, nič manj razvidni adept tako imenovane ‚bojevite cerkve‘. Tvegava, predvsem pa v vseh pogledih človeško in družbeno protirodovitna drža in usoda vsakršnih bojevitih družbenih instanc in ideologij pa sta iz ne samo naše bližnje in daljne preteklosti tako znani, da jih ne kaže ponavljati. Če je slovensko občestvo z razmeroma relevantnim odstotkom vernikov še tako privrženo rimskokatoliški Cerkvi, bi bilo toliko bolj logično, da bi strpen in pravičen krajevni božji pastir enako strpno in pravično upošteval tudi drugi, nič manj relevantni, laični – ateistični, naj je kot drugače misleči še tako strpen, je na Slovenskem statusno pravzaprav popolnoma zanemarjen – del tega občestva; predvsem pa v mnogih deželah demokratične Evrope in tudi pri nas že dolga desetletja uveljavljeni ustavni institut ločenosti Cerkve in države. Ali še z drugo podmeno: samoumevno bi na primer bilo, ko bi se častiti g. Rode zavzemal, denimo, za uvedbo tudi že kje v isti demokratični Evropi vpeljanega cerkvenega davka, ki bi najbrž v dovolj razvidni podobi pokazal, koliko je vernikov, ki so – tako, kakor je to pač v navadi pri drugih segmentih civilne družbe – pripravljene svojo Cerkev ne samo duhovno, marveč tudi gmotno podpreti. O verouku, ki so ga na Slovenskem zadnja desetletja dobesedno množično poučevali ne sicer v javnih šolah, marveč po cerkvah in župniščih, in o tem, da je zdaj – *hic et nunc* – ta možnost še bistveno bolj sproščena in povečana ter ob sodelovanju države in njene že izpričane podpore tako imenovanim privatnim šolam, tudi verskim, celo privilegirana glede na druge institucije civilne družbe – rajši molčim.

Upati je najbrž dovoljeno in mogoče, da je bil pregnani verbalni *introitus* novega slovenskega metropolita pač predvsem psihološko tipalo, ki naj takoj spočetka dožene, kje so meje civilne oziroma laične strpnosti na eni strani ter seveda slovenske države in njene demokratično sprejete in urejene ustave na drugi. Če je ta moj up morebiti (pre)naiven in zmoten, potem nam, ljubim Slovincem, vernim in vsem drugim – pomagajte vsi stari in novi bogovi.

O vznemirjenosti tistih, tudi ne prav maloštevilnih, ki v Sloveniji ne sodijo (ali ne sodimo) v tako imenovani ‚verniški korpus‘, ne bom črnil nič; utegnilo bi se namreč primeriti, da bi se moral nenamenoma spustiti na raven bržkone vendarle predvsem prenagljenih uvodnih javnih besed novega slovenskega metropolita. (Nekaj poznejši pripis: ljubljanski nadškof je, kakor sem bil domneval, svojo prvo in očitno prenagljeno »jastrebsko« izjavo na tiskovni konferenci in na državni televiziji 18. marca – vendarle nekoliko »pog/o/lobil«.)

K vsemu pravkar povedanemu še tole: če pomislimo še na terjatve slovenskih cerkvenih veljakov, da naj bi morebitni obvezni izbirni predmet verstev in etike bil v izključni pristojnosti rimskokatoliške Cerkve, potem nas vse to – skupaj s terjatvami po vrnitvi že od davnih jožefinskih reform Cerkvi odvzetih gozdov, ki nič manj in enako upravičeno vznemirjajo slovensko javnost – vrača daleč, daleč nazaj, celo zelo daleč pred leto 1941 in, če spet uporabim podobo: v predzgodovino. Če pa že ne vanjo, tedaj zagotovo v znani, že zdavnaj preseženi scenarij refedvalizacije in rekatalizacije, ki sta očitno istega pojavnega in zgodovinskega gnezda kragulja. V jedilnik njegove najljubše ‚pogoltné‘ piče, če se spet zatečem k podobi, sodita, kakor je tudi znano, prosvetljenstvo in sekularizacija, tedaj pojma, ki v naši duhovni zgodovini prav tako zvenita nekam domače in ki ju ‚nova slovenska apologija‘ seveda primerno apostrofira, če ne kar demonizira.

Ob vnovičnem pogrevanju in pregrevanju teh, v ustavnih in zakonskih določilih že razumno rešenih vprašanj ljubim Slovincem pač ne ostane nič drugega, ko da, seveda rahlo čustveno vznemirjeni, sebi in demokratičnemu svetu v brk vzkliknejo: gorje nam, nesrečnikom!

Morebitni bralec tega dnevnika se nemara spominja, da sem se pred časom že „pridušal“ glede tako imenovanih „vrivkov“, ki da se jim bom v pretežno gledališkem dnevniku skušal v prihodnje kolikor je le mogoče izogibati. Očitno se zarečenega kruha zares največ poje. Ali še drugače: so stvari, ki mimo njih preprosto ne morem. Tiste bralce pa, ki jih ti „vrivki“ morda dražijo ali celo vznemirjajo, prosim, kakor sem tudi že kdaj in po stari šegi zapisal – za iskreno zamero. Tudi za naprej vem: manj, ko jih bo, teh zoprnih „vrivkov“, bolj bo to znamenje, da se naše življenje počasi vendarle normalizira ...

15. marec 1997

Koliko bolj vesel sem, ko se po zadnjem, čeprav, bojim se, ne tudi poslednjem „vrivku“, lahko spet posvetim gledališču. In takoj bodi zapisano: spet k zelo vznemirljivemu. Sinoči sem namreč v Mestnem gledališču ljubljanskem gledal premiero znane drame Edwarda Bonda *Rešeni*. Pravzaprav bi moral zapisati drugače: ne premiero, marveč znova oživljeno „harddramo“, ki jo je londonski Royal Court Theatre krstil davnega leta 1965, pri nas pa jo je – kot svojo drugo in hkrati eno izmed najodmevnejših predstav – uprizorilo Eksperimentalno gledališče Glej januarja 1971.

Med prvo in sinočnjo slovensko različico *Rešenih* je potemtakem preteklo dobrih šestindvajset let, ta podatek pa seveda kar sam ob sebi vsiljuje vprašanje: kaj se je s tem znanim Bondovim besedilom zgodilo po pretečenem četrtsotletju? To, na prvi pogled konvencionalno vprašanje, vsebuje hkrati tudi neko nič manj konvencionalno podvprašanje: ali ne gre – glede na to, da novo različico predstave podpisujejo trije vodilni ustvarjalci, prve: režiser Zvone Šedlbauer, prevajalec Lado Kralj in dramaturg Igor Lampret – preprosto za nekakšen „nostalglični“ *revival*, ki bo skušal, povedano v podobi, s pretakanjem starega vina v nove sode doseči podobno znameniti uspeh, kot je bil oni prvi? Takojšen odgovor bodi: ne, nič takega ni bilo v omenjeni „konvencionalni“ domnevi. *Rešeni* so se v obeh primerih izkazali za (še) zmeraj aktualen in prebojen gledališki izziv, še več, po sinočnji predstavi je očitno in znova mogoče dognati, da je Bondovo „vino“ s staranjem samo še pridobilo posebno moč, če se spet zatečem k podobi. Zakaj? Preprosto in na kratko: „huliganski“ detomor – ta »v«
nebo vpijoči«
zločin, znan vsaj že od Heroda naprej – je v *Rešenih* najbolj grozljiv in tudi najbolj črn simbolni pojav, sam ob sebi in vse, kar iz njega izvira, pa je z leti postalo nekakšna zgolj še radikalizirana družbena in vedenjska „splošnica“ ali vzorec, tako rekoč obče mesto naše in svetovne vsakdanjosti in dejanskosti. Še več in še huje: ko smo malodane vsak dan priče pobojev, pokolov, množičnih detomorov, vsakršnega „rambojevskega“ nasilja – ali vsaj njegovih filmskih, medijskih in drugih vandalskih „naslad“, implozij in eksplozij – postane Bondova nekoč »neodgovorno optimistična igra«
zgolj le še cinična parafraza in persiflaža same sebe. Vsakršno in vsaktero upanje, da bo v njej kdorkoli kakorkoli že rešen, očiščen ali razbremenjen krivde – razen umorjenega dojenca, kakor je s trpko duhovito ironijo zapisal Andrej Inkret v *Delu* – je čista mimikrija, hlinjenje, zabloda in iluzija. To spoznanje je dandanes bistveno bolj in nedvoumno jasno, kakor je moglo biti pred četrtsotletja. Zato – naj mi bo oproščeno, ker si dovoljujem

‚bogokletno‘ zapisati – je Bondova ‚harddrama‘ z detomorom vred in vsemi njegovimi implikacijami tu, zdaj, zmeraj in povsod zgolj in samo še rahlo trda, a zato tudi naivna *pseudodrama*, če ne kar *melodrama*, zgolj spomin na čas, ko je bil detomor kot surovo in podivjano dejanje najbolj zavrženega, brezdušnega hudodelstva še izjema, ne pa pravilo, kakor je danes. Ali drugače povedano: *Rešeni* so s svojimi, nekoč še neserijskim, a danes tako rekoč ‚samoumevnim‘ zločinom, pravzaprav šele zdaj prava (retroaktivna) ‚optimistična‘ in nič manj cinično odgovorna igra.

Če je to res, je tako tudi zato, ker je nova odrska verzija Bondove igre drugačna kot nekoč Glejeva: dejal bi, bolj zaobljena, manj zunanje okrutna, bolj nakazovana, v vseh pogledih manj naturalistična – (če je v nji sploh kaj takih sledov) – lahko bi se reklo celo: različica stiliziranega in distanciranega kriptoverizma. Ta se najprej razodeva na ravni novega Kraljevega prevoda: ko se je od robatega ‚fuckovskega žargona‘ londonskega lumpenproletarskega predmestja pomaknil v ljubljanski poulični govor današnjih mladih, je že samo s svojimi ‚ful‘ in ‚kul‘ govornimi različicami otopil osti agresivnosti, če o akcijskem, torej vse prej kot samo jezikovnem barbarizmu in terorizmu sodobnega ‚undergrounda‘ sploh ne govorimo. Še bolj pa se ta ‚zaobljenost‘ razodeva v zelo natančnem odmerjanju pomenskih poudarkov in poant v Šedlbauerjevi režiji: ta bestialnost samo nakazuje, lahko bi se reklo tudi koreografira in skoraj nikjer ne prehaja v surovo veristično udejanjanje literarne predloge. Posledica takega odmika od naturalizma je vsebinska: bestialna zavrženost, nemoč in ‚kompenzativna‘ hudodelska energija mladih zgublencev začenja v pomenskih podtonih zbuhati svojevrstno sočutje, če ne v avditoriju dramiti kar svojevrstno otožnost. In ne samo to: razsežja uničevalne in brezperspektivne energije mladih, nekoč ‚huliganov‘ zdaj ‚raverjev‘, se razprostrejo na današnji globalizirani svet in čas bodisi z retro ali s sodobnimi asociacijami, ki jih zlasti prebojno in eruditivno tematizira dramaturg Igor Lampret v vsebinsko bogatem gledališkem listu.

Še posebno izrazito pa se omenjeni konceptualni odmik od naturalizma (in trde mimetičnosti) kaže v igri: mladi akterji, zvečine še študentje dramske igre, se sicer na prvi pogled zde taki, ko da bi na oder pridirjali iz podzemlja kakega megalopolisa ali se, kot nekakšni ‚zadeti‘ blodniki, prizibali iz kakega ljubljanskega diska, vendar tako, kakor da bi nam, ob drugem, hoteli dopovedati: vse vemo o jointu in ecstasiju, vse o tem, kako se tip ‚pribije‘, vse o kretenskih starih in njihovi pedagoški diareji, vse o ‚črni luknji‘, ki je naša ‚svetla‘ prihodnost, vse o lažni morali odraslih in diskriminaciji mladih, vse tudi o vsakršnih grozovitostih podzemlja, ki smo v *Rešenih* vsi, če hočemo ali ne, njegov neodtujljivi del. A z vsem tem se ne identificiramo; če pa se že, se s kritičnim odskokom: paradoksalni ‚optimizem‘ Bondove igre hočemo in znamo udejanjiti in pogledališčiti z (artistično) močjo, ki je močnejša od dejanskosti in resnice same.

Znotraj tega vznemirljivega pomenskega in igralskega diapazona in distance silovito odrsko »utripajo« Uroš Potočnik, Daniel Malalan, Jernej Kuntner, Uroš Smolej in Alenka Tetičkovič, še posebej vznemirljivo pa rahločutni, človeško tenkovestni, brez haska dobrodelni, pri detomoru pasivno navzoči in sokrivi Len- Lotos Vincenc Šparovec, navzven tybaltovsko nastopaški, brezdušni izvajalec detomora Fred-Tadej Toš in zlasti temperamentno poželjiva in hkrati zaničljiva, v začetku koketno mehka, na koncu pretresljivo izgubljena, vmes pa mestoma, žal, čezmerno kričava, do roba zblojenosti napadalna Pam-Karin Komljanec. Zakonca Mary – s čutno hotljivostjo na eni strani in dramatično osamljenostjo na drugi, jo sugestivno portretira Ljerka Belak, in Harry – z zakrknjenim, topim lebdenjem v praznini minevanja, v vsesplošni pozabi in z molčečo kljubovalnostjo trpki usodi ga oblikuje

Marko Simčič kot eno izmed svojih najmarkantnejših odrskih postav sploh – sta svet mladih ‚nadzidavala‘ in nadigravala z enakovrstnimi, suverenimi življenjskimi skušnjami in vednostmi ali s podobnimi (nenaturalističnimi) distancami: v istem čutnem naboju drugače, a ne manj izrazito poosebljen, trpek zven zrelih odrskih občutljivosti.

Rešeni so – ob Albeejevih *Treh visokih ženskah* – visok uprizoritveni dosežek letošnje sezone Mestnega gledališča ljubljanskega.

21. marec 1997

Sinoči sem bil v novogoriškem Primorskem dramskem gledališču: premiera Shakespearovega *Kralja Richarda Tretjega*, kakor se v novem Jesihovem prevodu glasi zdajšnji naslov znamenite *historije* ali ‚zgodovinske kronike‘ stratfordskega dramskega genija – v režiji Mileta Koruna in predstavi, ki je, če se ne motim, prva tako obsežna koprodukcija PDG in Slovenskega stalnega gledališča iz Trsta.

Ko je davnega leta 1952 ljubljanska Drama v navdihnjeni režiji Branka Gavelle prvič uprizorila *Riharda III.*, kakor je tedanji prevajalec Matej Bor poslovenil izvorni naslov *The Tragedy of King Richard the Third*, je svet seveda bil drugačen kot danes: komaj sedem let je minilo od druge svetovne vojne, globoke rane najokrutnejšega zla so bile komaj dobro zaceljene, groza, ki so jo v gledalcih zbužale Rihardove okrutne moritve, še vsa v živih spominih. »Veliki monolog«, kakor je režiser Gavela domiselno – in seveda naslanjajoč se na lastno interpretacijo te krvave Shakespearove *historije* – označil misel, besede in ravnanje vojvode Glostra, poznejšega kralja Richarda III., sta sijajna igralca Stane Sever in Vladimir Skrbinšek uprizorila vsak zase in vsak seveda tudi po svoje ali samosvoje tako suvereno in silovito, da so vsi drugi liki – vsi pravzaprav skoraj brez izjeme Richardove nesrečne žrtve – ostali ne v senci, marveč v presežni službi genealogije in razpletanja »velikega monologa« pretkanega ‚kraljevskega‘ morilca. Vse, kar se je odvijalo na odru ljubljanske Drame, se je, naj tako rečem, tiholazno spreminjalo in naposled tudi dokončno spremenilo v zares silaško in silovito, krvavo in hudodelsko poosebljenje in apologijo Zla – pri Severju bolj kot temni refleks Rihardovih značajskih in izkustvenih nadrobnosti, realistične čutnosti in čustvenosti, pri Skrbinšku bolj kot dejavno svetljenje ostre, breobzirne, pravzaprav demonično razumske in razumniške elaboracije Zla. (Pokojni Vladimir Kralj je v svoji sijajni analizi Shakespearove kronike in ljubljanske predstave zapisal, da bi združitev obeh interpretacij v eno igralsko zamisel verjetno dala »za naše razmere popolnega, edinstvenega Riharda«.)

V zanimivem in povojnemu času poudarjeno priravnanim pomenu že omenjenih, komaj za silo zaceljenih krvavih ran Zla se je vsaj moji percepciji – če se ne motim, je bil *Rihard III.* moja tretja ali četrta (v reviji *Beseda* leta 1952 objavljena) gledališka ocena – zdelo skoraj popolna odsotnost kakršnekoli tragike v ljubljanski Rihardovi človeški (in odrski) usodi tako rekoč logična, če ne že kar samoumevna, potemtakem tragičnega občutja kot tiste razsežnosti, ki ni zapisana samo v izvirnem naslovu te Shakespearove kronike, marveč je kot eden izmed največjih človeških, pojavnih in spoznavnih paradoksov tako rekoč usodno determinirala genetsko ‚kartico‘ najkrvoločnejšega kralja med zgodovinskimi kralji.

Tega kratkega spominskega ekskurza ne navajam kar tjavendan ali zastran spomina samega: navajam ga zato, ker bi rad prav z njim stopil v gledališki kontekst in diskurz Korunovega, torej novogoriškega *Kralja Richarda Tretjega* v interpretaciji

Bineta Matoha. Sodim namreč, da so Korunove ne samo inteligentne, marveč tudi odrsko produktivne elaboracije uprizoritvene zamisli te Shakespearove mojstrovine, kakor je videti iz predstave, skušale erozijo zla v njej najprej tenkočutno razstaviti in nato globalno predstaviti kot zgodovinsko fresko, ki bo v njej naslovni junak – rabelj med žrtvami – samo prvi med enako pomembnimi ali vsaj enako pomenljivimi protagonisti te krvave kronike. A dogodilo se je nekaj malodane nepričakovanega: zamisel je, če povem s podobo, ‚pohrustala‘ samo sebe. Žrtve, torej praktično domala vsa kraljevska kamarila na dvoru nesrečnega Edwarda IV., se kljub srh zbujujočemu sočutju ne po duhovni ne po čutnonazorni energičnosti niso mogle povzpeti na ‚ekspresivni tron‘ Richardove zlohčnosti, ta, v našem primeru Matohova, pa se je v zasledovanju Zla spet vrtela bolj v mejah in merah hotenja kot dejanja. Ali z drugo besedo (in spet s podobo): pomenski nanosi zlodejnih barv na razbrzdani zid te temne freske so bili premalo gosti in premalo kontrastivni – ali če uporabim še bolj likovni pojem: premalo energično gestualni – da bi mogli primerno obkrožiti, naskočiti ali vsaj potencialno ogroziti Richardovo vodilno pojavno in pomensko tonaliteto Zla. Po drugi strani pa tudi ta ni bila tako okrutno silaška in silovita, če ponovim že uporabljena pridevka, da bi iz freske izstopila kot barvni greben ali ureznina, torej z izrazito reliefno poudarjenostjo. Ali še drugače: Matohov Richard Tretji je bil kot vojvoda Gloster in kot Kralj sicer skozinskoz zapisan zlu – zapisan na tenkovestno rafiniran, v drobnih potezah, gestah in grimasah zares ‚tiholazen‘ način, a hkrati tudi skozinskoz manj krvoloččen od svojih dejanj, bolj skoraj iracionalno zazrt v neko svojo ne do kraja logično razvidno in tudi ne popolnoma razumsko razlozljivo ‚fikcijo‘ krvi in zla. In seveda – vladanja. Lahko bi se reklo tudi: v tej iracional(izira)ni ‚fikciji‘ včasih delujoč tako, ko da seje zlo in žanje žrtve malodane kot ‚brez krivde kriv‘, vsekakor in vseskozi manj radikalno kot bi to počel načrtni trinog, hudodelec in morilec; bolj ‚strateg‘ in ‚taktik‘, ki neposredne spopade, umore in kri prepušča drugim, dejavnim eksekutorjem. V tem ambivalentnem razcepu – in predvsem v njem – je Matohov Kralj Richard Tretji sugestivno lovil lastno črno in krvavo senco, v tem in najbrž samo v tem je zbujal – zlasti ob koncu – tudi tisti strah in tisto sočutje, ki se iz njih generira samosvoja vladarska tragičnost. Ali če še enkrat spominsko obudim in primerjam davnega ljubljanskega Riharda s sedanjim novogoriškim Richardom: prav z omenjeno ambivalentnostjo je Korunova in Matohova interpretacija skušala zaseči in poudariti tisto paradoksalno človeško in pomensko razsežnost, ki kralja Richarda kot generatorja Zla tira do robov iracionalne tragičnosti, to pa se pravi poteze, ki je zagotovo in brez ostanka genialni in neposnemljivi presežek Shakespearove najbolj znamenite *historije*. In še posledično: zlasti v tej razsežnosti je vsaj nesporno nakazan, če ne že do kraja tematiziran specifični doseg Matohove minuciozne kreacije v Korunovi zamisli ‚odrske freske‘, imenovane *Kralj Richard Tretji*. Seveda ob številnih drugih sodelavcih, predvsem tržaških in novogoriških igralkah in igralcih.

22. marec 1997

Če bi tale gledališki dnevnik zapisoval tako, kakor bi to počeli moji davni predniki, torej s tinto, bi zdajle lahko zapisal: tinta, ki sem z njo ‚transkribiral‘ spomin na novogoriško premiero Shakespearovega *Kralja Richarda Tretjega*, se še ni posušila in že spet je treba odpreti novo, nepopisano stran dnevnika: sinoči sem si namreč v ljubljanskem Cankarjevem domu ogledal predstavo *Služkinj* Jeana Geneta, v prevodu Radojke Vrančič in režiji zdaj že skoraj stalnega slovenskega

gosta, imenitnega mladega poljsko-nemškega režiserja, lanskega Borštnikovega nagrajenca Janusza Kice in njegovega scenografa in kostimografa Jürgena Lanciera, igralcev Braneta Šturbeja, Alojza Sveteta in Radka Poliča-Raca ter produkciji mariborskega Narodnega doma.

Naj mi bo oproščeno, če tako kot že kdaj prej ponovim – za drugo bralstvo, seveda – o predstavi kaj od tistega, kar sem bil poslal v objavo *Razgledom*.

Služkinji (Les Bonnes) sta v zadnjih štirih mesecih že druga uprizoritve te znane drame Jeana Geneta pri nas. Prva je doživela premiero lani decembra v Prešernovem gledališču v Kranju, nova, mariborska, pa vsebuje oblikovalno posebnost, ki se v slovenski odrski izkušnji tudi pojavlja že drugič: zasedbo ženskih vlog (Claire, Solange, Gospa) z moškimi interpreti. Enako zamisel je januarja 1989 uresničil režiser Damir Zlatar-Frey v gledališču Koreodrama; zanimivo je, da od tedanje igralske zasedbe nastopa v novi mariborski Alojz Svete, vendar tokrat v vlogi Solange (prvič Claire). Poleg njega sta v Freyevi predstavi igrala še Aleš Valič in pokojni Srečo Špik.

Sicer pa se *Služkinji* uvrščata med Genetove drame, ki so naše gledališke ustvarjalce najbolj privlačevale: slovenski krst je bil aprila 1969 v mariborski Drami (režiser: Franci Križaj), junija istega leta je delo uprizorila še AGRFT (režiser: Iztok Tory).

Janusz Kica se je med vsemi temi odrskimi različicami *Služkinj* odločil za nemara najbolj samosvojo in hkrati najbolj ostro, lahko bi se reklo, moško radikalizirano varianto Genetove „brezbožne“ igre, ki s pomenskim poenačevanjem „dobrega in zlega“, gospodovanja in služabništva, vladarstva in podaništva, nedolžnosti in zločina, življenja in smrti prek identifikacije in distance uprizarja inverzijo teh pomenov in človeških položajev ter z njimi brutalni svet „mistične moralnosti“, „svete obscenosti“ in „hudodelske religioznosti“, če navedem nekaj sintagmatičnih oznak, ki jih beremo v različnih interpretacijah *Služkinj*. In prav te eksistencialne in poetične prvine Genetove „gledališke črne maše“ nalaga režiser Kica v mariborsko predstavo kot temne plasti „ciničnih teatralizmov“, enako srhljivih in enako lepih, enako surovih in enako krhkih, v vsem pa nadvse ekspresivno prignanih do tiste »nemogoče ničevosti«, o kateri je govoril Jean Genet kot o nekakšnem svojem idealu. V tem režiserjevo vizijo zelo plodno soustvarjajo scenografija kot tudi kostumska črno-belo-rdeča polikromija Jürgena Lancierja – predvsem pa izvrstne igralske kreacije Braneta Šturbeja, Alojza Sveteta in Radka Poliča-Raca.

(Mimogrede: o moški zasedbi ženskih vlog v *Služkinjah* je v času po pariški praizvedbi drame leta 1947 razmišljal že sam avtor.)

Ko sem v *Razgledih* svojemu poročilu o mariborski predstavi *Služkinj* nadel naslov *Služabnika*, sem že z moško obliko *služkinj* hotel poudariti ne samo Genetovo nekdanjo željo, marveč predvsem ostrost in radikalnost, ki jo je zmožna na posebno paradoksen in pretkan način izražati predvsem, če ne celo zgolj „maskulinska“ doživljajska in izrazna energija. Ta pa v mariborski predstavi ni, kakor je to običajno, „interiorizirana“ samo glede na medsebojne (igrane, a tudi tako željne) zamenjave obeh služkinj z gospo, marveč posebej intenzivno tudi glede na brezobzirno konfliktnost in kontrastnost, ki žarita v odnosih med na pogled „istorodnima“ Claire in Solange, torej samima služkinjama. Seveda je izziv moške zasedbe zasežen tudi v nenavadni in posebni „pretkanosti“ hkratne moške in (drugačne) ženske občutljivosti, ki jo v mariborski uprizoritvi najmočneje pooseblja, sijajno simulira in enako strastno identificira ali z očarljivo ironijo, prehajajočo tudi v sarkazme, relativira in spreminja Brane Šturbej v vlogi Claire, ob skoraj enako ekspresivni,

„brezbožno sveti“ in od zločina še posebej intenzivno obsedeni Solange Alojza Sveteta ter imenitno – cinično – teatralizirani Gospe Radka Poliča-Raca.

Skratka, predstava za trajnejši spomin.

24. marec 1997

Gledališki ogledi in moji pogledi nanje, če parafraziram Aleša Bergerja, se spet vrstijo s skoraj hlastno naglico: predsinočnjim sem si v celjskem Slovenskem ljudskem gledališču ogledal prvo reprizo Shakespearove komedije *Ukročena trmoglavka* (*The Taming of the Shrew*), spet v režiji Janusza Kice, njegovega stalnega scenografa in kostumografa Jürgena Lanciera in številnih celjskih sodelavcev. Tudi o tej predstavi sem za *Razgled* spisal kratko poročilo; vsaj nekaj poglobitvenih spoznanj in formulacij bo v tem dnevniku ostalo podobnih, če ne kar istih.

»Jedro te Shakespearove zgodnje komedije, njen zunanji direndaj kakor tudi njena moralna vsebina je zakonska zdrava Petruccia in Katarine, vse drugo je običajen okras renesančne komedije, ki s svojimi vzporednimi, dopolnilnimi in kontrastnimi ljubezenskimi pari stopnjuje teatralnost osrednje zgodbe«.

Tako je pokojni Vladimir Kralj jedrnato označil poglobitveno pomensko vsebino *Ukročene trmoglavke* ob uprizoritvi v ljubljanski Drami (režija: Viktor Molka) davnega leta 1957. Zanimivo je, da so v istih letih to priljubljeno, pozneje tudi v muzikal in film »prevedeno« komedijo igrali še v Trstu (režija: Viktor Molka, 1955) in Mariboru (režija: Miran Herzog, 1956) ter v Mestnem gledališču ljubljanskem (režija: Žarko Petan, 1987), sicer pa je vse do sedanje celjske uprizoritve kar nekako »ždela v pozabi«. (Kot »zgodovinski relikv« sem si izpisal podatek, da je *Ukročena trmoglavka* slovenski krst doživela leta 1898, torej pred malodane sto leti, v prevodu pesnika Antona Funtka in režiji Rudolfa Inemanna.) Avtor najnovejšega prevoda – takoj pripomnim: okretnega, duhovitega in seveda zlasti v nekaterih leksemih aktualno sodobnega – je pesnik Milan Jesih. Kakor je bilo že velikokrat ugotovljeno, mojstrsko nadaljuje delo, ki sta ga v slovenski prevodni shakespearejari pred njim vsak po svoje tako imenitno zaznamovala Oton Župančič in Matej Bor.

Poljsko-nemški režiser Janusz Kica, ki je na Slovenskem čedalje bolj cenjen režiser, čigar predstave: Dumasovi *Trije mušketirji*, nedavni Genetovi *Služkinji* in zlasti duhovita Kafkova *Amerika* – vse uprizorjene na mariborskih odrih – so v naš gledališki prostor vnesle predvsem nenavadno, izrazito svežo, vendar nič izumetničeno, hkrati poetično in ironično odrsko metaforičnost. Že z uvodnimi tekstovno skrajšanimi sekvencami Shakespearove *Ukročene trmoglavke* je napovedal, da ga bolj kot moralna vsebina »krotenja ženske« – prvotni slovenski prevod naslova te živahne komedije se je glasil *Kako se krote ženske* – zanimata »igra v igri«, torej poudarjeno teatralični naboj in temperamentni direndaj, o katerem je pisal Kralj, in ki v njem poleg Katarine in Petruccie dinamično delujejo še sluge, podobni nekaterim tipom iz *commedie dell'arte*, smešni snubeči trmoglavkine sestre Bianke, kostumsko »zneseni« z vseh vetrov (kavboj, ki bi lahko bil tudi šerif, veteran iz ameriške secesijske vojske, škotski meščan v kultu, španski petičnež, avstrijski jodlar v jirhari- cah itn., če naštejemo samo nekatere). Seveda pa je za »igro v igri« bil zelo pripraven tudi ustrezno poenostavljen dramski prostor: scenograf ga je v obliki podkve v dveh etažah sestavil iz praktikablov, na katerih poteka dinamični komedijski »direndaj«. Druga, ne manj značilna dominanta zadeva samosvoje pomenske poudarke: Katarina ne sprejema Petrucciovega krotenja kot »kazni za trmoglavost«, marveč kot svojevrstno uročeno in erotično očaranost od ljubimčeve oziroma soprogove moža-

tosti. Iz prepletanja teh poudarkov se Januszu Kici in njegovim navdihnjnim sodelavcem rodi čista, razgibana, v vseh pogledih in zlasti kostumsko barvita in duhovita, bogato stilizirana predstava, ena izmed najkratkočasnejših v zadnjih sezonah celjskega teatra.

Taka je seveda tudi zato, ker jo razvema in nosi živahna, mladostna igralska energija. V številni družbi nastopajočih se gledalci ob nosilnih vlogah srečujejo z vrsto markantnih epizod, v ospredju pa sta, kakor se spodobi, Katarina, ki jo Milada Kalezić igra temperamentno zlasti na začetku, ko jo kar vsevprek naskakuje trma, nato pa v trenutkih že omenjene uročenosti od možatega Petruccia nekako pomirjeno in vdano, pravzaprav že kot v nekakšnem transu zaljubljenosti, kar daje tej vlogi in magistralni kreaciji po režiserjevi in igralkini zaslugi zanimivo, inovativno poanto. Poln simpatičnega nastopaštva in moškosti je Mario Šelih v vlogi Petruccia, ki v zunanji podobi spominja na stilizirano rezgetavega šerifa Johna Wayna (,karizmatičen' lik v legendarnem westernu *Točno opoldne*). V iskrivih manjših vlogah, ki vse skupaj sestavljajo pisan komični kalejdoskop, ostajajo v izrazitejšem spominu Vesna Jevnikar (Bianka), Peter Ternovšek (Hortensio), Bojan Umek (Tranio), Rok Vihar (Biondello), Zvone Agrež (Grumio) – vsi sredi zares sproščene igralskega ansambla.

29. marca 1997

Sinoči sem bil spet v gledališču, Prešernovem v Kranju: premiera komedije Oscarja Wilda *Važno je imenovati se Ernest* (*The importance of Being Earnst* – v živahnem prevodu Mojce Kranjc in Jožeta Faganela).

Priznati moram, da sem se k tej okretni in duhoviti, slovito ironični komedijski konverzaciji napotil z mešanimi občutki; mešanimi zato, ker v mojem dolgem gledališkem spominu živi vsaj kakih šest nepozabnih predstav te znamenite Wildove kratkočasnice (od Londona, Beograda, Ljubljane, Trsta itn.) in tudi zato, ker me je zares vznemirljivo zanimalo, kako bo in ali sploh bo današnji ,porabniški' in ,televizijski' avditorij spremljal in morebiti celo sprejel ta duhoviti *quid pro quo*, tako značilen za nekdanja, ne samo britanska, marveč sploh meščanska ali aristokratska, bonvivantska in dandyjevska salonska omizja. Brž pristavim: Wilde in izvajalci njegove komedije *Važno je imenovati se Ernest* so gledalce na premieri v Kranju navdušili. Reči je treba – po pravici.

Ker sem vedel, da je režiser Dušan Mlakar tako rekoč imenitno ,izprašan' za te vrste odrsko kratkočasje, in ker sem slutil, da bojo zlasti igralci v Wildovih ironičnih kaskadah vsak po svoje uživali, me pravzaprav ni bilo posebno strah za uspeh predstave: že sama zasedba, sestavljena iz matičnih in gostujočih igralk in igralcev, je bila mladane aprorni porok zanj. Naj bo že tako ali tako: uspeh se je dogodil.

Ni, da bi podrobneje opisoval, kdo vse in kako je za lep sprejem in več kot korektno predstavo ob režiserju najbolj zaslužen. Toda v estetičnem, viktorejansko stiliziranem meščanskem salonu in eksterieru (scenografija: Jože Logar) so poglaviti delež prispevali zlasti dobro vódeni in estetizirano kostimirani (Marija Vidau) igralci. Priznati moram, da sta me tako slogovna ,precioznost' in frfotavost, kakor tudi konverzijska okretnost po svoje in kljub vsemu vendarle nekoliko presenetili, kajti izkušnje novejših slovenskih igralskih rodov s salonom in njegovo ironično privzdignjeno medčloveško komunikacijo so v slovenski gledališki praksi zlasti zadnjih desetletij bile sorazmerno skromne in šibke, če ne kar zanemarjene že od študijskih programov naprej. In če sta zelo natančno (in zahtevno) oko in uho tudi v

kranjski predstavi Wildove komedije kdaj zaznala kak odtенок tovrstnih šibkosti, je bolj kot to pomembno spoznanje, da je igra kot celota vendarle bila skozinskoz primerno igriva in ironično privzdignjena, torej pripravnana Wildovi estetiki.

Med protagonisti je Borut Veselko v vlogi Algernona Moncrieffa ‚premagoval‘ svoje sobesednike z ironičnimi in tudi avtoironičnimi vzletmi. Slavko Cerjak pa Johna Worthinga suvereno tkal kot nekakšno mrežo prostodušnosti in »pedigrejske« skrivnostnosti. Njuni ljubezenski simpatiji – Bernarda Oman (Gwendolen Fairfax) in Darja Reichman (Cecily Cardew) – sta blesteli predvsem s sproščeno igrivostjo in zapeljivostjo, nič manj stilizirano duhoviti nista bili zastopnici zrelih damskih postav: teatralizirano pokroviteljska Marija Benko kot Lady Bracknell in prisrčno zgovorna Ivanka Mežan v vlogi simpatične guvernante, gospodične Prism, ki ji je korektno ‚asistirala‘ Tine Oman kot pastor Chausuble. Matjaž Višnar in Pavle Rakovec sta upodobila duhovito (gejevsko?) stilizirani epizodi služabnikov salonske gospode.

Ni kaj, sproščen gledališki živžav v Prešernovem gledališču.

2. april 1997

Prijazen niz prijaznih gledaliških predstav se mora zdaj v dnevniku za trenutek spet umakniti žalostnemu, negledališkemu dogodku: včeraj popoldne se nas je na ljubljanskih Žalah zbralo veliko število kolegov in znancev, znenada umrlega pokojnega prijatelja Akija Bara. Za svoj sedemdeseti rojstni dan se je odločil prostovoljno oditi na temno stran bivanja.

(V mojem gozdu črni vrani zadnje čase presunljivo krikajo in mrzle bele botre neusmiljeno žanjejo.)

Profesor Trstenjak je nekoč na vprašanje, zakaj neki se ljudje odločajo za prostovoljen odhod, odgovoril, da gre – zlasti pri ljudeh v zrelem življenjskem času – v večini teh pretresljivih dejanj za vrsto težko razlozljivih motivov, le poredkeje za en sam očiten razlog, ki ga je vsaj za silo mogoče pojasniti. Ti motivi se sprimejo v črno kepo, v nerazvezljiv voz, ki ga prizadeti očitno ne morejo presekati drugače kot z dokončnim odhodom.

Aki vsaj na prvi pogled takih motivov in razlogov ni imel, bolj prav povedano, ni jih kazal. Če pa je vendarle dopuščal kako tovrstno slutnjo, ta nikakor ni dopuščala usodnih razsegov. Po poklicu je bil finomehanik in tak, neskončno fin, je bil zmeraj tudi v prenesenem pomenu. Ne samo v urah, ko je v Židovski ulici, kamor nas je, premnoge prijatelje, tako rado zaneslo na zmeraj zanimiv klepet, tako filigransko natančno razstavljal, popravljal in spet sestavljal zapletene organizme pisalnih, računskih in podobnih strojev vseh vrst in znamk. A ‚fina mehanika‘ je bil seveda samo poklic Akijevega preživljanja. Vsaj enako zagnano je počel vse mogoče: predvsem veliko bral (zlasti zgodovinske, zemljepisne, sploh naravoslovne knjige, v zadnjih letih še posebej egiptološke študije, ki jim po upokojitvi ni posvetil samo največ časa, marveč je – še zlasti o hieroglifih – pisal sebi in zase, kakor je rad povedal, vznemirljiva spoznanja), erotično zavzeto spremljal vse, kar ga je zvesto priklepalo na ljubo Slovenijo, imel odprto veliko srce za svoje najbližje in še posebej za ljubljenega vnuka, čigar odhod v tujino je postal Akijeva skoraj nepotešljiva bolečina, nadvse rad hodil v hribe, tudi tiste najtežje dostopne, predvsem pa je bil na ‚belih, opojnih snežnih strminah‘ navdušen in znamenit smučar in vzoren, vsestransko priljubljen smučarski učitelj. V začetku petdesetih let sem v tedaj še sloviti Kranjski gori in legendarno živahnem Porentovem domu tudi sam šel skozi nekaj njegovih smučarskih tečajev – kajpada tudi skozi vse tisto razigrano, kar je zlasti po

večerih sledilo dnevemu pouku – ki niso bili samo užitek, marveč prava pravcata estetika vsega, kar sodi k dobri in lepi smučariji. Še lansko zimo sem na Krvaveu vijugal po sledi, ki jo je bil pred mano 'trasiral' Aki in kadarkoli sem tudi kdaj prej imel to imenitno priložnost, se mi je zdelo, da znam drseti in vijugati s smučmi skoraj tako sproščeno in lepo kot moj vzornik in prijatelj.

Zdaj ga ni več, ljubega Akija. Ne verjamem, da ga bom mogel kdaj pozabiti.

3. april 1979

Predstave teko tako rekoč iz večera v večer, ne oziraje se vsakršne dogodke, ki se mednje zasekavajo. Tako sva se s Slavkom Pezdirjem včeraj pred mrakom odpeljala v Novo Gorico, kjer je Primorsko dramsko gledališče na svojem novem, simpatičnem malem odru imelo reprizo slovenske krstne izvedbe (27.3.'97) igre *Dva* sodobnega angleškega dramatika Jima Cartwrighta za igralko – Veroniko Drole – in igralca – Jožeta Hrovata. Njun, v igri osnovni poklic *gostilničarke* in *gostilničarja* angleškega puba kombinira avtor s pravimi in fiktivnimi gostjimi in gosti (zmeraj v žensko-moškem paru) živahne krčme in teh oseb, ki jih seveda igrata ista 'osnovna' igralca, je kar za dober ducat; različnih in raznorodnih po izobrazbi, temperamentu, značajih, interesih itn. V nenehno ponavljajočih se prepirih in napetostih lastnikov puba pa se kot nekakšen skrivnostni vodilni motiv zlagoma razkriva drama, povezana s smrtjo sinčka, ki sta ga gostilničarka in gostilničar izgubila pred leti v avtomobilski nesreči. Iz tega dogodka izvirajoči nenehni medsebojni očitki generirajo že omenjene medsebojne spopade. Ali še z drugega zornega kota: razgibano, sproščeno, žanrsko neobteženo, med cinizem, brutalnost ali koketnost in zaupljivost ujeto vrstenje posameznih življenjskih epizod in pripetljajev moško-ženskih dvojic je od vsega začetka strukturirano neobteženo, zato melodramatičen in do določene mere ganljivo trpek konec učinkuje kljub spravi 'apoteoz' kot pezanten, če ne kar nasilen konstrukt. A mimo tega: množina dogajalnih epizod in situacij ponuja igralcema zares izjemne možnosti igralskih 'preobrazb' in takoj bodi poudarjeno: Drolčeva in Hrovat sta te možnosti sijajno izrabila.

Nekaj manj sijajno je svojo nalogo opravil hrvaški režiser Lary Zappia: ne zato, ker ne bi znal igralcema iz srca in duše izvabiti preštevilnih oblikovalnih različic, marveč zato, ker je dopustil, da je dveurna predstava 'dveh' bila brez njune krivde prerazvlečena in neritmična, predvsem pa zato, ker je že tako in tako prehudo melodramatičen konec 'zaostril' in 'pribil' še precej bolj, kot je bilo nujno glede na tekst in kontekst Cartwrightove predloge.

A kot rečeno: videli smo dve izvrstni igralski kreaciji. Najprej in predvsem Veronika Drole: v številnih 'personalnih' različicah je ta markantna sodobna slovenska igralka izmojstrila zlasti svojo vrhunsko koncentracijo za preigravanje raznoterih stanj in situacij – od naivnosti, vdanosti, koketnosti, superiornosti, brutalnosti in krhkosti, vse seveda predvsem v odzivih na različne moške izzive, vendar zmeraj tako, da ni nikoli zatajila svojega artističnega naturela. Z drugo besedo, v vseh teh tako raznorodnih značajskih in tipoloških mutacijah je Drolčeva na neki način skozinsko reprezentirala sebe in svojo oblikovalsko poetiko, igrajoča in preigravajoča zmeraj isto 'lastno' zgodbo, nekako tako ali vsaj podobno kot, če si smem privoščiti na prvi pogled nemara vsiljivo primerjavo, nekateri pisatelji pišejo en sam, zmeraj 'svoj' roman, seveda zmeraj tudi v nešteti drugih 'podromanih'. Ali še drugače in bolj posplošeno: Veronika Drole je tudi s to vlogo izpričala, da ni poudarjeno 'transformativna', marveč globoko 'osebno', zmeraj samo po svoje.

samosvoje in po „njeno“ izrekajoča se odrska umetnica, če smem uporabiti oznake, ki sem z njimi že kdaj skušal razločevati modele in prakse igralskih tipologij. Skratka, Drolčeva je Cartwrightove epizodne različice ženskih likov v igri *Dva* prevedla v več kot zgolj »po- doživetje« ali artistično ekshibicijo, četudi njenim mutacijam raznoterih ženskih pripetljajev in položajev tudi ti oblikovalni razsežnosti nista manjkali. Njen „prevod“ besed, gest in grimas v gledališko izpoved je, najkrajše rečeno, reprezentativni, umetniško vznemirljivi „model“ in magični „alter ego“ igral-kine individual(izira)ne odrske avtopoetike.

Podobno kritično „branje“ in spoznanje velja Jožetu Hrovatu, oblikovalcu moških „epizod“, vendar z načelno ali metodološko drugačno ugotovitvijo: Hrovat je, ko mislimo na njegove dozdajšnje kreacije, pravzaprav pripravil vznemirljivo, ne popolnoma nadejano presenečenje, saj je v podobno raznorodnih različicah moških tipov, značajev, strasti in čustev kot njegova partnerka pokazal predvsem avtentično igralsko in igrivo transformativno moč. Kot postopač ali ženskar, frajer ali primitivni ljubosumnež, inferiornež ali nesrečni krémar itn. – je zmeraj znova prepričljivo osvajal avditorij s svojo „medvedasto“ neposrednostjo in hkrati spreminjasto suverenostjo, s psihološko občutljivostjo in detajlistično ilustrativnostjo, s čutno „vseprisotnostjo“ in čustveno toplino; skratka, z lastnostmi, ki so – v slogu nekakšnega „novega realizma“ – zmeraj bile več kot samo variirana zunanja podoba ali obraz. Ali še drugače: Hrovat je bil, kajpada v svoji kondiciji in načinu interpretacije, nadvse dostojen, pravzaprav enakovreden partner imenitni Veroniki Drole. In k obema kreacijama še nekoliko drugačna ali razločevalna oznaka: Drolčeva svoje raznorodne like sestavi v nekakašno dinamično, nadaljujočo se zbirko ali serijo iste temeljne občutljivosti, Hrovat komponira ta občutja kot nanizanko, ujeto v pomensko sosledje igralskih raznoterosti.

Ali s povzetkom in namesto pike: očarljiva, poglobljena igralska dosežka v sicer ne zelo poglobljeni, pretežno vendarle bolj površinski strukturirani, a zato nič manj gledališko vabljeni in uporabni, spretno spisani melodrami.

6. april 1997

Seveda je čisto naključje, da sem predsinočnjim – podobno kakor večer pred tem v Novi Gorici – v tržaškem Slovenskem stalnem gledališču bil na premieri sklepne uprizoritve letošnje sezone, *Staromodni komediji* Alekseja Nikolajeviča Arbužova, to pa pomeni pri predstavi besedila, ki je tako kot Cartwrightova igra *Dva*, napisano tudi samo za dva igralca.

Pokojni ruski dramatik Arbužov je, drugače kot njegov mladi angleški kolega, že stari znanec slovenskih odrov, saj so njegovo na evropskih odrih v svojem času priljubljeno *Irkutsko zgodbo* pred leti igrali že v Ljubljani in tudi Trstu, *Staromodna komedija* pa je bila leta 1977 na malem odru ljubljanske Drame v režiji Mirana Herzoga in z imenitnima igralskima interpretoma Štefko Drole in pokojnim Rudim Kosmačem velika uspešnica.

Podobno veselje utegnje imeti z Lidijo Kozlovič in Poldetom Bibičem zdaj tržaški gledalci, čeprav najbrž ne bojo mogli spregledati, da je z leti – še posebej po sesutju Sovjetske zveze in njene kolektivistične zavesti, ki je kot preseženi relikv naseljena tudi v *Staromodni komediji* – na ta pozni opus A.N. Arbužova začel legati prah časa. Vendar s takojšnjo pripombo: zgodba, ki po vsakršnih, predvsem verbalnih peripetijah združi osamela, še zmeraj živahna „starejša občana“, cirkuško blagajničarko Lidijo Vasiljevno in zdravnika Rodiona Nikolajeviča, ohranja žlahten,

trajno sveži ‚vonj po sivki‘, ne oziraje se na sicer res potemnele ideološke aktualije, ki se oglašajo iz *Staromodne komedije*.

Očitno je iz te vednosti izhajal tudi režiser tržaške predstave Marko Sosič s svojimi razumnimi sodelavci in priznati je treba, da je skrbno oživljal in kultiviral – zanimive menjave odrskega prostora si je v sozvočju z režijo zamislil Branko Drekonja – zlasti krhko-smešno ozračje trpke miline in mehkega humorja, ki se vanju na poti k pozni človeški združitvi v jeseni življenja ob Rižskem morju, med bliski strel in šumenjem morja zapletata protagonista Lidija in Rodion.

Kozlovičeva in Bibič igrata vlogi z očitnim veseljem in vsak zase izoblikujeta tako rekoč kompletni človeški ‚usodi‘, četudi ju spremljamo samo v njenem poznem fragmentu. Obema in seveda vsem ustvarjalcem predstave v pohvalo je treba povedati, da so se izognili sentimentalnosti, ki preži kot potencialna nevarnost v tej nostalgični in tudi nekoliko melanholični komediji. Igralca sta v takem kontekstu skrbno izrisala zreli, vendar raznolični vlogi, ki se sicer porajata iz podobnega ali kar istega, med trdo budnost in žametne sanje razpetega čutenja sveta. Zanimivo in presenetljivo, toda nemoteče je Lidija Kozlovič svojo istoimensko junakinjo obdajala in izžarjala bolj z nekakšnim mediteranskim temperamentom ter v njem utemeljeno, zlasti brhko gestikulativno teatraličnostjo, medtem ko je Bibičev Rodion vseboval tako rekoč značilno zaobljene, ‚brundajoče‘ tonalitete ruske in slovanske provenience. Bolj preprosto povedano, oba sta resda zelo samosvoje, a zategadelj nič manj prisrčno, mehko, vendar v nobenem trenutku ceneno ganljivo odkrivala svoji razmeroma otožni življenji, trdo in trpko zaznamovani predvsem z drugo svetovno vojno, oba čedalje močneje čutila drug z drugim, ko sta si s primerno subtilnostjo zlagoma, z upanjem in tudi z nekaj blage ironije odstirala duši in srci ter se naposled odločila za skupno (pre)bivanje.

Publika je bila z zadnjo premiero, ki je nadomestila sprva napovedano Schnitzlerjevo *Rajanje*, očitno zadovoljna, sezona Slovenskega stalnega gledališča v Trstu pa je glede na znane težave – in še posebej ob zelo odmevnem uspehu Nušičeve (*Žalujoči ostali*) in zlasti Kobalove (*Afrika ali Na svoji zemlji*) komedije – sklenjena bolj optimistično, kakor je bilo mogoče pričakovati ob začetku tekočega igralnega obdobja.

Se bo nadaljevalo



Vasja Predan

SLED ODRSKIH SENC

Gledališki dnevnik 1997–98 (2)

6. november 1997

Ogled Shakespearovega *Macbetha* v Cankarjevem domu je zdaj že kar nekaj dni za mano, z dnevniškim zapisom o njem sem lahko nekoliko počakal, saj sem moral uredniku *Sodobnosti* tekst prvega dela dnevnika o novi gledališki sezoni oddati že dva dni pred premiero. Med tem so se o predstavi *Macbetha* zvrstili prvi kritični odmevi, zvečine taki, ki uprizoritev problematizirajo s precejšnjimi pomisleki.

(Naj, ob robu, povem, da sem zmeraj rad hitro reagiral na nove uprizoritve – pred davnimi leti v ljubljanskem *Dnevniku* sedem sezon takoj, še ponoči po premieri – zdaj, ko narava gledališkega dnevnika, namenjenega objavi v mesečni reviji, te ažurnosti ne terja, sem po svoje sicer vesel, ker je moj premislek lahko bolj mirno distanciran, a zato mik »prvega na tržišču« še zmeraj ni popolnoma izpuhtel ...)

Ker so doslej objavljeni kritični premisleki o Pipanovi predstavi – zlasti Lukanovi v *Delu* – v marsičem podobni tudi mojim – npr. problematičnost spektakla kot strukturalne uprizoritvene predloge za *Macbetha*; dogajalna inkoherentnost opsisa predstave; ‚izbris‘ intimne drame in z njo globalne tragedije naslovnih dveh likov – jih tu pač ne bom ponavljal, nadrobno opisoval ali razlagal. Namesto tega naj skiciram nekaj svojih, nekoliko drugače tematiziranih kritičnih spoznanj.

1. Kakorkoli bo to, kar bom najprej zapisal, nemara zvenelo aprioristično in poljubno, moram vendarle ponoviti že nič kolikokrat navajano ugotovitev: Shakespearove dramske umetnine so – z izjemo tako imenovanih zgodovinskih dram ali historij – v poglavitnem vendarle predvsem globoko osebne in temu primerno globoko tragične, po personalnem in kronotopskem izrisu komorne, skoraj nikdar ‚množične‘ ali čezmerno spektakularne igre. *Macbeth* tu ni izjema, narobe, tragika in katarzični sprevid naslovnega junaka in njegove soproge se kot stremljivost in zblojenost, kot hudodelstvo in kazen, kot eros in tanatos odstirata, ponotranjata in razgorevata do izniču-

jočega, tragičnega žara poudarjeno individualno in osebno kot slast in groza, umor in samo-umor ali kot strastna erekcija in krvava ejakulacija oblastiželjnosti in erotičnosti, če si smem privoščiti drastično podobo. A kaj, ko se ta strašna, poudarjeno intimna slast in groza ljubezni in hudodelstva v Pipanovi uprizoritvi hrupno doneče utapljata v spektakelsko rdeči, namesto človeško gosti črni krvi, če se spet prepustim podobi; kaj, ko se tragični strah in zlom Macbetha in njegove zblojeno stremeljive Lady dogodita šele tik pred koncem predstave, namesto da bi se zloslutno napovedovala in postopoma dogajala že od prvega njunega dialoga. Resda se vzporedno s tem intimnim tragičnim sesipanjem svet groze in hudodelstev pred gledalčevimi očmi dogajata malodane kot strašna pravljica (magično efektno in vzburljivo ‚vstajenje‘ Macbethovega gradu iz nekakšnih mi(s)tičnih meglenic; izjemno domiselna in sugestivna postavitev in odrska rešitev treh čarovnic, (vključno s četrto, Hekato) – ki, med drugim, to Shakespearovo tragedijo zmeraj znova klasificirajo za gledališko ‚nevarno‘ ali do te mere nedoumljivo, da se *Macbeth* tudi zato – ne samo pri nas – tako poredkoma uprizarja in si je, najbrž po pravici, pridobil »sloves« tistih odrskih »avantur«, od katerih se samo vsaka deseta posreči. Resda premore Pipanova uprizoritev dramaturško in dramatično silovite sestavine, tako npr. imenitne svetlobne rešitve ali ingeniozne glasbene izraznosti, če omenim samo ta, na prvi pogled drugovrstna spektakelska segmenta. In Janez Pipan zares spoštljivo preigra ves tekst tako, da bojo nemara manj seznanjeni, zlasti mladi in ‚bojaželjni‘ gledalci vsaj v grobem vendarle izvedeli in predvsem videli vse poglobitno, »kar je avtor hotel povedati«. Toda temeljna insuficienca, ki sem jo maloprej v najznačilnejših izsekih grobo nakazal, ostaja: v predstavi se tragična zmeta Macbetha in njegove Lady utaplja in utopi v spektakelski pomoti globalizirane uprizoritvene izpeljave.

(Pa še to: ne po naključju sem pred dnevi prebral roman španskega pisatelja Javierja Maríasa *Tako belo srce*, v lepem prevodu in s tehtno spremno besedo Marjete Drobnič. Naslov za roman si je avtor, ne brez razloga, sposodil iz *Macbetha*. Še bistveno več: z njim, med drugim, elaborira, če poenostavim, motive, strah in »belo srce« Lady Macbeth, ki po umoru Duncana skuša omiliti lastno pobudo in sokrivdo, s katerima je svojega moža razvnela za uboj. Ker iz imenitnega Pipanovega pogovora z Nelo Malečkar v *Razgledih* vem, da je tudi njega omenjena ‚elaboracija‘ zelo vznemirila, se mi zdi še manj logično, da jo je – kot eminentno intimno spoznanje naslovnih likov Shakespearove tragedije – tako rekoč »potopil« v spektakelski kontekst uprizoritve.)

2. A kakor je spektakularnost tako rekoč *sui generis* dvorezna, nevarna in največkrat kriva, da se v njenem manj bistvenem razkošju zabriše ali izgubi bistveno, je to v Pipanovi predstavi vendarle poteza, ki vsaj moje občutljivosti ni, naj patetično rečem, usodno prizadela in premotila. Globlje vznemi-

rilo in do začudenja presenetilo me je nekaj drugega: *staromodnost* spektakla samega ob sebi. Saj skušam verjeti in celo verjamem, da bo manj motila in vznemirjala bolj preprosto vedoželjne spremljevalce repriz, a hkrati si neka-ko ne znam razložiti, kaj šele razumeti, kako je mogoče, da je Janez Pipan kot umetnik, ki je vrsto let in v številnih svojih sijajnih predstavah nemara naj-subtilneje med svojimi vrstniki spopolnjeval in subjektivno do konca tenkočutno dograjeval odrsko poetiko tako imenovanega gledališkega moder-nizma, znenada vse to kakor pozabil in ‚preskočil‘, prepuščajoč se, če spet uporabim grobo prisposodbo, pretežno ‚prvi žogi‘ spektakelske vizije in funk-cije *Macbetha*. Seveda nikakor ne plediram za kakršnokoli, kaj šele morebit-no dobesedno restitucijo modernizma, a tisto, zaradi česar so bili in bojo vsi modernizmi tudi v prihodnje za zmeraj inkorporirani v nove umetniške načrte in stvaritve, so njihova eminentna, iz spoznanj in senzibilitete svojega časa izhajajoča, zmeraj nova artikulacijska dognanja, brez katerih ni in ne more bi-ti ne gledališke ne nobene druge avtonomne in aktualne umetnine in umet-niške prakse. Sploh pa ne morebitne mehanične ali samodejne vrnitve k pred-modernističnim kreativnim obrazcem, kakor kdaj umujejo načelni (staro-svetni) nasprotniki vsega novega.

3. Še posebej vznemirila in razžalostila pa me je izvedba *Macbetha* za-radi neke druge, za slovensko odrsko omiko presenetljivo neobičajne obliko-valne nezadostnosti, ki se ji pravi: nerazumljivost in nerazločnost govorne podobe. Sedel sem v trinajsti vrsti Gallusove, kakor je znano, primerno aku-stične dvorane. A, bogovom bodi potoženo, odgovorno si upam zapisati: ko-maj kaj, vsekakor bistveno premalo, predvsem pa premalo jasno in razločno sem razumel kar vrsto sicer znamenitih igralk in igralcev. Izjeme so Valič, Benedičič, Šturbej, tudi Rozman, Gogala, Nahtigal; vsaj v poglavitnem, a ne v celoti tudi Gračnerjeva in seveda Samobor. Vendar s celostno pripombo: te-ga izpita, če se spet zatečem k podobi, vsaj na premieri ni nihče opravil s po-polno odliko. Seveda že slišim ugovore: kako neki bi vse sploh mogel razu-meti, ko pa so zdaj hrup, zdaj žvenket, zdaj muzika, zdaj vsesplošni odrski živžav preglasevali in pogostoma tudi preglasili govor. Kaj pa, če tudi z aku-stiko Gallusove dvorane nemara vendarle ni vse idealno? Tudi ko bi si želel razumno prisluhni in verjeti temu ugovoru, me ne bi prepričal: ne samo za-radi govorne prhkosti, če ne včasih nezadostnosti *Macbetha*, marveč zaradi čedalje številnejših podobnih zgledov ‚retoriške razpuščenosti‘ v prenekateri predstavi slovenskih poklicnih dramskih gledališč v zadnjem času.

Upam, da se razumemo: nikakor ne smem, ne morem in ne želim tega pojava posploševati, prav tako ga ne navajam samo kot zgled v *Macbethu*. Toda ko pomislim – in v svojem skoraj polstoletnem spremljanju teatra zane-sljivo pomnim – kako paradigmatično zgledna je bila ne samo pri nas, mar-več v prostoru vse nekdanje širne jugoslovanske gledališke omike prav viso-

ka govorna kultura slovenskih igralk in igralcev, me čedalje opaznejša nonšalantnost ali celo razpuščenost umetnosti govora v zadnjih letih najbrž upravičeno lahko vznemirjata in skrbita. Čeprav vem, da se bojo našli ugovorniki, ki bojo vse to označili za pretiravanje, če ne za zgolj presežno in preseženo nostalgijo po »starih časih« stare odrske omike.

Še malo se tudi ne dam zmesi z morebitno ‚priročno‘ repliko, češ da je vsa ta moja nadležna lamentacija navsezadnje zgolj zanemarljiva marnja, če ne celo znamenita (starčevska) staromodna šikana. So pač stvari, ki morajo biti in ostati zmerom in za zmeraj nedvoumni *conditio sine qua non*: v poklicnem gledališču – in v ljubljanski Drami kot centralnem slovenskem dramskem teatru še posebej – sodijo v to kategorijo zagotovo večšina, omikanost in umetnost govora.

Naj ponovim in ta vsaj zame pomenljivi premislek in pomislek sklenem: nikakor ne mislim, da je *Macbeth* najnazornejša ilustracija za omenjeno govorno ‚pregreho‘. Ne. Če jo v tej zvezi na prvi pogled preveč poudarjam in ‚po nemarnem‘ ostreje presojam – zasluži pa si seveda celovito in nadrobnejšo strokovno in kritično analizo – jo predvsem zato, ker me je v tej predstavi pač očitneje vznemirila, če ne kar tako ‚usodno‘ opomnila, da se ji nikakor nisem mogel in tudi hotel izogniti. Potemtakem jo ekspliciram kot absolutno dobrohotno svarilo in v vednost vsem: Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, ki izobražuje poklicne igralk in igralce, lektorjem in umetniškimi vodjem v slovenskih dramskih teatrah. Pravzaprav vsem ljudem, ki jim je pri srcu usoda *slovenšč'ne cele*. Torej tudi govornice – v obsežni skali najrazličnejših položajev: od tako imenovane zborne do tako imenovane kolokvialne – ter še posebej umetnostne in umetniške.

4. Čeprav me je spomin na uprizoritev *Macbetha* v Cankarjevem domu mimo nekaterih nadrobnosti v kritičkem pretresu predstave zanesel tudi k nekaterim načelnim premislekom in pomislekom – nevarnost spektakla ‚samega ob sebi‘, razpuščenost govorne omike, če omenim samo tidve oblikovalni razsežnosti – moram ob koncu zapisati tudi takole: spektakel, imenovan Shakespearov *Macbeth*, v režiji Janeza Pipana, koprodukciji Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani in Cankarjevega doma, je kljub vsem kritičnim pripombam vendarle veliko in zgledno podjetno dejanje, ki bo prenekaterega gledalca nemara tudi navdušilo. To kljub vsem kritičkim pomislekom in odkikom seveda ni in noče biti nikakršna kurtoazna ‚tolažilna‘ gesta: velika podjetnost velikega ‚projekta‘ je kljub umetniškim nezadostnostim pač nespodbitno dejstvo, ki ga nihče ne more spregledati.

Ali če to najbrž že nekoliko utrudljivo in predolgo zgodbo o Macbethu v Cankarjevem domu sklenem s slovitima kvalifikativoma pokojnega teatrologa in kritika Filipa Kalana: najnovejša uprizoritev te znamenite Shakespearove tragedije je bolj velika *storitev* kot *stvaritev*.

12. november 1997

Minuli teden in še kak dan povrhu sem po kakih sedem ali še več dnevni ur posvetil svojemu dolgoletnemu prijatelju, pesniku Kajetanu Koviču. On in založba **Edina** Tatjane Pregl Kobe sta me namreč povabila, naj za knjižni izbor dvanajstih Kajetanovih pesmi, prevedenih v deset jezikov in natisnjenih skupaj z dvanajstimi reprodukcijami slik mojstra Franceta Miheliča – napišem Kovičev pesniški portret; bolj prav povedano: esej o Kajetanovem pesništvu. Nalogi sem se, skupaj s pisanjem, kolikor je mogoče skrbno posvetil, vseskozi z velikim veseljem, a hkrati tudi z nekakšnim neopredeljivim ‚strahom‘, saj sem se zavedal, da je na samo pičlih osmih straneh mogoče komaj kaj povedati o meni nadvse ljubem poetu.

Kako imeniten je Kovič, se mi je znova pokazalo, ko sem po nekaj letih spet nepretrgoma prebral vse njegove zbirke od *Pesmi štirih do Sibirskega ciklusa*. To imenitnost sem skušal pregnantno ubesediti in pri tem prišel do trdnega, zagotovo ne samo svojega spoznanja: Kajetan Kovič sodi nesporno med spoznavno najsubtilnejše, čutnonazorno najzlahtnejše in stihotvorno najperfektnjše, ne samo današnje, marveč slovenske pesnike sploh.

Sicer pa sem zadnje tri dopoldneve bil navzoč pri treh tiskovnih konferencah: v ponedeljek, 10. novembra, je Dolenjska založba v prostorih dramaturškega seminarja AGRFT predstavila *Tri drame (Elektrino maščevanje, Čarobnice, Potovalci)* prav tako mojega dolgoletnega prijatelja Mirka Zupančiča. O založbi in po tem vidiku tudi o Mirkovi knjigi je lepo pripovedoval glavni urednik Franc Šali, o dramah zelo studiozno in nekonvencionalno esejist Peter Kovačič Peršin, avtor Zupančič pa je razmišljal predvsem o drami in njenem razmerju med literaturo kot natisnjeno knjigo, in odrom kot najbolj avtentičnim, vznemirljivim domom dramatike.

V torek sem najprej – skupaj z zares presenetljivo velikim številom ljudi – bil v Mestnem gledališču ljubljanskem, kjer so urednica Knjižnice MGL Alja Predan, prevajalec Igor Lampret in kritik Blaž Lukan zelo izčrpno predstavili imponantni, enciklopedično-esejistični *Gledališki slovar* francoskega gledališkega teoretika in teatrologa Patricea Pavisa. To obsežno in znamenito delo sem poznal že od prej, saj mi ga je Alja dala v nekakšen zadnji, ‚diagonalni‘ jezikovni pregled. Brez nadrobnega komentarja povem: Pavisov *Gledališki slovar*, eno izmed temeljnih sodobnih teoretskih knjig s tega področja, bi moral poslej poznati in po svoje zavezovati vsakogar, kdor se s teatrom ukvarja bodisi ustvarjalno ali teoretsko ali kritiško, kot umetnik, torej ‚insider‘, ali zunanji spremljevalec, torej ‚outsider‘.

Slednjič sem v torek ob 13. uri zavil še v Galerijo Ars na Jurčičevem trgu, kjer je založnik Peter Amalietti promoviral, kakor se modno reče, knjigo potopisov *Dan vsakdanji zdoma* Andreja Aleksandra Loosa, tudi mojega sta-

rega prijatelja. Ker sem knjigi na rob spisal kratko popotnico, me je založnik ljubeznivo, vendar brez vnaprejšnjega dogovora, povabil k besedi: moral sem improvizirati nekaj bežnih misli in spoznanj. Upam, da so bila dovolj informativna, knjigi in Andreju pa – ‚po zasluženju‘ – primerno prijazna.

Ko sem se z enim od znancev, ki so bili navzoči pri predstavitvi Loosove knjige, vračal proti domu, me je vprašal, ali kanim v svojem dnevniku, ki ga, kakor mi je povedal, občasnno prebira, z morebitnim ‚vrivkom‘ kaj povedati o predlogu tako imenovane lustracijske resolucije in zakona, ki sta ju slovita antikomunistična gorečneža – Janša in njegov nesrečni prirepek Peterle – premišljeno in, uboga bogaboječa kristjana, z vso ihtavostjo, zdaj že skoraj pregovorno zlohotnostjo in vsesplošno maščevalnostjo lansirala predvsem proti aktualnemu slovenskemu predsedniku republike Milanu Kučanu prav v predvolilnem času – sem mu odvrnil, da bom to fenomenalno domislico najbrž preskočil, saj zadeve niti ne poznam podrobno. A kaj, ko me je popoldne premotil ljubljanski *Dnevnik* in sorazmerno podrobno – čeprav seveda ne s celotnim tekstom zakonskega predloga – obvestil, za kaj naj bi v slovenski različici lustracije pravzaprav šlo. Šlo pa naj bi, če povzamem kolikor je mogoče na kratko, preprosto in poenostavljeno, za evidentno, otroku jasno, vsaj v nekaterih ključnih točkah očitno manipulacijo s (proti)pravnimi in (proti)ustavnimi normami in celo za elementarno ogrožanje človekovih pravic. (Poznejši pripis: o tem je 15. novembra v sobotni prilogi *Dela* strokovno prodorno spregovoril naš najuglednejši kazenskopравни ekspert, profesor dr. Ljubo Bavcon, s publicistično lucidnostjo pa sta resolucijo in predlog zakona komentirala Spomenka Hribar in Boris Jež, če od množice podobnih ugovorov temu pregnanemu ‚podjetju‘ omenim samo teh troje imen.)

Kot laik ne morem in kot nepravnik tudi ne znam primerjati tovrstnih zakonov, ki so pred leti, ko so jih ponekod v tako imenovanih tranzicijskih državah sprejemali, bili po splošni sodbi – drugače kot Janševi – usklajeni s pravnimi, ustavnimi in demokratičnimi normami svobodne, moderne Evrope. Spominjam pa se nekaterih kritičnih odmevov nanje. Ti so bili ponekod vse prej kot evforično pritrjevalni in če je verjeti časnikom, je češki predsednik Vaclav Havel, tudi sam ena izmed najbolj znamenitih žrtev »stalinizma s češkim obrazom«, celo dejal, da zakona ne bi podpisal, ko bi bil vedel, da bo povzročil tudi zelo nesrečne posledice.

Naj bo že tako ali tako, pri polni zavesti in kljub pravkar zapisanemu predlagam: čimprej, tudi brez parlamentarnih procedur, začnita, goreča ‚izganjalca komunističnega hudiča‘, gospod lider SDS in oproda iz SKD, vdirati v naša stanovanja brez sodnih nalogov, čimprej nas vse, ki smo bili v času socialističnega totalitarizma in komunizma v službah zločinskega režima – in ki zdaj ne trobimo v vajin istoumni rog – postavita na cesto in v arest, da bo perverzne maščevalne in pravičniške igre naposled konec. (To, da sta ‚zločin-

ski režim' vsak po svojih močeh tudi oba pobudnika tega zakona izdatno podpirala in dograjevala v takih ali drugačnih funkcijah in statusih, to je kajpada zgolj nesramna udbomafiozna izmišljija.) Ali bo s perverzno lustracijsko igro tudi konec mirnega in miroljubnega, nesovražnega slovenstva, ki je vsakovrstne 'bojne sekire' pred osamosvojitvijo zakopalo in imelo zakopane že zares dolga leta, a ga bosta, to nam vsem ljubo slovenstvo, v vseh pogledih neomadeževana slovenska politična veljaka, pobožnjaka in dušebrižnika zdaj in za vekomaj ter naposled defenitivno razklala, razcepila in zanesljivo obsodila na dokončno nepomiritev in nespravo – to je kajpada popolnoma nepomembna, umazana podrobnost. Potemtakem: Bog živi lustracijo, inkvizicijo, defenstracijo in kar je še podobnih zgodovinskih ali sedanjih različic tega 'človekoljubnega', 'svobodoumnega' in 'srečotvornega' fenomena.

No, pa sem ga, nenadejano in nepričakovano, spet spisal: 'vrivek' posebne sorte. Prav nič ga nisem vesel. Kakor tudi nisem, če vstavim še nekaj poznejši pripis, vesel spet domnevno 'spravne' geste, ki se ji pravi »domobranski kenotaf« na ljubljanskih Žalah. Menda sta na ploščah s približno tisoč imeni komunističnih žrtev pozlačeni tudi imeni dveh od treh slovenskih najbolj razglašanih okupatorjevih kolaboracionistov: Leona Rupnika in Lovra Hacina. Začudo – pa menda ne pomotoma (?) – manjka ime generala SS Erwina Roesenerja, tretjega peresa v istorodni hudodelski deteljici. Mar on ni, čeprav neslovenec, enako znamenita žrtev komunističnega totalitarizma?

In zdaj zares obljubljam: z 'vrivki' bodi konec. Samo izjemoma jih še kamnim vpletati v (gledališki) dnevnik.

Sicer pa moji obiski gledališč ta hip mirujejo, ker navidezno mirujejo tudi teatri. Seveda se za prihodnje dni spet napovedujejo premiere in miru bo konec. Naj se sliši še tako čudno, a tega se veselim. Moral pa si bom ogledati še *Obisk Jukia Mišime* v ljubljanski Drami, ki sem ga, predvsem zaradi pisanja in drugih neizogibnosti, moral odložiti.

17. november 1997

Predvčerajšnjim popoldne sem si v celjskem Slovenskem ljudskem gledališču ogledal krstno uprizoritev poetične igre Borisa A. Novaka *Hiša iz kart*. Če se ne motim, je to – po *Vojakih zgodovine* – drugo, sicer že nekaj let staro odrsko delo pesnika, ki svoje verzne omikanosti, predvsem besednih iger, duhovitosti ipd. tudi tokrat ne more skriti, še posebej ne pri Jollyju Jockerju, znameniti univerzalni karti, ki je v igri hkrati rezoner, aranžer zapletov in pesnikov kratkočasni (s)poročevalec. O *Hiši iz kart* bi se lahko še reklo, da je spisana kot svojevrstna *tezna drama*, ki v Novakovem kontekstu nima nikakršnih slabšalnih prizvokov, kvečjemu poučne, nemara tudi svarilne. Na-

naša pa se ta kontekst na določene zgodovinske in politične aluzije, pri katerih barve kart simbolizirajo: križ – klerikalizem, pik – fašizem, karo – stalinizem, in srce – vladavino ljubezni, ki pa se izkaže bolj vladavina kot ljubezen, kakor vse te simbole pojasnjuje avtor. Igra se ob koncu ponovi in začarani krog vsakršnega nasilja se začne znova. Univerzalna karta, Jolly Joker, bi iz tega kroga sicer rada izstopila – ne glede na nezlohotne fabulativne zaplete in spletke, ki jih sicer tudi sama inicira – a trda dialektika politike in zgodovine ji to nenehoma preprečuje.

Seveda je to poenostavljena vsebinska in pomenska shema *Hiše iz kart*, namenjena poenostavljenemu gledanju, s kakršnim avtor računa, ko cilja na tako imenovano mlajšo ali starejšo najstniško publiko. In prav ta publika je celjsko krstno predstavo, razigrano in sugestivno izenačeno bolj v kolektivnih kot individualnih legah, sprejela z živahnim zanimanjem. To posebej poudarjam, ker zadnja leta le bolj poredkoma spremljam predstave za otroke in najstnike, še poredkeje pa poročam o njih. Zato sem se toliko bolj razveselil Novakove ne samo razumne, marveč tudi duhovite, vsestransko povedne geste: zloglasne politične in ideološke tiranije in dogmatizme – od klerikalizma, fašizma in stalinizma – je prestavil in spravil tja, kamor zdaj že po pravici sodijo: v pravljičo, mit, zgodovino in gledališki diskurz. Kajpada ne brez primerne aktualnega svarila in poučnega ponazorila.

19. november 1997

Danes sem, saj je dovoljeno nesramežljivo priznati, skoraj židane volje. Sinoči sem namreč spet – žal, zadnje čase preporedkoma – doživel dobro uro žlahtnega teatra: Mala drama SNG v Ljubljani je – pod režijsko taktirko Marka Sosiča – uprizorila igro *La Musica* predlanskim umrle francoske pisateljice Marguerite Duras. Ker so mi iz gledališča besedilo *La Musice* poslali že pred premiero, sem ga »v sredici« gledališkega lista seveda pregledal in ga kot trpko apoteozo enako velike in enako nesrečne ljubezni z velikim zanimanjem premislil. Resda sem pred tem več vedel o proznem in manj o ne prav obsežnem dramskem opusu slovite pisateljice, a zato me *La Musica* ni nič manj intenzivno zapredla v svojo pretresljivo vsebinsko mrežo.

Centralni problem drame je ljubezen: kot usoda, kot nebeški opoj, slast in strast, kot posebne vrste neskončnost ali neumrljivost in hkrati kot rana, pekel in eros-tanatos. Piano, pianissimo, kakor pravi dramaturginja Diana Koloini, in forte, fortissimo, kakor pristavim sam. Ljubezen preudarne Anne-Marie Roche in Michela Nolleta je, kakor bi se reklo po starem, fatalna. Vendar fatalna v najvišjem in vsezasegajočem, tako rekoč božanskem pomenu besede: čeprav nenehoma razpada, je neuničljiva, boleče trajajoča do ločitve

in po njej, od prve iskre do konca požara in pekla vzdigujoča se iz (navideznega) pepela, nenehoma nošena od milosti bližine in plodne medsebojnosti, a zmeraj tudi padajoča v nerazložljivo tujstvo in temna brezna razpadanja, vendar skozinskoz strastno ljubeče kljubujoča peklu in smrti. Seveda ljubezen Anne-Marie in Michela ni mitsko usodnostna kakor npr. Tristanova in Izoldina ali romantično brezupna kakor Wertherjeva in Lottina, če naključno sežem samo k tema zgledoma znamenitih zgodovinskih ljubezenskih parov. Je strašna, kakor je tako pogostoma strašen današnji medsebojnostni erotični pekel: z mislijo na samomor (Ona) ali umor (On). Med sodobnimi različicami ljubezenskih parov je Anni-Marie in Michelu sorodnejša erotična mučilnica, recimo, Marte in Georgea v Albeejevi *Virginiji Woolf*. Vendar je v *La Musici* izpisana bistveno drugače: s tisto krhko minucioznostjo, ki jo zmore samo roka tako tenkovestno navdihnjene in neizmerno občutljive, introspektivne ženske pisave, kakršni sta roka in pisava Marguerite Duras. In to jo seveda pomenljivo loči od drugih, na prvi pogled podobnih rok in pisav.

Ob vsej občudovanja vredni krhkosti in minucioznosti pa besedilo Marguerite Duras skriva tudi nevarnosti: njegova odrska podoba bi utegnila postati bodisi veristično ali nemara kar banalno mimetična bodisi ganljivo melodramatična, če bi se znašla v neobčutljivih oblikovalnih rokah. Uprizoritev režiserja Marka Sosiča in njegovih enako tenkočutnih sodelavcev izkoreninja te (potencialne) nevarnosti že v temeljih: niti za trenutek se ne vdaja lahkotni iluziji trpnega posnemanja stvarnosti, kaj šele simuliranju sentimentalnosti ali vnanje teatraličnosti. Od začetka do konca je stkana tako rekoč iz samih subtilnih izraznih minimalizmov, iz drobnih senčenj visokih čustev (ne čustvovanj!) in ekstatičnih, zavestnih prikrivanj globokih strasti. Da bi se izognila tudi najmanjši pasti ali skomini po morebitnem srečnem približku ali jokavem ganotju, si, če omenim samo ta zgled, ne dovoli niti enega samega čutnega dotika nesrečnih ljubimcev, čeprav avtoričini napotki tak dotik v didaskalijah vsaj enkrat neposredno narekujejo. Uprizoritev se dosledno razvija in transponira v zgledno, komorno gledališko baladesko: po volji, kakor že rečeno, vseh režiserjevih sodelavcev in med njimi seveda predvsem po zaslugi minuciozne igre obeh protagonistov – Silve Čušin in Aleša Valiča.

Njuno nadvse tenkočutno izraznost bi na prvi pogled in načeloma sicer bilo mogoče uvrstiti v tako imenovano lego realističnega psihološkega portretiranja, vendar je ob tem treba poudariti: njuna psihologija se nikjer in niti za hip ne prepusti ali prelevi v pusto mimetično simuliranje in drobnjakarsko psihologiziranje, ki tako pogostoma zgolj rutinsko substituirajo pristno in tenkovestno duševno členjenje dramskih likov. Prej bi bilo mogoče reči, da je igra obeh protagonistov bližja nekakšni stilizirani fakturi krhko čuteče in drobno niansirane obrazne, tako rekoč komorne filmske igre, če že skušam opisovati njene prevladujoče izrazno-pomenske znake in znamenja.

Silva Čušin je kot Anne-Marie Roche od začetka do konca svoje vloge odrsko prezentna kot presunljivo žensko in sploh človeško bitje: navzven na videz mirna in pomirjena, celo mrzla in mestoma poudarjeno razumsko analitična, a pod to varljivo povrhnjico vsa človeško globoko ranjena in enako ljubezensko vznesena. Pripravljena zmeraj znova goreti v omamnem peklu usodne, do misli na samomor prignane visoke erotike. Aleš Valič je kot uglajeni arhitekt Michel Nollet in vroči zaljubljenec – malodane zblojen že od same pomisli na zlom ljubezni, je snoval celo umor svoje ljube – na pogled bolj preudaren, odločen in trši kot njegova navzven bolj pomirjena soproga, a vendar tudi on za vekomaj zaznamovan od »peklenke ljubezni«: ko ljubljeni Anni-Marie ob koncu te pretresljive baladeske z osolzelimi očmi blago in preudarno ukaže, naj odide, je to spet kakor simbolični poskus umora. A hkrati tudi kakor rešilni sprevid in privolitev na racionalni konec ljubezni, ki se v (notranji) resnici nikdar ne more končati.

(Pa še tale vmesni ‚vrivek‘: moja zaskrbljenost spričo pogostoma vse preveč ‚razpuščene‘ govorne omike, o kateri sem poročal ob predstavi *Macbetha*, sta Silva Čušin in Aleš Valič, sicer zmeraj zgledna govorca, v *La Musici* sijajno demantirala. Tudi od tod moja, že omenjena židana volja.)

Skratka, dve inteligentni, iz tenkih, ekstatičnih niti stkani, znameniti igralski kreaciji v inteligentni in tenkočutni Sosičevi uprizoritvi *La Musice*.

Pripis: prav te dni sem prebral prvi roman Marka Sosiča Balerina, Balerina, pisatelja, ki je bil doslej bolj znan po kratkih prozah in seveda po gledaliških režijah. Nadvse sem ga bil vesel. Za *Razglede* bom spisal »kritiko na kratko«.

22. november 1997

Včeraj dopoldne smo se številni spoštovalci dolgoletnega radijskega časnikarja Cirila Stanija zbrali v legendarnem bistroju *Bangladeš* (nasproti »vsevidne« in »vsevedne« palače tako imenovane nacionalne televizije) in prijazno proslavili prijateljev življenjski praznik. Počastil nas je s svojimi znanimi sladkimi dobrotami, z opojnimi napitki in predvsem s svojo dobro voljo. Če prav premislim, takih ljubeznivih slovesnosti nikakor ni v izobilju. Zato nam je bila Čirotova – po nedavni, prav tako veseli Čučkovi v restavraciji ljubljanskega Nebotičnika – še toliko bolj ljuba in kratkočasna.

Seveda ob nekoliko manj kratkočasnem, a zato nikakor malodušnem spoznanju: kako urno nam beži strogi, zmuzljivi čas. Tako rekoč samo še nekaj hipov – in že bomo prestopili prag tretjega tisočletja. Nam, ki smo starejšega datuma, bodi dovoljeno vsaj upati, da ga bomo ...

24. november 1997

Kakor sem se pred dvema dnevoma v dnevniku spomnil na praznik prijatelja, naj se tokrat – spet z ‚vrivkom‘, vendar, na srečo, čedalje manj pogostnim – spomnim na svojevrsten praznik Milana Kučana: včeraj je namreč spet bil izvoljen za predsednika države. Tega ne omenjam zato, ker bi me vsakršne volitve kot fenomen na kak poseben način vznemirjale ali spravljale v dobro voljo. Res pa je, da sem dosedanjemu predsedniku že v drugo javno in pred volivnim ritualom izrekel svojo podporo, kakor se reče v ustreznem žargonu. Če bi me – saj me tudi je – kdo vprašal, čemu sem to storil, bi odgovoril preprosto: Kučan po moji sodbi s svojim dolgoletnim političnim ravnanjem (skoraj že dvajsetletna, postopna demokratizacija in partijska demonopolizacija, miren, vendar odločen upor beograjski politični oligarhiji prejšnjega režima, trdna usmeritev v samostojnost in neodvisnost Slovenije, najvišja stopnja osamosvojitvene vztrajnosti in modrosti, osebni in državniški ugled pri številnih evropskih in svetovnih političnih veljakah, tudi nazorskih neistomišljenjkih ipd.) očitno želi in zagotavlja Sloveniji mir, strpnost, spravnost, blaginjo, evropsko perspektivo. Seveda Milan Kučan ni edini slovenski politik s tako razčlenjeno strategijo in tako imenovano vizijo, pojmom, ki je bil že neštetokrat demagoško zlorabljen; številni njegovi politični kolegi imajo in želijo Sloveniji enako ali vsaj bistveno podobno. Kučan je med vsemi pač najbolj izkušen, profiliran in izrazit. Vsekakor pa ni radikalističen, militantističen, maščevalen, kaj šele nedržavotvoren kot nekateri njegovi najbolj strupeni oponentje in politični nasprotniki; med njimi tudi nekateri – na srečo, redki – neprikriti sovražniki. Takim ljudje nikjer – in očitno tudi pri nas – ne zaupajo.

Seveda pa na predsedniških volitvah čez pet let »nič več ne bo tako, kot je bilo« – včeraj.

29. november 1997

Ko sem se davi razmeroma zgodaj zbudil, sprva nisem niti pomislil, kateri datum je danes. Šele ko sem sedel k računalniku, da bi vanj zapisal, kaj se mi je v zvezi z gledališkimi ali z njimi povezanimi zgodbami primerilo zadnje dni, in sem moral v pričujoči dnevnik vpisati tudi današnji datum, sem se zavedel: dolga leta in desetletja smo tega dne v nekdanji skupni jugoslovanski državi slavili praznik republike, obliko vladavine, ki je leta 1945 po štiriletni nacistični in fašistični okupaciji tudi na Slovenskem zamenjala prejšnjo, skoraj dvajsetletno kraljevino srbske rodbine Karadorđevićev.

Še danes mislim, da ‚dneva republike‘ ne bi smeli kar meninčtebinič

zavreči in pozabiti, čeprav ni nujno, da bi ga konvencionalno proslavljali, saj je (latinska) *res publica* oziroma javna zadeva ali (francoska) *republique* kot oblika državne ureditve, v kateri vladajo za določeno dobo izvoljeni predstavniki ljudstva, v vsakem primeru naprednejša in demokratičnejša od grške *monarchiae*, ki ji načeloma dedno kraljuje en sam vladar; ne glede na to, da je vsaj od francoske revolucije naprej to monovladarstvo v večini današnjih kraljevin že bistveno omejeno, če ne predvsem ali zgolj simbolično. Toda kakor vsakršne državne prekucije – tudi osamosvojitvena, kakršno smo si leta 1991 pridobili Slovenci, ni izjema – pogostoma skupaj s pomijami zavržejo tudi otročičke, tako se tudi pri nas malodane sramujemo mladim povedati, da smo se z vpeljavo republike leta 1945 znebili monarhi(sti)čne monokracije srbske knežje diktature. Najbrž o tem molčimo tudi zato, ker je skupna jugoslovanska država bila republikanska oblika »diktature proletariata«, ne glede na to, da je v tej diktaturi od oktobrske revolucije v Rusiji leta 1917 naprej proletariat bil samo formalno nosilec oblasti.

A pustimo naš prepereli zgodovinski spomin, vrnimo se k 28. novembru, ki je za avtorja tega gledališkega dnevnika prijazen datum: včeraj je namreč založnica Mladinska knjiga v prostorih Slovenskega gledališkega muzeja na Mestnem trgu predstavila zelo zanimivo knjigo z naslovom *500 dramskih zgodb* in podnaslovom *Vodnik po svetovni in domači dramatiki*. Gre za priročnik, kakršnih sta svet in zlasti Evropa že dolga desetletja polna, še posebej velja to za nemški jezikovni prostor, torej zlasti Nemčijo in Avstrijo. Najbolj znamenita avtorja ali nosilca teh projektov sta dunajska profesorja Josef Gregor in Margret Dietrich, nemara najtemeljitejša in najbolj vsestranska, ne samo dramska podlaga vsem podobnim podjetjem pa je *Kindlers Literatur Lexikon im dtv* (Deutscher Taschenbuch Verlag) v 25 knjigah, zasnovan po zgledu italijanskega *Dizionario delle Opere di tutti i Tempi e di tutte le Letterature* Valentina Bompianija.

Náš vodnik po svetovni in domači dramatiki se osredotoča na zares najnужnejše podatke o avtorjih in dramah, ne spuščá pa se v zasedbo, število nastopajočih, žanrsko oznako ali označevanje prizorišč, prav tako niti v najbolj skopih besedah ne komentira dramskih del in njihovih piscev. Z veseljem zapisujem v dnevnik, da so urednik Aleš Berger, usklajevalec in avtor besedil Blaž Lukan, skupaj z mladimi kolegi Janom Jono Javorškom, Rokom Vevarjem in Uršo Vogrinc opravili svojo nalogo zelo dostojno in zanesljivo, seveda z omejitvami, ki so si jih bili sami postavili: posvetili so se izključno vsebinam dram, ne glede na to, da teh v nekaterih, resda redkih primerih, preprosto ni bilo mogoče razložiti drugače kot s shematizirano interpretacijo (za dovolj ilustrativen tovrsten zgled jemljem npr. sloviti tekst Milana Jesiha *Grenki, sadeži pravice* ter zlasti številna druga moderna dramska besedila, ki nimajo konsistentne vsebine). Nemara bojo kritični presojevalci zasnovi

zgolj strogih vsebin tudi oporekali, težko pa bojo 500 *dramskih zgodb* spodbijali kot relevantno vsebinsko in založniško dejanje.

Sam sem dolžan omeniti samo še tale, v knjigi korektno naveden podatek: obsežnejši geslovnik avtorjev in dramskih del (cca 720 enot) sva pred več ko petnajstimi leti za Knjižnico Mestnega gledališča ljubljanskega sestavila prof. dr. Lado Kralj in jaz, pobudo za podoben vodnik pa sta – po zgledu *Opernih zgodb* Smiljana Samca – dala pokojni Dušan Tomše, urednik Knjižnice MGL, in takrat še delujoče Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije. Seveda bi sam bil izumetničeno skromen, če se tega vrednega založniškega podjetja, ki je vanj vpisano tudi Kraljevo in moje ime, ne bi iskreno razveselil in zanj tako založnici kot predvsem mladim piscem iskreno čestital.

5. december 1997

Ko sem se sinoči sorazmerno zgodaj vračal iz Mestnega gledališča ljubljanskega s premiere Camusovega *Kaligule* – predstava je trajala poldrugo uro – me je neka znanka vprašala, ali je to, kar smo videli, eksperiment. Četudi odrske uprizoritve nerad komentiram takoj po padcu premierske zavese, sem ji odgovoril: po moji misli ni eksperiment, tudi tako imenovano novo ali drugačno branje ne, kvečjemu svojevrsten konstrukt. Seveda moram zdaj to oznako na kratko razložiti.

Po neki nenapisani navadi (ali razvadi) bi najbrž bilo primerno najprej kaj povedati o Camusu in posebej o njegovi kulturni igri *Kaligula*, napisani 1939 in prvič uprizorjeni v Parizu 1945, ki jo poznavalci označujejo za *la meilleure piece de son auteur*. Vendar te navade tokrat ne bom ponavljal, saj so Dušan Jovanović, Primož Vitez, prevajalec Jaroslav Skrušny in režiser Sebastijan Horvat Camusovo dramo v gledališkem listu karseda zanimivo osvetlili. Sam bi k stvari rad prispeval samo dvoje: nekaj gledališkega spomina, (ker sem pač že desetletja na kritičnem prizorišču) in – glede na že omenjeni 'konstrukt' nove uprizoritve – nekaj kritičnih spoznanj in pomislekov.

Drama o znamenitem rimskem nasilniku Kaliguli, ki je hotel ujeti in stisniti luno (kot simbol nemogočega, kakor pravi Jovanović), ujel in stisnil, pravzaprav sprešal in likvidiral pa je 'krdelo' svojih sorodnikov, prijateljev, sodelavcev in kajpada tudi Kesonijo, edino bitje, ki ga je zares 'lunarno' ljubil – je vse od krstne predstave globoko vznemirjala gledališki svet: na Zahodu predvsem s svojo dosledno filozofsko brezupnostjo, na Vzhodu pa z izrazito pragmatiko: tam so bila Camusova in Sartrova dela na najstrožjem cenzurnem indeksu, torej prepovedana. A o tem nekaj pozneje.

Na Slovenskem so prvega Camusa – *Obsedno stanje (Kugo)* – uprizorili v Mariboru 1955, *Pravične ljudi* leto pozneje v Ljubljani (MGL), *Kaligulo* 1963 v ljubljanski Drami in nato še *Nesporazum* 1967 (MGL). Podobno se je godilo Sartrovim tekstom: vsi poglavitni so bili pri nas uprizorjeni med letoma 1954 (*Obzirna vlačuga* v Kranju) in 1965 (*Hudič in ljubi bog* v ljubljanski Drami). Če ostanemo pri Camusu, je treba povedati, da je – vsaj pri meni – v najmočnejšem spominu ostala prav uprizoritev *Kaligule* v asketsko dramatični režiji Andreja Hienga, z Andrejem Kurentom v naslovni, zelo globoko razčlenjeni vlogi – nemara sploh enim izmed vrhunskih umetniških dosežkov tega igralca – in s Štefko Drovc kot poetično in tragično Kesonijo.

Čeprav smo kritiki – pogostoma tudi stereotipno – uvrščali Camusova in Sartrova (ali pri nas Kozakova) dela med tako imenovane novodobne idejne ali tezne drame, je prav Hiengova predstava *Kaligule* ta stereotip razveljavila: bila je hkrati človeško vznemirljiva, tako rekoč antropogeno dramatična, dinamična, izrazno mnogopomenska in mnogoslojna, če jo opremim s splošnimi prilastki. Toliko o tem delčku gledališkega spomina.

Sinočnja, Horvatova, je umet(el)no sestavljena, če ji spet dodam splošnejši pridevek, ali kakor je bilo že rečeno: svojevrsten konstrukt. Kako in zakaj? Najpreprosteje povedano: dasiravno je konceptualno čista in dosledna, pravzaprav zgolj estetična malodane do sterilnosti, je hkrati vsebinsko statična in dogajalno monotona, izključujoča globlje pomenske in filozofske plasti ter še posebej karakterološke razsežnosti dramskih junakov, zamenjujoča resnico z videzom, misel in čustvo s skrepenelo vizualno gesto in mimom, dramatično konverzacijo z recitalom in deklamatoriko. Seveda ji je dovoljeno biti tudi taka, kakor jo je prebral in si jo na odru zamislil mladi režiser, v sodelovanju z dramaturginjo Klavdijo Zupan. Še posebej zato, ker v opisu dosledno vztraja pri temeljni vizualno-avditivni zasnovi, ki je zelo podobna tako imenovanim koncertnim izvedbam konverzacijskih ali poudarjeno idejnih dram, popularnim, če spet vključim gledališki spomin, zlasti v šestdesetih letih. Od take koncertne zamisli jo vsaj relativno loči nekakšna simultana večizraznost, v kateri se prežemajo beseda, ples, muzika, video, lahko bi se reklo kar: elementi nekakšne multimedialne instalacije. Ali bolj splošeno: aranžma forme nad vsebino.

Tudi taki zasnovi najbrž ne bi kazalo oporekati, ko ne bi bila izpeljana na neki nemara težje dokazljivi, a po moji sodbi enako trdovratno samopre-pričani kot zmotni režiserjevi izhodiščni postavki: vsa odrsko udejanjena znamenja in znaki *Kaligule* v MGL namreč kažejo, da si je Sebastijan Horvat že od vsega začetka izdelal decidiran odrski koncept, če ne že kar ‚nespremenljiv‘ in samozadosten model, kakršen nam je dan na ogled, temu pa je nato podredil reducirano in po svoje prirejeno besedilo Camusove drame. Ravnal je torej po principu tiste nevarne ali dvorezne inverzije, ki razlog zamenjuje

s posledico, v našem primeru dramsko besedilo z uprizoritvenim konceptom. Ali kakor sem že določneje zapisal: (Camusovo) resnico s (Horvatovim) videzom. In prav tu se skriva pomota: ko bi bil Horvat ravnal obrnjeno, torej podredil videz resnici, bi, ker je režiser pač že po definiciji misleča in kreativna osebnost, moral priti do rezultata, ki bi kljub spremenjenemu opisu lahko ohranil temeljni pomen, misel in plastiko Camusove drame. Do vsega tega seveda ni prišlo in tudi ni moglo priti (zaradi zmotne inverzivne konceptualne logike), četudi je, ko presojamo Horvatovo izhodiščno uprizoritveno podmeno v njenih nadrobnejših, že omenjenih izrazilih, predvsem pa igralških umetniških sestavinah, vsaj pri upodobitvi Kesonije (Mirjam Korbar), Helikona (Aljoša Ternovšek) ali Kereje (Gregor Čušin) – in zlasti pri verbalno in konverzacijsko minuciozno izdelanem, tu in tam vsaj do slutnje tragičnega pretresa (govorno) stiliziranem Kaliguli Boruta Veselka – predstava mestoma preseгла in poglobila preprosto (koncertno-multimedialno) reprodukcijo teksta, na silo prirejenega in podrejenega že omenjenemu režiserjevemu (apriornemu) konceptu. V tej dvojnosti sta zasežena moč in nemoč sinočnje predstave Camusovega *Kaligule*.

(Pa še tale, nemara preveč osebna pomisel: če je režiserjeva ‚sanja‘ res bil, kakor sam piše, »eleganten, čist, fokusiran govor, ki bi nam blago prišepetaval na uho«, bi ta govor, po mojem iskrenem prepričanju, utegnil biti snažnejši in predvsem intenzivnejši, če bi z njim igralci Camusove »poeme in ideologeme« ,detektirali‘ komorno in globoko osredotočeno, sede v temnih oblekah, pred temnimi zavesami in brez (apriorističnih) multimedialnih aranžmajev, ki so vsaj relativni govorni eleganci in šepetu bili le v formalni okras. Morda celo v napoto.)

In zdaj še čisto na kratko drugi del obljube iz gledališkega spomina, zadevajočega Camusa in Sartra.

Ko je ljubljanska Drama davnega leta 1969 gostovala v tedanji Sovjetski zvezi, tudi v Letoniji, nas je – Primoža Kozaka, Jožeta Snoja, Cirila Stanija in mene – neka mlajša dramaturginja (njenega imena si, žal, nisem zapomnil) povabila na obisk v svoj dom v Rigi. Razklepetali smo se o vsem mogočem, največ seveda o teatru in literaturi. Beseda je nanesa na Sartra in Camusa: gostiteljica nam je zaupala, da je vsaj eno ali dve Camusovi in Sartrovi deli brala v prevedenih in po skrivnih kanalih poslanih tipkopisih, kajti ne založbe, kaj šele gledališča si ne upajo niti pomisliti, da bi katero od del teh francoskih avtorjev lahko natisnili, kaj šele uvrstili v gledališke repertoarje. Ko smo prijazni gostiteljici in dramaturginji povedali, da se pri nas njuna dela igrajo že od začetka petdesetih let, nam sprva nikakor ni mogla verjeti. Mislila je, da blefiramo in se bahamo z ‚nakinčanim‘ perjem. Kajpada nismo skrivali, da so tedanji uradni slovenski socideologi – predvsem Boris Zihlerl in njegovi – tudi pri nas napadali te domnevno dekadentne zahodne pisatelje,

a njihovih objav in predstav niso preprečili ali prepovedali. O tem, ali je to bila zgolj (demagoška) taktika ali nemara znamenje neizogibnega začetnega razkranjanja trde skorje trdega dogmatizma, se v pogovoru z ljubeznivo gostiteljico nismo pogovarjali, čeprav je omenjanje evidentne razlike nekaj pozneje tudi med nami samimi ukresalo polemično iskrico, ki pa za pričujočo spominsko digresijo ni posebno pomembna.

Na pogled nezanimive, davne podrobnosti sem se domislil v teh dneh, ko v našem parlamentu lustracijska predlagateljca, ki se v času prvih slovenskih predstav Camusa in Sartra tako rekoč še rodila nista, vseppek umujeta – očitno navdihnjena od nekaterih prvakov tako imenovanega trdega jedra tako imenovanih trdih ‚razumnikov‘ – o vsesplošnem, povsod enako trdem boljše-viškem nasilju pri nas in v deželah tako imenovanega realsocializma. Torej tudi o na prvi pogled takih »drobnarijah«, kakršne so sezname prepovedanih knjig, gledališka cenzura, anatemizirano moderno slikarstvo in sploh vsa umetnost, če ostanemo samo pri tej sferi. To, da je edino prava ena sama rešnica, ki jo razglašata in terjata velika pravičnika, pogostoma skregana celo z najbolj banalnimi (primerjalnimi) dejstvi, med kakršna sodi tudi usoda Camusovih in Sartrovih del na Slovenskem, je za vsakršna pripravna sredstva, ki posvečujejo en sam znameniti lustracijski cilj, seveda popolnoma nepomembna marnja.

Seveda pa ta ‚nepomembna marnja‘, na srečo, nima nič opraviti s sinočnjo predstavo Camusovega *Kaligule* v Mestnem gledališču ljubljanskem. Je pač nehote spodbudila in oživila drobno spominsko digresijo v zvezi z davno, tako očitno različno usodo Camusa in Sartra v nekdanji Sovjetski zvezi, njenih realsocialističnih satelitih in pri nas.

8. december 1997

Minuli petek (5.12.) je Slovensko stalno gledališče v Trstu kot svojo drugo letošnjo premiero uprizorilo komedijo sodobnega francoskega avtorja – bolj znanega kot filmskega scenarista – Francis Vebra *Večerja bedakov*. V sobotni prilogi *Dela* sem o vsakršnih križih in težavah SSG bral zanimiv pogovor Slavka Pezdirja z Borisom Kobalom, novim direktorjem in umetniškim vodjo Mestnega gledališča ljubljanskega; Boris je pred tem nekaj mesecev bil pomočnik ravnatelja Slovenskega stalnega gledališča v Trstu. Seveda sem kot dolgoletni spremljevalec tega teatra že marsikaj vedel o rečeh, ki jih je razodel Kobal, in ker sem nekaj slišal – žal, ne tudi bral – o vsebini prispevkov, ki jih je v zvezi z omenjenimi tegobami SSG pred nedavnim objavil *Primorski dnevnik*, me je seveda še posebej zanimalo, ali bojo vsi ti novejši zapleti pokazali kako sled tudi ob novi tržaški premieri. Po svoje so jo zazna-

movali, vendar drugače, kot bi si nemara kdo predstavljal: z najnovejšo, od vseh omenjenih reči neobteženo predstavo. Ker ne bi rad nanovo in že drugič formuliral mnenja o njej, naj ga, nekoliko razširjenega, povzamem po tekstu, ki so ga bili objavili *Razgledi*.

Če v igralski zasedbi Vebrove komedije *Večerja bedakov* ne bi bilo Stojana Colje, ki je korektno upodobil epizodo zdravnika Archimbauda, bi dolgoletni spremljevalci Slovenskega stalnega gledališča v Trstu lahko – z drobtinico humorja, kajpada – presodili, da v tem teatru »nič več ni – in tudi ne bo (?) – tako, kot je bilo«. Ali drugače: ko da se vse začene znova. Kakor utegne kdo – glede na znamenita minula desetletja dela SSG – v tem spoznanju zaznati kanček nostalgije, je v njem, na srečo, tudi kanček spodbudnosti: kljub vsakršnim tegobam – zlasti gmotnim, a kdaj tudi umetniškimi – se mladi, ki so v Vebrovi komediji vsi, razen Colje, tako rekoč novi obrazi v tržaškem ansamblu – očitno ne menijo kaj dosti za eksistenčne in druge bibavice SSG. Za skupni start so se zbrali pri *Večerji bedakov*, torej pri francoski ‚pogrošnici‘ ali (potencialni) uspešnici, ki jo tako imenujem brez estetičnega ali kakega drugega moralizma in ki se ukvarja z znanimi stereotipi zakonske nezvestobe, navzkrižnega smešenja svojih ‚junakov‘, davčnimi utajami, kontrolorji ipd., vsebuje pa tudi nekaj manj pogosten vsebinski preobrat: družici na snobističnih prijateljev si namreč za zabavo prireja večerje, kamor vabi posebne goste – »najhujše bedake«. Toda François, ena izmed »žrtev« tega rituala, ob koncu komedijskih zapletov obrne poanto proti prirediteljem teh ‚obskurnih‘ večerij in kot bedake razkrije nje, torej prireditelje. Pač nekakšen, vsaj relativno komičen preobrat.

Koliko je v *Večerji bedakov* podlage za smeh, duhovitost in duha, to je kajpada vprašanje uprizoritve. O tržaški, ki jo je režijsko sicer uglajeno in gladko vodil igralec Vladimir Jurc, lahko rečem, da premore relativno količino relativno sproščenih humornih trenutkov, komičnih situacij in besednih duhovičenj, veliko manj pa izpričuje zabavne in zabavljive kratkočasnosti in duha. Ni nujno, da bi ta duh moral po vsej sili dišati npr. po francoskem šarmu, če to pač sploh kaj nazornega pomeni, ali mediteranski okretnosti, ki je ‚staremu‘ ansamblu SSG bila tako rekoč vrojena; lahko pa bi bil bolj lahkoten in iskri, z ironijo ali dvoumnostmi podložen, z eno besedo: duhovitejši.

Igralci so v *Večerjo bedakov* seveda že samo s svojo mladostjo vnesli sveže sape in tudi relativno sproščenost, a če je treba presoditi, kdo med njimi je premogel več obojega, bi to lahko bili in so vsaj v nekaterih trenutkih tudi zares bili zlasti Aleš Kolar (François) in Vesna Pernarič (Marlene) ali Gregor Geč (Cheval), vendar ne pomenljivo več kot Barbara Cerar (Christine) in Janko Petrovec (Leblanc) ali Vojko Belšak (Pierre). Individualni tipološki razločki med njimi pa niso tako izraziti, da bi jih bilo treba posebej analizirati.

Naj obrnem tako ali tako: mladost je – še posebej, ko je kombinirana s sodelovanjem in z izkušnjami ‚starih‘ – že po definiciji zmeraj – obet. Veljaven, upajmo, tudi za Slovensko stalno gledališče v Trstu.

12. december 1997

V dnevniku sem že zapisal, kako pametno se mi zdi, da so se v tekoči sezoni znašla v dramskih repertoarjih kar tri dela Antona Pavloviča Čehova: v Trstu smo že videli *Tri sestre*, v Mariboru so pred časom uprizorili *Strička Vanjo* – žal, si ga še nisem utegnil ogledati – sinoči pa je isto dramo, v režiji Mileta Koruna, uprizorilo tudi Prešernovo gledališče v Kranju. Brž pristavim: potihem sem upal na lep gledališki dogodek in ga tudi dočakal: *Čehov par excellence*, kakor sem v poročilu za *Razglede* že z naslovom skušal zadeiti »žebljico na glavico«.

Če se ne motim, se je režiser Mile Korun na svoji dolgi umetniški poti tokrat prvič »spopadel« s *Stričkom Vanjo*, enim izmed najlepših dramskih tekstov Antona Pavloviča in sploh dramske klasike moderne dobe. Tudi sicer bi bilo – glede na razmeroma pičlo, če ne kar selektivno režiserjevo posvečanje temu dramatiku (sam pomnim le še zelo intezivne *Tri sestre* v Trstu, pred skoraj petindvajsetimi leti) – mogoče vsaj formalno sklepati, da Čehov ni ravno eklatanten Korunov avtor. Na srečo in kakor sem že zapisal, kranjska predstava *Strička Vanje* razveljavlja tako površno sklepanje. Korun si s svojim velikim ugledom in zlasti s svojo neverjetno ustvarjalno kondicijo, ki je zadnja leta nepretrgoma v zenitu, najbrž pač lahko privoščiči poseben *timing* – tudi za Čehova. Ali zlasti zanj. To pa pomeni, da se mu, če seveda pravilno domnevam, hoče posvetiti zmeraj šele takrat, ko odločitev o tem v njem zares dokončno dozori. Kakšni so dodatni razlogi ali motivi za tako, časovno popolnoma subjektivno spoznano in določeno dozorelost, je kajpada drugo vprašanje. Vsekakor pa je videti, da sodi med spodbudne motive tudi primerno ozračje v Prešernovem gledališču in predvsem v njegovem, resda pogostoma z gosti pomnoženem igralskem ansamblu, kjer se Korun očitno imenitno počuti in se z njim v svojih umetniških zamislih zmeraj sijajno ujame (spomnimo se samo predstav Cankarjevega *Kralja na Betajnovi* in Hingovega *Izgubljenega sina* ali zdaj *Strička Vanje*).

Kakor bi sicer rad spet ali znova kaj premislil, kar vsaj v mojih spoznanjih postavlja *Strička Vanjo* na tako visoko mesto v svetovni dramatiki, me ob vsakem branju ali odrskem srečanju s to dramo popolnoma prevzame predvsem njena človeška ranljivost in krhkost sredi grobega in ostrega sveta. Seveda je posebna vrednost *Strička Vanje* zasežena tudi v nekaterih tako rekoč preroških slutnjah in napovedih, zadevajočih npr. dandanes tako akutna

vprašanja ekološke prihodnosti in vseh, zdaj že potisočerjenih nevarnosti, ki prežijo na naravo in sploh na tako imenovani ekosistem, o čemer tehtno, trezno ter ob vsej črnogledosti relativno upajoče razmišlja doktor Astrov. Toda kakor je to zares in danes še posebej aktualna sestavina te drame, ki bo čez dve leti stara natanko sto let, je zame pomenljivejša njena druga razsežnost: vse prej kot optimistično spoznanje, da si prebivalcev posestva, ki ga upravljata striček Vanja in profesorjeva hči Sonja, sploh ni mogoče zamišljati srečnih. Zdi se, da so vsi obsojeni na trpljenje, pri čemer je tako rekoč popolnoma vseeno, ali to obsojenost odevajo v ironijo in cinizem ali v otožnost in brezup, v opeharjenost za ljubezen ali milo prevzetost od nje, na hrepenenje po lepšem prihodnjem življenju ali sprijaznjenje z njegovo nepreklicno sedanjjo zatohlostjo. Vsi po vrsti, naj so »staroselci ali prišleki«, kakor jih (skupaj s Harveyem Pitcherjem) imenuje Jovan Hristić, so pahnjeni v nesrečo, pa naj si to priznajo ali ne. A kljub vsem tem ujmam in nesrečam so vsi – če spričo votle samozazrtosti in zaslepelosti izključimo po svoje prav tako dvomljivo srečnega profesorja Serebrjakova – globoko in presunljivo človeški, pred poslednjimi stvarmi sveta pomirjeni, malodane iracionalno vdani v usodo. In natančno v teh, na videz inkonsistentnih, pogostoma tudi vročih, afektivnih potezah neskončno – lepi.

Tisto, kar zlasti občudovalcu in poznavalcu Čehova v Korunovem *Stričku Vanji* nemara najprej zbuja pozornost in pride na misel, je nekakšna samoumevnost uprizoritve. Kaj to pomeni? Seveda to, da je vse v nji videti tako, kakor pač mora biti, ali kakor je edino mogoče: rahločutnost in kokečnost, ironija in naivnost, vroča ljubezen in ledeni sprevid, sanje in brutalna dejanskost, ranjenost in milost, ponižanje in ponos, afekt in usmiljenje, sanjari in ljubiti, delati in trpeti, biti in minevati – vse je uravnano po nekakšni neizogibni, imanentni logiki. Do konca dni.

Ko Mile Korun odstira te raznolične pajčolane s krhkih usod in obrazov nesrečnih junakov Antona Pavloviča in življenja, kakor ga ta poetični pravopisec ingeniozno upesnjuje v tej do skrajnosti prefinjeni in rahločutni igri, se ne spogleduje z morebitnimi gledališkimi inovacijami ali vsakršnimi aktualizacijami. Vse v novi odrski podobi *Strička Vanje* se poraja in razvija iz globokih notranjih pretresov, ki malodane usodno določajo smisel (ali nesmisel) bivanja Vanje ali Astrova, Jelene ali Sonje; celo ohola vsevednost in praznота profesorja Serebrjakova se med temi pretresi obrusita in zmehčata. Ko Korun ob slovesu Jelene in profesorja tik pred koncem predstave nesrečne prebivalce posestva nekje globoko v podeželski carski Rusiji po starih ruskih šegah posede in otprne v nekakšen katarzični molk, se zdi, kakor da bi se v njem očistili vsi, pa naj so nesrečni zaljubljeni ali cinični čudakarji, delavoljni hrepenenci ali preroški »ekovizionarji«. V tem molku oglušijo celo Vanjevi blodni streli (v profesorja in potemtakem v prazno). V minucioznih po-

stopkih razkrivanja takega življenja Korun sicer ne skriva, kakor sem že zapisal v *Razgledih*, nekaterih svojih znamenitih režiserskih »blagovnih znamk« (stoli, dežniki, stopnjevani in simbolni položaji gugalnice), a poglavitna odlika njegove interpretacije *Strička Vanje* se bistveno razodeva skozi igralce: iz njih režiser pravzaprav izvabi in nato tenkovestno izluži vse, da se ,prizori iz vaškega življenja' lahko razkrijejo kot nekakšen razbeljen, a hkrati nič manj krhek talilni lonec, v katerem vse nesreče in upi, minljivosti in vizionarstva postanejo – kljub tragiki ali prav z njo in zaradi nje – na poseben, pretresljiv način mili, lepi in svetli. Nikjer niti najmanj solzavi ali zunanje ganljivi, marveč vsi presijani z najpristnejšim subtilnim ganotjem, sočutjem in otožnostjo, vendar niti v enem samem trenutku osenčeni s kakršnokoli melodramatiko. Mislim, da je Čehov, kakor ga razumem, edini moderni dramski klasik, ki te na prvi pogled popolnoma raznolične in nezdružljive tresljaje duše, srca in razuma tako samoumevno in genialno sežame v neponovljive presežke prave, nevzvišene, a vendar tako globoko človeške tragike. Tudi take, ki se dotika sodobnega človeka. Predstava *Strička Vanje* mi z vso ostrovidno rahločutnostjo priča, da Antona Pavloviča tako – ali vsaj približno tako – razume tudi Mile Korun.

Razumejo pa ga, po vsem videzu, tudi igralke in igralci. O tem pričajo njihove izjemno osredotočene, v polnem pomenu besede sijajne kreacije.

Vzemimo najprej Astrova. Jernej Šugman tega požrtvovalnega zdravnika in presenetljivo dejavnega naravovarstvenika, kakor bi mu rekli danes, oblikuje tako, kakor da živi zdaj in tu: njegova na videz nonšalantna, a v resnici fiktivna dezinteresiranost za ljubezen do lepe Jelene, njegova misel in stavek, ki se nenehoma gibljeta v dvoumnem polju ironije in resnosti, njegovo radoživno veselje z ,vodkico', ki se ji ne prepušča z morebitno pijansko neobvladljivostjo, marveč z mislijo na sproščenost, ki od tega ,kačjega zvarka' izvira – vse to troje Šugman duhovito splete v postavo iskrivega in pogostoma tudi ironično skeptičnega intelektualca, ki bolj kakor drugi vse slutiti, vse vidi in vse tudi reflektira. Pa vendar ni cinik in profet, o vsem premišljuje in vse uresničuje razumno, intimno čuteče, brez kančka patosa, stvarno in počlovečeno. S pametjo.

Nesrečni Vojnicki, striček Vanja Borisa Ostana, v reliefnosti nič manj markantna kreacija kot Šugmanova, je narejen iz drugačnega testa: v erotični omamljenosti do Jelene ali v vročem antagonizmu do profesorja, ki bi bil tako rekoč z enim samim zamahom roke pripravljen uničiti vse dolgoletno Vanjevo in Sonjino delo na posestvu, je ves zgneten iz afektov in upravičene ranljivosti, a hkrati tudi iz ljubeče miline, edinega samoumevnega kontrasta vročim čustvom in strastem. Ostan prav z njimi – drugače kot Šugmanov Astrov s poudarjeno pametjo – osredotočeno in globoko, nemalokdaj do groteske brezupno rezlja zapleteni portret Vanje, ne da bi kadarkoli zdrsnil v na-

turalistično psihologiziranje, ki kot nekakšna rutinska alternativa pogostoma »grozi« čustvovanju in strastem. Še enkrat: dve vrhunski kreaciji.

Tudi Jelena Andrejevna Bernarde Oman je med nasubtilnejšimi igralskimi dosežki uprizoritve. Predvsem sta lik in vloga te lepe, mlade soproge postaranega moža nekoliko predrugačena, pravzaprav prenovljena: Omanova je v začetnih prizorih na videz lahkokrila spogledljivka in ne trpko-trpna prenašalka pustega životarjenja, kakor ta figura pogostoma stopa v uprizoritve *Strička Vanje*. Seveda pa z razvojem dogodkov, v »katerih se nič ne dogaja«, Jelenina koketnost uplahne, saj se tudi nje »polastijo« vsaj drobni in pristni erotični tresljaji. In prav v tem čustvenem prehajanju Omanova Jeleni vsaj za nekaj trenutkov dovoli, da se notranje razživi in ljubezensko vsaj narahloma vzburi, ko nakloni, kratko vendar toplo in iskreno pozornost Astrovu, pri čemer pa ostaneta njen ponos in čast nedotaknjena.

In še Sonja: Darja Reichman je po zunanji podobi skoraj preočarljiva, pravzaprav ‚preženstvena‘, če ni pregrešno uporabiti te staromodne besede; a nemara je prav zato njeno tiho, brez najmanjšega sentimenta orisano trpljenje toliko bolj pravo in poglobljeno. Tisto, zaradi česar je igralska eksplikacija tega trpljenja še posebej dragocena, je Sonjina introvertiranost, ob malodane zunanji neopaznosti in nevsiljivosti. Samo s tihim in zadržanim prežemanjem teh lastnosti lahko znameniti končni Sonjin monolog postane tako ekspresivna in kljub grenkobi tako pomirjujoča in seveda gledališko pretresljiva poanta Korunovega – ter vseh igralk, igralcev in drugih sodelavcev – razumevanja *Strička Vanje*.

Preostale štiri manjše vloge in epizoda delavca bi – z izjemo profesorja Serebrjakova, ki ga Tine Oman oblikuje z znanimi realističnimi potezami, vendar skozinskoz prezentno in dovolj zanimivo, a značajsko manj gospodovalno in napadalno, kot smo sicer vajeni – sodijo med tiste like, ki jih Čehov vedoma ne postavlja v ospredje tako kakor druge; a to seveda ne pomeni, da so manj pomenljivi. V tem smislu je Marija Vasiljevna Vojnicka Alenke Vipotnik čuteča in komorna vloga, mestoma skoraj preveč »skrita«. Podobno se godi Teleginu Matjaža Višnarja, ki pa že samo s tem, ko pove, kako je še zmeraj neomajno zvest svoji ženi, čeprav ga je takoj po vstopu v zakon zapustila z drugim – zelo poudarjeno artikulira svojo osebnost. In nikakor nazadnje – stara pestunja Marina. Ivanka Mežanova strne v tej lepi odrski upodobitvi in priljubljenem liku ruske literature in še posebej dramatike nadvse prisrčne lastnosti: spoštovanje tradicionalne domačnosti in utečenosti, ki jo profesor brutalno obrne na glavo, modro, včasih tudi simpatično ‚prifrknjeno‘ ‚pripombarstvo‘, ki ga ne prihrani nikomur na posestvu, ter še posebej pomirljivost, ki jo z nekakšno svetostjo vceplja vsem svojim bližnjim.

Vsaj šest različnih uprizoritev *Strička Vanje* mi je bilo dano doslej vide-ti v minulih desetletjih – od Ljubljane do Celja, Gorice, Trsta in Berlina. A

Korunovo v Kranju uvrščam najvišje. Rekel bi, da jo je v podobnem smislu nadvse intenzivno in prisrčno sprejelo tudi premiersko občinstvo v Prešernovem gledališču.

Zdaj, ko pred oddajo tipkopisa in diskete uredniku *Sodobnosti*, kakor zmerom, opravljam še zadnji pregled tokratnih dnevniških zapiskov, smo že blizu zadnje tretjine decembra. Zunaj narahlo sneži, povsod je po malem že čutiti mrzlični predbožični in prednovoletni živžav. Žal, se mu zaradi različnih nujnih obveznosti in opravil ne morem pridružiti tako, kakor sem to z veseljem počel kdaj prej. Toda, na srečo, teh kratkočasnih decembrskih dni še ni konec...

Se bo nadaljevalo



Vasja Predan

SLED ODRSKIH SENC

Gledališki dnevnik 1997–98 (3)
29. december 1997

Premiera Millerjevega *Lova na čarovnice* (The Crucible) v mariborski Drami je bila napovedana za 20. december, a ‚tik pred zdajci‘ zaradi bolezni dveh igralcev preložena za teden dni. Dočakali smo jo predsinočnjim (27. 12.) in – takoj moram povedati: – sprejel sem jo z veliko, po svoje tudi posebno pomenljivo naklonjenostjo. Toda preden bom skušal razložiti zakaj tako, naj se za hip, upam, ne preveč duhamorno, spomnim na slovensko praizvedbo te znamenite drame pred več ko štiridesetimi leti.

Ko je ljubljanska Drama leta 1955, torej dve sezoni po ameriškem krstu, v režiji Slavka Jana uprizorila *Lov na čarovnice* kot enega izmed »eksem-plov« tako imenovanega psihološkega gledališkega realizma na Slovenskem – vanj sodi ob Cankarjevih »pariških« *Hlapcih* (1956), ki so pomenili vrh te slogovne usmeritve, tudi Millerjeva *Smrt trgovskega potnika*, prav tako v Janovi režiji – je predstava s svojo antitotalitaristično držo in tragično vsebinsko ostrino hkrati povzdignila na najvišji piedestal časti človekovo nepristajanje na vsakršna, bodisi stalinistična ali makartijevska teptanja svobodne misli, kakor smo takrat skoraj brez posebnih ovinkov pisali ter na tak način pomensko aktualizirali in tematizirali tako imenovano idejno podstat Millerjeve drame. Seveda je, kakor smo pač lahko domnevali in pričakovali, tedanja aktualna domača politična oblast *Lov na čarovnice* tolerirala predvsem zaradi zloveščega makartijevskega preganjanja komunistov v Združenih državah in Millerjeve obsodbe tega preganjanja, neprimerno manj pa zaradi tako imenovanega univerzalnega odpora proti zatiranju človekovega svobodomja, potemtakem tudi tistega v ‚naših logih‘. Tako je slovenski krst *Lova na čarovnice* v svojem času poleg čistih odrsko-estetskih ‚emanacij‘ bistveno opomenjal in širil tudi prostor takrat sorazmerno tesno zožene reže človekove svobode. Ali kot pravimo s pogostoma ponavljano stalnico: percepciji se je metaforični salemski prostor teptanja človekove prostosti ponujal in odpiral večpomensko, nikakor enoumno ali zgolj zdravorazumarsko, kakor se danes rado vse prepogostoma in za demagoško politično rabo prostodušno umuje in modruje.

V razigranem času poosamosvojitvene slovenske sproščenosti se je zdelo, da so univerzalne idejne ostrine Millerjeve drame v marsičem otopele, če ne celo zapustile našo aktualno zgodovino, toda najnovejša nedavna domača zgodba o lustracijskih aspiracijah nas svari, da nobena ideja, naj je še tako absurdna ali zlohotna, najbrž – in na žalost – nikdar in nikjer ne potone sama ob sebi, samodejno, dokončno in za zmeraj. V takem kontekstu je uvrstitev *Lova na čarovnice* v repertoar mariborske Drame (bila) prava programska poteza v pravem trenutku, ne glede na to, kdaj se je ali komu porodila in tudi ne glede na to, ali se bojo in kako se bojo lustracijske in sploh vsaktere nestrpne aspiracije in strasti pri nas v prihodnje razvemale ali pomirjale.

V *Razgledih* sem ,kritiki na kratko‘ mariborskega *Lova na čarovnice* dal naslov *Ustvarjalna konsolidacija*. Skušal sem torej kolikor mogoče strnjeno izreči spoznanje, ki na prvi pogled manj zadeva predstavo samo, bolj pa zdajšnji, ne prav prijazen položaj mariborskega gledališča. Naj v nadaljevanju to ,konsolidacijo‘ nekoliko podrobneje pojasnim.

Znano je, da se je po odhodu Tomaža Pandurja Slovensko narodno gledališče v Mariboru – še posebej njegova Drama – znašlo v položaju, ki ga je brez pridiha floskule ali obrabljenosti mogoče poimenovati kot kompleksno krizo te ustanove. Torej gmotno, programsko, umetniško, konceptualno in tudi personalno. Nikakor ni mogoče spregledati, da je nedavno in z njim tudi sedanje novo vodstvo mariborske Drame potegnilo prenekatero razumno potezo, da bi institucija čimprej zlezla iz te krize, vendar so doslej le redka znamenja kazala, da bo cilj mogoče doseči v razmeroma kratkem času, še posebej, če moč krize merimo in presojava tudi s konkretnimi odrskimi uprizoritvami kot relativno zanesljivimi kazalniki, ki skoraj zmeraj zgovorno pričajo o tem, ali kriza še traja, se nemara celo pogloblja ali jenjuje.

Predstava Millerjevega *Lova na čarovnice* v tem smislu ne naznanja samo razveseljive ugotovitve, da je mariborska Drama očitno že na stopnji vsaj začetnega popuščanja kriznih pretresov, marveč krepi podmeno, da uprizoritve s svojo kakovostno prebojnostjo živo priča o prvih, vsaj simbolnih znamenjih ustvarjalne konsolidacije, do katere bi utegnili pravzaprav priti prej, kot so mnogi pričakovali, če se stvari na drugem, neumetniškem koncu seveda ne bojo znova zapletale. To kajpada nikakor in še zdaleč ne pomeni, da je postpandurjevska institucionalna erozija že presežena, spodbuja pa domnevo o relativno jasno napovedujoči se ustvarjalni umiritvi in utrditvi, tako umetniški kot personalni in, vsaj upati bodi dovoljeno, tudi gmotni, torej celoviti. In ker je te vrste prvo naznanilo postopnega konsolidiranja – to pa je predstava *Lova na čarovnice* – v sedanjem trenutku mariborske Drame celo pomensko primarno, ga je bilo treba vrednostno uvrstiti tudi na prvo mesto pričujočega kritiškega premisleka. Ne glede na to, ali kdo nemara sodi manj optimistično in

tudi ne glede na to, če znotrajgledališke razmere v mariborski Drami – in sploh v SNG – še niso zares spodbudne, kaj šele usmerjene h konsolidaciji.

Seveda pa se je preseganje krize lahko dogodilo samo kot sosedek ali nasledek in presežek ‚dobro narejene‘ uprizoritve Millerjeve drame, velike zgodovinske metafore o vsakršnem preganjanju vsakršnih izmišljenih čarovnic, o stigmatizaciji individualnega svobodoumja, o avtoritarni, brezskrupulozni volji po moči in oblasti, o človekovi nepodkupljivi pokončnosti, časti in zvestobi, ki so v talilniku nasilja, dogmatizma in brezdušne ideološke indoktrinacije ali globalizacije (?) zmeraj bile in, žal, še zmeraj in marsikje ostajajo brutalno omalovaževane, obsojene na sramotilni steber in izničevanje.

Millerjevo dramo, ki sta njeni najbolj pretresljivi žrtvi predvsem John Proctor in njegova neomahljiva žena Elizabeth, je kritika ob njenem rojstvu po pravici označila za moderno tragedijo tako imenovanega malega ali vsakdanjega človeka, v nasprotju s klasičnimi tragičnimi junaki, ki so jih skoraj zmeraj krasili visoki rodovniki ter ustrezno visoka in vzvišena, tako rekoč božanska stremljenja, ali kakor bi lahko rekli z današnjo besedo: pripadali so tako imenovani visoki in najvišji družbeni eliti. In še na nekaj ne smemo pozabiti: tako kot John Proctor v *Lovu na čarovnice* ali – po vidikih divje kapitalistične globalizacije – Willy Loman v *Smrti trgovskega potnika*, je v moderni inkvizicijski (ali z današnjo besedo: lustracijski) gonji ameriškega senatorja Josepha McChartyja in parlamentarnega odbora za protiameriške dejavnosti sredi petdesetih let postal tragični junak tudi sam Arthur Miller. Nemara tudi ali predvsem zato, ker je nekaj let pred tem napisal *Lov na čarovnice*.

Če se zdaj posvetim razboru Šedlbauerjeve predstave Millerjeve drame v Mariboru, mi kot asociacija najprej prihaja na misel neka znana stara sintagma, ki je za režiserjevo vlogo veljala pri nas zlasti v prvih letih po drugi svetovni vojni: govorila je namreč o tem, da bodi režiserjev delež v dramski predstavi kolikor mogoče neviden, navzven neizstopajoč, mladodane skrit in zgolj impliciten, a zato toliko bolj notranje intenziven. Kaj natančno v praktični izkušnji to pomeni, ni bilo nikdar do konca razjasnjeno. Vsekakor sem sam te vrste kvalifikativ razumel kot ‚ukaz‘, da bodi režiser predvsem in na prvem mestu zastopnik (ali celo advokat?) avtorja in njegovega konkretnega besedila, ki ga kolikor mogoče zvesto reproduciraj z igralcem kot centralno, nemara sploh edino pravo, primarno in nosilno umetniško kristalizacijo, če uporabim besedo Josipa Vidmarja – oba pa zmeraj zavestno podrejay intencam teksta. Če te pojme prevedem v drugačne besede, se mi stremljenje po ‚nevidnem‘ ali kar ‚skritem‘ režiserju kaže kot težnja, spremeniti odrsko predstavo v zvesto in nedotakljivo, potemtakem poustvarjalno reprodukcijo literarne predloge, ne pa v umetniško kreacijo, kaj šele samostojno, avtonomno ustvarjalno stvaritev, ki si je svojo legitimiteto in njej sledečo ustvarjalno, torej produktivno pot, smisel in pomen izbojevala že ob koncu devetnajstega stoletja, bolj

opredeljeno povedano, ob koncu realistične in naturalistične paradigme tako imenovanega literarnega gledališča in jo do današnjih dni z najrazličnejšimi modalitetami konstituirala kot samostojno, po vseh primerjalnih oblikovalnih vidikih ustvarjalno umetnost.

Zakaj obujam vsa ta neštetokrat zapisana, znana in seveda že zdavnaj, tudi v modernem slovenskem gledališču jasna in dosežena spoznanja? Zato, ker se ideje o gledališki stvarilnosti, kakor ji pravi Filip Kalan, kot reproduktivni umetnosti in z njo o tako imenovanem ‚nevidnem‘ režiserju zadnje čase, resda v manj zavezujočih debatah in besedovanjih, spet začenjajo oglašati. Najpogosteje v zvezi s slovitim umetnostnim postmodernizmom, ki da v svojih vsezajemajočih sposojah, ‚miksih‘, citiranjih itn. itn. bodisi vrednega in veljavnega ali tudi že evidentno preseženega dopušča vse, torej tudi vračanje k vsakršnim ‚mrtvim‘ kvalifikativom, oblikam in modelom. Če že ne zaradi česa drugega in relevantno drugačnega, se postmodernizem prav zaradi takih poenostavljenih in formalističnih pojmovanj in razlag kaže ne samo kot popolnoma poljubna in nezavezujoča, marveč trhla različica nekakšnega novodobnega larpurlartizma.

In še zaradi nekega drugega razloga ponavljam te razmeroma znane reči: ker je v mariborski uprizoritvi Millerjevega *Lova na čarovnice* vloga režije in njenega nosilca Zvoneta Šedlbauerja vsaj navzven videti kakor zares ‚nevidna‘, bi utegnil kdo spet modrovati, da gre pač za vračanje k starim, preskušanim oblikovalnim obrazcem, pa naj so v resnici nasiloma izmišljeni in še tako šibko utemeljeni, vsekakor preseženi in pravzaprav že od zdavnaj nični.

Seveda je na prvi pogled logična logika »nevidne režije« popolnoma nelogična takoj, ko se zazremo pod njeno povrhnjico, torej v notranjo kreativno resničnost in strukturo Šedlbauerjeve predstave *Lova na čarovnice*. Resda je med intencami Millerjevega besedila in njegovo *opsis*, torej tistim, kar je, če se opremo na Pavisovo definicijo, v uprizoritvi vidno, izročeno pogledu – na videz vse idealno uglašeno in dejavno urejeno, kakor da gre za nekakšen ‚prepis‘ resničnega življenja. Ali z drugo besedo: za realistično odrsko transkripcijo literarne predloge. Toda ta »ideal« usahne in se sesuje tisti hip, ko Šedlbauerjevo vizijo in predstavo Millerjeve drame doumemo in prepoznamo kot sicer ubrano, osredotočeno, silovito in človeško pretresljivo dramo, vendar hkrati tako, ki niti v enem samem trenutku ni suha reprodukcija in realistični posnetek ali golo posnemanje okrutne salemske epizode o preganjanju izmišljenih čarovnic, marveč od začetka do konca ostro, tragično upesnjena in drastično poetizirana dramatična energija, ki svet zatiranja prostosti in teptanja človekove pokončnosti tako rekoč izreče nanovo, s poudarki, ki so prej posebljena vizualna podoba nekakšnega kakofoničnega gledališkega oratorija kot preslikava millerjevsko metaforizirane dejanskosti. Z drugo, kratko besedo: kreacija namesto reprodukcije. Ali kakor sem že zapisal: vse v nji se na

prvi pogled vidi, kakor že davno znano in preskušeno, a vse hkrati tako vroče in žgoče, ko da bi bilo besedilo Millerjevega »talilnika« spisanost zdaj in tukaj, ne oziraje se na starodavnost okrutne salemske epizode. Iz soglasja vseh teh razlogov se splete intenzivna, poglobljena, ostra in presunljiva predstava, navzven in v temeljnem slogovnem izrisu realistično verjetna, a navznoter poglobljena v tragičnih pomenskih dominantah, presenetljivo skladna v vrsti imenitnih individualnih igralskih prispevkov in ansambelske igre kot celote. (Ker se mi ta skladnost celote zdi v pričujočem kontekstu gledališkega dnevnika in presoje konkretne uprizoritve pomenljivejša od drugih segmentov predstave, se z njimi zavestno ne bom nadrobneje ukvarjal. Čeprav so vredni vse pozornosti.)

Ali če strnjeno označim predstavo Millerjevega *Lova na čarovnice*: produktivno prežemanje ustvarjalne konsolidacije mariborske Drame z umetniško poglobljeno oblikovalno energijo.

(Nekaj poznejši pripis: nedolgo po premieri *Lova na čarovnice* je v mariborskem *Večeru* bilo mogoče prebrati nekaj bolj ali manj konsistentnih mnenj, ki so zavračala režiserjeve delovne metode in na vse to še Šedlbauerjevo repliko. Kar neposredno rečem: moj (naivni?) up o kreativni konsolidaciji so te (jalove) polemične iskre – vsaj kar zadeva personalno utrjevanje gledališča – v hipu razveljavile. Priznam, bil sem zelo presenečen in kar razočaran. Ali potemtakem tudi imenitna predstava, nesporno poglobljeno naznanilo vsaj začetnega preseganja krize, ni več rodovitni kazalnik, ki bi moral spodbuditi vsestransko konsolidacijo? Bojim se in žal mi je, ker se omenjene polemične iskre najbrž marsikomu zde samoumevno logičen, čeprav hkrati nekam nestrno afektiven odgovor na prej zapisano retorično vprašanje.

31. december 1997

Zadnji dan leta ni v ničemer spremenil mojega ustaljenega ritma dela in vsebine prejšnjih decembrskih dni. Sinoči sem se z velikimi – očitno prevelikimi – pričakovanji udeležil premiere *Revizorja* Nikolaja Vasiljeviča Gogolja (s Cankarjevim *Pohujšanjem*) v ljubljanski Drami, kakor si jo je zamislil režiser Dušan Jovanovič. Moja pričakovanja so bila tolikšna zato, ker ta znamenita komedija zmeraj znova buri tudi mojega duha in ker – kdo bi vedel zakaj – že dolgo ni bila v programih slovenskih gledališč. Še posebej radovedna pa zato, ker so s kombinacijo Gogoljeve komedije in Cankarjeve farse vsaj na prvi pogled napovedovala vznemirljiv gledališki dogodek.

Predstava je za mano. Z nekaj žalosti in grenkobe moram zapisati, da me je pustila presenetljivo hladnega. Premišljujoč o tem nenadejanem mrazu, sem dognal, da me je Dušan Jovanovič nazadnje silovito vpregel, če ne kar prevzel s sijajno uprizoritvijo *Galeba* – ali, po starem, *Utve* – Antona Pavloviča Če-

hova v Mestnem gledališču ljubljanskem. Česa podobnega o sinočnji uprizoritvi, žal, ne morem reči. Pravzaprav moram priznati, da me predstava v nobenem pogledu ne motivira za nadrobnejši kritiški pretres, zato naj to demotiviranost karseda lapidarno formuliram s kratko, temeljno ugotovitvijo: okrnjena, ali še ostreje rečeno, ‚posiljena‘ drug z drugim sta bila tako Gogolj kot Cankar. Temu neveselemu spoznanju ni pomagala, vsaj kar zadeva moje sprejemanje predstave, ne vrsta duhovitih situacijskih rešitev (že kar od začetka v savni), ne prav tako nemalo izvernih drobnih, naj tako rečem, teatraličnih domislic, ne sijajnih različic dramskega prostora, ki ga je oblikovala Meta Hočevar, in tudi ne najimpresivnejših igralskih dosežkov (Brane Šturbej, Janez Hočevar, Zvezdana Mlakar, Polona Juh, Bojan Emeršič, Gregor Bakovič). Inkompatibilna kombinacija dveh različnih komedijskih in pomenskih struktur se v moji percepciji ni in ni mogla ne primerno preplesti, kaj šele sprijeti v novo, nekonvencionalno teatralično kvaliteto, tudi ko sem si jo vztrajno prizadeval razbirati kot iskanje in poskus, ki naj bi – še posebej po slavnih, zgodovinsko paradigmatičnih uprizoritvi *Revizorja* v davni režiji Vsevoloda Emiljeviča Mejerholda, pri kateri so se, najbrž, produktivno navdihovale tudi Jovanovičeve nekonvencionalne ideje – presegel znane odrske konvencije in artikulacije Gogoljeve komedije. Popolnoma stvarno sem se tešil s slovitim, na prvi pogled nemara preveč obrabljenim, a vendar nič manj veljavnim spoznanjem, da imajo tudi mojstri takega formata, kakršen je Dušan Jovanovič, pravico do zmote.

Zelo me zanima, kako bojo predstavo sprejeli drugi. A to sodi že v prihodnje leto. Nocoj je še silvestrski večer. Pred ljubljanskim magistratom, kamor z Erno z veseljem hodiva zadnja leta gledat novoletni ognjemet, bo zagotovo, kakor zmeraj, veselo. Ko bi se le pregnani petardarji nekoliko unesli ...

23. januar 1998

Več ko trije tedni so pretekli, odkar ni bilo premier, vsaj ne tistih, ki bi me utegnile posebej pritegniti. Resda katere od novejših predstav še zmeraj nisem videl – tako npr. druge različice Mišimovega *Obiska* v ljubljanski Mali drami (prvo, avstrijsko-slovensko, *Besuch*, sem si z velikim veseljem ogledal že sredi minulega leta) – toda očitno je napočil kar razmeroma neobičajno dolg časovni interval med premierami. To me pravzaprav niti ni posebej motilo, saj sem se bolj intenzivno lahko posvetil branju – med drugimi, zlasti različnimi strokovnimi lektirami zelo vneto prvemu romanu Matjaža Zupančiča *Obiskovalec* – poleg tega pa še drugemu, negledališkemu pisanju. Vmes sem si omislil tudi kak smučarski dan na Krvavcu, ki v letošnji snežno skoporitni zimi poleg Rogle pri nas edini ponuja pravo smuko.

V tem razmeroma dolgem, gledališko »praznem« intervalu sem si v Cankarjevem domu ogledal tudi sijajni češki film *Kolja* in s poudarkom omenjam, da tako človeško ljubeznivega, duhovitega in kratkočasnega filma že dolgo nisem videl. In še nečesa, precej manj prijaznega, ne smem pozabiti: že oktobra lani sem brez zadostnega premisleka v naglici privolil, da bom sodeloval v tako imenovani ekspertni skupini »za scenske umetnosti« pri Ministrstvu za kulturo. Povabilo državne sekretarke Majde Širca je bilo tako zavzeto prisrčno, da sploh nisem utegnil vprašati, kaj tako »ekspertiranje« pravzaprav sploh je, kaj pomeni in kako poteka. Kmalu sem se »na izkušnjah poučil«, kako je s tem. Ne rečem, da delo – kar nekaj dolgih, večurnih sej in študija gradiva je že za nami – vsaj tu in tam ni tudi zanimivo, še posebej kadar se dotika programskih parametrov slovenske gledališke sfere; tudi moram povedati, da je sestav skupine (navzlic moji že znani in zanesljivo preveč aprioristični splošni skepsi) zelo prijazen in homogen (predseduje nam zmeraj kratkočasni in neposredni poznavalec te problematike, igralec Boris Cavazza, v vlogi svetovalca za gledališče pa nas nagovarja Simon Kardum), toda poglobitno delo vendarle zadeva razporejanje zmeraj okrnjenih ali vsaj večno premajhnih vsot denarja za posamezne, žanrsko najrazličnejše, izjemno številne in ambiciozne, tako imenovane projekte (do institucij se še nismo prebili). Barantanje z denarjem pa že od nekdaj ni bilo ne moj talent ne moje veselje. A bodi kakor bodi, vsaj nekaj časa – denimo, do konca letošnje gledališke sezone – bom že moral sodelovati pri tej stvari, ki je zagotovo legitimna in koristna, a za udejanjanje mojih pravih spoznavnih in delovalnih interesov nikakor ni pretirano prikladna.

Sicer in kar tako ‚nasploh‘ pa se zadnje čase kdaj zalotim tudi pri vprašanju, ali mi je v statusu »plačanih brezdelnežev«, kakor kdo hudomušno reče upokojencem, res treba iz dneva v dan delati tako vztrajno in nepretrgoma, nemalokrat celo več kot prej, ko sem še urejal kulturne strani pri nekdanjih *Naših razgledih*. A kaj, ko se pisanja ne znam, ne morem in tudi ne maram naveličati, drugače rečeno, težko si zamišljam potekanje svojega življenja brez te trajne »inicijacije«. Še huje pa mi je, ko me včasih vsaj za hipec zaloti in zaskoči misel, kako bo, ko se mi bo ta volja posušila. Se mi sploh bo?

Seveda je res, da so k moji trenutni ležernosti nekaj prispevali tudi živahni prednovoletni in ponovoletni dnevi z vsakršnimi »epikurejskimi« miki, slastmi, čari in (po)vabili, a resnici na ljubo moram priznati, da je tega prisrčnega, tudi norega direndaja bilo letos, na žalost, občutno manj kot kdaj prej, v minulih, kajpada zlasti (mojih) mlajših letih ...

Naj bo že tako ali tako, sinoči sem bil po tritedenskem presledku spet v teatru, tokrat v Novi Gorici, kjer je Primorsko dramsko gledališče pod naslovom *Ni tako slabo kot zgloda* (Not As Bad as They Seem) uprizorilo tri enodejanke znanega sodobnega angleškega dramatika, filmskega, radijskega in televizijskega scenarista Petra Barnesesa.

Dramatika se prav pogosto ne posveča telesno ali mentalno prizadetim ljudem. Ko pa to že stori, upodablja ponavadi junake, ki jih pestijo najrazličnejše telesne hibe, vsakršne zavrtnosti ali pregnanosti, iz katerih izvirajo dramatična čustvovanja, spoznanja in ravnanja. Peter Barnes seže v tem smislu kar *in medias res*: njegove enodejanke – *Tukaj smo sami petelini, nobenega drugega ni* (Nobody Here But Us Chickens), *Še malo, pa niti ne tako malo, zena za začimbo* (More Than a Touch of Zen) in *Ni tako slabo kot izgleda* (Not As Bad As They Seem), ki je uprizoritvi celote dala tudi naslov (očitno namenoma brez vejice med *slabo* in kot ter s pogovornim *izgled*) – se namreč posvečajo »hendikepiranosti v ožjem pomenu umske in fizične prizadetosti«, kakor pravi sam avtor.

Prva zgodba se ukvarja z obnorelostjo dveh »junakov«, ki si umišljata, da sta ugledna, napetelinjena petelina, druga zlasti z motorično prikrajšanima paralitikom pri pouku džuda, tretja z ljubezenskim trikotnikom med slepima moškima in njo. Vse tri enodejanke pa poleg relativne zunanje zabavnosti in zabavljivosti segajo h globljim pomenom in spoznanjem, kot jih razkriva zunanja hendikepiranost.

Seveda ni dvoma, da invalidnost že sama ob sebi narekuje in oživlja posebne, tako rekoč šokantne fizične in teatralične »imaginacije«, a njihov nauk in pouk sta velikokrat znamenita: fizično prizadeti so pogostoma mentalno normalnejši od neprizadetih. V tem smislu je Barnes mojster za vsakršne pomenske obrate in dvojnosti, kakor tudi za dramsko in odrsko ekspresivnost, še posebej za dogajalno ekonomiko zglednih odrskih miniatur.

Režiser Jaša Jamnik je v razmeroma asketskem, v temeljnem tlorisu nespremenjenem, vendar pri vsaki enodejanki različno, zanimivo razčlenjenem in artificiozanem dramskem prostoru Barbare Matul Kalamar od vsega začetka razumno skrbel za primeren odskok in razdaljo od vsakršne melodramatične usmiljivosti, ki tako rekoč zmeraj že po definiciji »grozita« teatralizaciji hendikepiranih ljudi in situacij, v katerih se pojavljajo. Odskok in razdaljo je duhovito napolnjeval s sproščenimi odmerki humorja, po drugi strani pa tudi ni zanemarjal problemske resnobnosti, izvirajoče iz nemalokdaj človeško pretresljivih pomenskih kontekstov v drugačnih dramatičnih napetostih vsake od treh strukturno vendarle raznoličnih enodejank, ne glede na že omenjeno fizično prizadetost ali prikrajšanost njihovih dramskih oseb kot nekakšega skupnega imenovalca in povezovalne rdeče niti uprizoritve kot celote. Z drugo, vrednostno besedo: predstavo Barnesovih enodejank sme Jaša Jamnik šteti med svoje doslej najizrazitejše.

Seveda pa je to in tako lahko storil tudi ali predvsem s pomočjo igralskih kreacij, ki se vse od kraja odlikujejo po studioznem posnemanju fizičnih hib hendikepiranih oseb na eni strani in po emotivni identifikaciji na drugi. Tako sta, v drugi enodejanki, mentalno skladna ter z natančno simulacijo motorčnih

motenj ekspresivna in temperamentna zlasti Ivo Barišič in Jože Hrovat, ne bistveno šibkejša volja ter celovito, minuciozno uprizorjena čustvena in čutna izraznost pa odlikuje tudi odrske like preostale trojice nastopajočih – Miro Lampe-Vujičič, Janeza Starino in Branka Završana.

24. januar 1998

Premiere so spet pogostejše in tako je igralec Slavko Cerjak na Mali sceni Mestnega gledališča ljubljanskega sinoči predstavil monodramo *Kontrabas* znanega sodobnega nemškega pisatelja in dramatika Patricka Süskinda, delo, ki ga je v tržaškem SSG leta 1987 prvi pri nas igral Anton Petje v režiji Žarka Petana. V polni dvoranici se je pred očmi očitno sproščenih gledalcev nekoliko apartna zgodba ali vsaj del zgodbe iz življenja (brezimnega) kontrabasista in njegovega neobičajnega »sogovornika«, velikanskega, trebušatega, za zven katerekoli muzike in orkestra nepogrešljivega, po zunanjem videzu okornega in zlasti za potrebe monodramskega partnerstva vsaj nekoliko smešnega glasbila. Seveda si je o kontrabasu in orkestru kot njegovem edinem domu mogoče misliti vse mogoče, res je, da ga kot solista ne srečujemo tako pogosto kot npr. njegovih manjših sestic in bratcev, violin, viol in čelov, čeprav si je npr. v džezovskih zasedbah pridobil mesto in sloves enakega med drugimi inštrumenti ali pogostoma tudi prvega med njimi, se pravi, solista. V vsakem pogledu bi bilo mogoče reči, da je kontrabas kljub svojim nespornim muzikalnim odlikam in nepogrešljivosti prejkone nekakšen samotarski posebnež med glasbili.

Ta na prvi pogled nemara predolgi, grobi in bežni opis simpatičnega orkestrskega brundeža se mi je zazdel nekako nujen zato, ker je njegove medvedasto godalne, če ne že kar neobičajne lastnosti in funkcije v Süskindovi monodrami mogoče aplicirati tudi na edino živo osebo te igre, (brezimnega) kontrabasista, prav tako nekakšnega samotarskega posebneža, seveda ne samo med glasbeniki, marveč najbrž kar med bolj ali manj vsakdanjimi ljudmi. In prav preplet neobčajnih lastnosti in dejavnosti obeh partnerjev monodrame, ki po eni strani na široko elaborira čisto strokovne funkcije in poteze ter celo nekakšno trdo usodo kontrabasa v glasbeni literaturi in orkestrskih korpusih, na drugi pa ambicije, želje, erotična in druga »sanjarjenja«, vsakršne dejavne zadrege, samotarstvo, čaščenje in/ali zaničevanje kontrabasa kot »delovnega sredstva« (brezimnega) kontrabasista – prav ta simbolični in stvarni preplet, poln vsakršnih otožnih paradoksov, a tudi smešnih in humornih situacij – je temeljna vsebina Süskindove drame; ali drugače povedano, svojevrstne življenjske drame njenega edinega živega junaka. Je že res, da je ta preplet – posebej ko gre za strokovne elaboracije, povezane z znamenitim glasbilom – včasih preekstenziven, res pa je tudi, da bi popolnoma brez njih bila zveza

med kontrabasom in njegovim ‚uporabnikom‘ zgolj provizorična in formal(istič)na, ne pa (dis)harmonična in posebljevalno dramatična.

Ta na prvi pogled preekstenzivna razlaga pomenske vsebine Kontrabasa je taka zato, ker vsebuje hkrati že opis lastnosti in potez, ki je z njimi Slavko Cerjak opremil in izpolnil, torej polnovredno karakteriziral svojega brezimnega junaka. V režijski, scenografski in kostumografski dispoziciji Aleša Novaka, ki je nevsiljivo in večče vlekli zgolj ali predvsem tiste poteze, ki so bile v prid ‚kontrabasistu‘, torej igralcu, se je Cerjaku posrečilo skozinskoz ohranjati nekakšno nenavadno digniteto tako inštrumenta, ki mu je služil, kakor tudi sebe kot subjekta te službe: s simpatično odrsko prezenco je zelo večče pretehtaval in ‚razvagaval‘ kontrabasistove lastnosti, ki naj po eni plati gledalce kratkočasijo, po drugi pa jim tudi omogočijo zelo sugestivni uvid v samotarstvo in nemara tudi samskost, ki sta že tako ali drugače zaznamovali življenje (brezimmnega) kontrabasista. Nasledek te večče, tudi čustveno in čutno razumno pretehtane igralske kombinacije je prisrčen smeh med gledalstvom in tudi veliko drobnih, nekoliko trpkih prisluhov in uvidov v kontrabasistovo samotarsko usodo. To, da sta tu in tam popuščali dinamika ali intenzivnost Cerjakove odrske prezence, je seveda res; a nič manj ni res, da taka drobna popuščanja v ničemer niso pomenljiveje okrušila kratkočasne kontrabasistove življenjske in posebej poklicne zgodbe, dobro uprizorjene v Süskindovi monodrami: po Cerjakovi zaslugi.

25. januar 1998

Čisto na kratko in čisto osebno moram dnevniku zaupati trenutek svoje neprav pogostne očaranosti: dasiravno sem v zadnjih letih, odkar so nekatere, menda najznamenitejše različice sodobnega evropskega plesnega ali gibnega teatra tako silovito osvojile svet, v Cankarjevem domu doživel že prenekatero zares imenitno srečanje s temi prodornimi umetniškimi dogodki, me je sinoči Iztok Kovač s svojo skupino En-Knap in predstavo *Zakovitosti kobre* prevzel in navdušil. Ne samo brez primerjave ekspresivna moč in ekstaza teles, ne samo skrajnje sofisticirana artificialnost giba in »vrtenin« in skokov in prepletov teles in vsakršnih plesnih arabesk – celovita predanost in erotizirana vdanost nememu, dihi zastajajočemu bivanju in bistvovanju čustev in čutov, teles in gibanj se je v poldrugi uri prelila v čisto lepoto in meta-fizično krhkost veselo-bridke človeške vseprisotnosti, čarobno razpete med navidezno izrazno improviziranje in profesionalno strogost.

Bil je večer, ki se v človekovo intimo in spomin vgnezdil kot impresivna milost. Pa kaj, ko o tem ne znam drugega kot tako rekoč zaman izbirati in premetavati besede ter z njimi in iz njih izrekati v poglavitnem – neubesedljivo.

30. januar 1998

Sinoči, drugič ta mesec, spet v Mestnem gledališču ljubljanskem. Boris Kobal je v prevodu Mateta Dolenca, s piscem besedil songov Andrejem Rozmanom Rozo, skladateljem, korepetitorjem in pianistom Žaretom Prinčičem, scenografko in kostumografko Karin Košak-Orlač, dramaturginjo Iro Ratej, koreografom Miho Lampičem, lektorico Katjo Podbevšek in predvsem s trinajstimi igralkami – Ljerko Belak, Karin Komljanec, Majdo Grbac, Marjano Jaklič Klanšek, Majo Boh, Mojco Partljič, Violeto Tomič, Vero Per, Alenko Tetičkovič, Tanjo Ribič, Nadjo Strajnar Zadnik, Marijo Lojk in Judito Zidar – uprizoril dvajset let staro, za zdajšnji in tukajšnji prostor prirejeno (Dolenc-Ratej), plehko-lahkotno ništrc-komedijo kanadskega dramatika Michela Tremblaya *Nore babe* (Les Belles Soers). Komedija si pravzaprav ne zasluži nikakršne posebne obravnave, kajti naj je že taka ali taka – plehkoburkasti ništrc, kakor sem že zapisal in ji s to puhlico »zaupal« vse, kar ji gre – uprizoritelji so jo očitno uporabili predvsem kot podlago za poseben namen: za *musical*. Torej za žanr, ki je z njim komercialni gledališki svet – po zatonu nekoč podobno priljubljene operete – že desetletja tako rekoč preplavljen, pri nas pa ga pravzaprav ne gojimo (izjeme potrjujejo pravilo). Torej še enkrat: mjuzikl kot žanr. In kot žanr so *Nore babe* vredne presoje in resnejšega premisleka.

Komedijski zaplet burke, ki se poigrava z vsakršnimi ženskimi traparijami, ni samo stkan iz najtanjše bulvarne preje, komaj je mogoče reči, da je spisan po narekih »dobro narejene igre«. Orjaška vsota loterijskih listkov, ki jih je treba nalepiti in nato čakati na obilo dobitkov, res »razgalja« vsakršne ljubosumne strasti in skomine, ki ženske različnih socialnih profilov in poklicev na koncu spremenijo v majhne zmikavtke, a humornosti je v tem početju komaj – nič. Ali kvečjemu za kančič. In ko bi ne bilo Andreja Rozmana Roze, ki je spisal duhovita besedila za songe, in Žareta Prinčiča, avtorja muzike, ki je songe uglasbil z zelo spevnimi melodijami, privilegajocimi se ušesu s širokimi tonalitetami od npr. kakega Kurta Weilla in Paula Desaua do Cola Porterja ali Fredericka Loeweja, bi tudi trinajsterica igralk morala glodati stare, posušene kosti postane bulvaroidne gledališke robe. Tako pa sta jih Prinčič kot korepetitor in klavirski spremljevalec ter Boris Kobal kot režiser z znanim smislom za smešne situacije in drobne humorne gage lahko razgibala kot primerno odštekane ženščine in – glede na skoraj nikakršne izkušnje – simpatične, vsečne pevke songov – posebej učinkovite so v tem pogledu bile Belakova, Klanškova, Ribičeva in Zidarjeva – dinamične plesalke in v celem sorazmerno efektne komedijantke.

Poskus z mjuziklom – to in samo to – se je z *Norimi babami* potemtakem posrečil kot poskus žanra in zagotovo mu ne bo zmanjkalo nezahtevnih gledalk in gledalcev.

P. S. Gledališki list za predstavo Tremblayeve komedije sporoča, da je Vera Per z vlogo Poldke Pretnar dočakala štirideseto obletnico svojega igraltva, potemtakem – jubilej. Nekoč so teatri svoje slavljenice ob njihovih umetniških praznikih počastili tudi javno, zdaj ti dogodki ostajajo zvečine diskretni, včasih tudi ‚preskočeni‘. Nikakor nočem moralizirati o tem, kaj je prav in kaj ne, vsekakor me diskretnost ne moti.

Ob Veri Perovi pa si vendarle ne morem kaj, da se ob njenem jubileju ne bi vsaj za hip spomnil na dvojce: kako smo se pred več ko štirimi desetletji, še študentje, nekaj časa prijazno, čeprav ne prav dolgo časa, družili – Vera, Bogdana Bratuževa, Mile Korun, Miloš Mikeln, Zlatko Šugman, pokojni Slavko Belak in z mano vred nemara še kdo – ter umovali o teatru, se veselili, kratkočasili, ponočevali, strastno pogovarjali o gledaliških in sploh umetnostnih ter seveda tudi drugih rečeh. In v tem smislu naprej. Nato sem Vero, že zelo zgodaj v paru z igralcem in kmalu tudi njenim ljubim soprogom Janezom Erženom, kot kritik spremljal vseh ‚kratkih‘ štirideset let, od celjskega gledališča do ljubljanskega Mestnega, Koreodrame, televizije itn. In zmeraj doumeval, kako posebna, samosvoja, predvsem pa skozinskoz gledališču sveto in zvesto privržena, zmeraj za vse naloge studiozno pripravljena je bila in je še zmeraj Vera Perova, ko stopi na odrske deske. Pa naj se je spominjam iz mladostnih vlog – od Ane v znameniti drami *Dnevnik Ane Frank*, Shakespearove *Julije*, Lee v Žmavčevi igri *Rok in Lea*, Margarite v Strniševem *Samorogu*, sestri Monike v Hiengovi *Lažni Ivani*, Nataše v *Ponižanih in razžaljenih* F.M. Dostojevskega itn. itn. – predvsem pa do dolge vrste ne zmeraj največjih, a zato toliko bolj izrazitih Verinih humornih, komedijskih vlog, razpetih med trepek smeh in satiro, med kratkočasnost in groteskno ostrino, pogostoma uprizorjenih z nadihi tragične ekspresije, torej odrskih likov, po katerih smo si gledalci Vero najbrž najmočneje in za zmeraj spravili v spomin. In še to: Vera Perova je od nekdaj bila in ostala ne samo svojemu poklicu globoko vdana služabnica, marveč vsa leta, odkar jo poznam, med prijatelji in kolegi izjemno pristrčna, prijazna in odprta sogovornica. Ali na kratko: ljubo človeško bitje. Saj boš, draga Vera, ostala taka še dolgo let, kajne?

6. februar 1998

Zadnje dni, ko ni bilo premier, sem – naj tako rečem – živel z režiserjem Miletom Korunom, bolj natančno: z njegovo knjigo *Režiser in Cankar*, izborom desetih dnevnikov, ki jih je Mile pisal tri desetletja ob režijah Cankarjevih dram v različnih slovenskih teatrah med letoma 1965 in 1995. Pravzaprav njegovim desetim premišljevanjem, ki so povezana s Cankarjevimi predstavami v poklicnih gledališčih, manjka samo eno: o komediji *Za narodov blagor* v ljubljanski Drami (1959), predstavi, ki bo ostala v spominu predvsem zara-

di dveh sijajnih vlog: Staneta Severja kot vsestransko kratkovidnega flegmatika Gornika in Duše Počkajeve kot vele mestne zapeljivke Grudnovke.

Knjiga Korunovih dnevnikov je izšla v Knjižnici Mestnega gledališča ljubljanskega, za predstavitev pa je urednica Alja Predan povabila k besedi dramaturga Igorja Lampreta in mene. Resda smo nekatere odlomke Miletovih poročil o nastajanju uprizoritev, kakor jih imenuje Lampret, v minulih desetletjih lahko brali že v drugih publikacijah, a šele celota definitivno pokaže, kako dragoceni so Korunovi zapiski. Ne samo kot režiserjeva ustvarjalna avtorefleksija, kakor dnevnik imenujem sam, marveč tudi kot pomemben in nič manj pomenljiv prispevek k sicer zelo razvitemu cankarjeslovju na Slovenskem.

Včerajšnje predstavitve v zgornjem preddverju MGL se je udeležilo zares veliko Korunovih spoštovalcev, predvsem igralcev, režiserjev, gledaliških poznavalcev in privržencev, seveda pa tudi nemalo časnikarjev. O knjigi smo spregovorili veliko afirmativnih besed – Igor Lampret si je med drugim omislil duhovito prisposodbo, da je namreč Mile Korun s svojim navdihnjenim opusom naša najboljša »petrolejska ploščad« – najbolj vznemirljivo pa je seveda bilo poslušati režiserja in avtorja te pomembne knjige samega. Minili sta domalega dve uri sproščenega pogovarjanja, komentiranja in soočanja Ivana Cankarja z Miletom Korunom, njegovim najvztrajnejšim, najbolj zvestim in doslednim, najmanj konvencionalnim, brez primerjave najstudioznejšim režiserjem, čigar odrska cankariana v slovenski gledališki preteklosti nima para, če seveda ne pozabimo na Milana Skrbinška, ki pa je okrnjen Cankarjev dramski opus preigral bolj na hitro, a, kakor povedo poročila, zlasti *Pohujšanje* malodane enako »pohujšljivo« kot Korun – davnega leta 1919 v tržaškem slovenskem gledališču kar v eni sezoni. Isto gledališče je pred leti svojo kompletno odrsko cankariano z različnimi režiserji raztegnilo na več sezon. Česa takega, Skrbinškovega in še zlasti Korunovega dejanju podobnega, slovensko gledališče v prihodnosti bržkone ne bo več doživelo.

Še droben pripis: pred leti sem v nekem pomenku s pokojnim Josipom Vidmarjem pripomnil, kako se mi zdi nerazumljivo, da na Slovenskem od čisto gledaliških ustvarjalcev – France Koblar in posebno Bratko Kreft sta bila sicer pomembna gledališka stvarnika, a poleg tega zelo dejavna tudi na drugih ustvarjalnih področjih – doslej še nihče ni bil izbran v družbo naših »nesmrtnikov«. V Zagrebu so pred leti sprejeli med akademike režiserja dr. Branka Gavello, v Beogradu pa (pred nedavnim umrlega) Mato Miloševića, prav tako znamenitega režiserja. Vidmar je odgovoril, da je nekoč sicer imel v mislih Ivana Levarja, a je v tej misli ostal osamljen. Tudi nekaj poznejših predlogov so »nesmrtniki« zavrnil s skrajnje problematično, pravzaprav nepoznavalsko trditvijo, češ da so gledališki umetniki predvsem reproduktivni ustvarjalci, torej s tezo, ki jo je svet zavrzel že pred mnogimi desetletji.

Ob zagotovo izjemnem, vrhunsko kreativnem in produktivnem, več ko štiridesetletnem, ne samo zaradi obsežne in izvirne odrske cankariane znamenitem opusu, marveč zaradi sodobnega, avtonomnega in zmeraj znova inovativnega transponiranja realnega sveta v 'irealni' odrski diskurz – se je Mile Korun s svojim magistralnim umetniškim ustvarjanjem že nesporno vpisal med slovenske »nesmrtnike«. Vendar se bojim, da bi morebitni uradni predlog za sprejem v »družbo izbrancev« spet ostal osamljen, če ne bi že od vsega začetka naletel na vsesplošna gluha ušesa akademikov.

28. februar 1998

Trije tedni so minili brez dramskih premier. Kar precej časa, ko pomislim, da smo sredi sezone. A to je, rečeno v prispodobi, zatišje pred viharjem: vem namreč, da se bojo zdaj nove uprizoritve od Maribora do Trsta vrstile tako rekoč iz dneva v dan. Zatišja je konec. Saj ni, da se mi kdaj ne zahoče tudi malo spokojnosti, a preveč mlačnega miru se tudi stare kosti naveličajo, če »spokojnost« traja predolgo.

Resnici na ljubo moram povedati, da sem v tem mirnem intervalu vendarle doživel tudi veliko ur skoraj hlastnega, užtkov polnega nemira: teden dni imenitnega smučanja v sosednji Avstriji. Ta vsako zimo ponavljajoči se izziv je mojo starost kar nekako 'pomladil'. Če ne drugače, sem si 'pomladitev' pač primerno prisugeriral. A ne sam. Imel sem občutek, da so se podobno počutili in enako ravnali tudi moji trije prijatelji, lahko rečem, zdaj že kar 'prastara' smučarska klapa. Kdo ve, kdaj se nam bo – če se nam sploh bo – čarobno oranje snega priskutilo? Nam ga bojo že prekmalu priskutila leta?

28. februar 1998

Sinoči je Slovensko stalno gledališče v Trstu uprizorilo igro *Master Class* Terrenca McNallyja. Predstava uspešnice sodobnega ameriškega dramatika – lepo jo je prevedel Zdravko Duša – ki se ukvarja z zadnjim, 'postprodukcij-skim', zgolj še s pedagoškim delom izpolnjenim poznim obdobjem življenja nemara najbolj slovite in po svoje tudi najbolj nesrečne sopranistke v zgodovini opernega petja, Marie Callas, je, kakor sem bil omenil že v *Razgledih*, od začetnega aplavza pri odprtem odru do sklepne slovesnosti potekala v znamenju štiridesetletnice gledališkega dela znane slovenske igralka Bogdane Brautuž. Lahko bi se reklo, da smo bili priče dogodku (jubileju), kakršni so nekoč v slovenskih teatrah bili pravilo, zdaj, ko gledališča svoje slavljence zvečine počastijo diskretnije in le še v »ožjem krogu«, so pravzaprav izjema. Obe različici, javna in diskretna, se zdita smiselni, čeravno se nekaterim – rekel bi, da tudi meni – prva vidi staromodnejša od druge.

Sinočnja je značilna predvsem po dvojem: do konca je napolnila veliko dvorano tržaškega Kulturnega doma na Petronijevi, očitno zadovoljno občinstvo pa se je jubilatki in njenemu vsega spoštovanja vrednemu opusu oddolžilo z dolgimi aplavzi, iskrenimi čestitkami in ‚gorami‘ cvetja.

McNallyjeva igra je kljub nekoliko trpki vsebini zelo primeren ‚predtekst‘ za jubilej: razpira namreč zarjo in sence slave znamenite gledališke umetnice – operne dive, kakor se je govorilo in pisalo nekoč – njeno nečimrnost in utemeljeno samozavest, njen upravičen ponos, a tudi človeško ranljivost in tako imenovano prvaško oholost. Bogdana Bratuž te položaje, lastnosti in poteze slavne Marie Callas preigrava suvereno, nemara z nekoliko preohlapno razčlenjenim nakazovanjem razločkov med profesionalno in zasebno držo slavne pevke in pedagoginje, vendar vseskozi tako, da gledalec začuti moč in ponos ter hkrati trpko osamelost velike operne zvezde, ki jo njeni mladi učenci opazujejo in »preskakujejo« z nič kaj obzirno trdosrčnostjo in bržkone s podobno pregnano samoprepričanostjo, kakršna je nekoč nemara bila značilna tudi za mlado Callas. Z drugo besedo, Bratuževa je z reflektiranjem te dvojnosti subtilno odstrla veliki paradoks slovite operne umetnice. Učinkovita negacija tega paradoksa so seveda bile znamenite arije, ki jih je bilo od daleč, reproducirane seveda, slišati med dramskim dogajanjem na skoraj praznem, velikem odru Kulturnega doma, kjer nastopajoče imenitno spremlja na klavirju (v živo) pianist in dolgoletni tržaški (tudi) gledališki skladatelj Aleksander Vodopivec, vloge sopranistk-učenk, Sohie in Sharon, ter njenega kolega, tenorista Tonija, pa temperamentno, tudi komično stilizirano, kratkočasno in pevsko presenetljivo večje pojejo in igrajo Vesna Pernarčič, Barbara Cerar in Danijel Malalan. Mednje pa se s primerno robato prostodušnostjo vpleta Franko Korošec kot odrski delavec. Seveda je paradoksalni svet velike opere, velike dive, njenih muh in trpkosti in kajpada njenih trdosrčno samozavestnih in za usodo postarane umetnice nič kaj uvidevnih učencev lahko efektno zaživel tudi zato, ker ga je tenkočutno, brez lahkotno ponujajoče se ironije in predvsem kot nekakšen duhoviti *quid pro quo* mizanscensko razgibano uresničil režiser Vito Taufer.

4. marec 1998

Za kratek gledališki predih naj se v pričujočem dnevniku za hipec ustavim pri doživetju, kakršnih ne pomnim veliko: ne čisto po vnaprejšnjem načrtu, se pravi, bolj po srečnem naključju, sem sinoči v okviru »zlatega abonmaja« v Cankarjevem domu poslušal koncert znamenitega ameriškega simfoničnega orkestra iz Minnesote. Mladi, temperamentni japonski dirigent Eiji Oue je sijajno oddirigiral – vse, kajpada, na pamet – Simfonijo št. 1 ameriškega skladatelja Samuela Barberja (skoraj vsako jutro me zbudi njegov melodiozni

Adagio za godala pred glasbeno jutranjico na tretjem programu Radia Slovenija), znameniti *Koncert za klavir in orkester v d-molu št. 3* Sergeja Rahmaninova in *Koncert za orkester* Bele Bartoka. Prijatelj, muzikolog in velik poznavalec koncertne reprodukcije (sam ji pripisujem produktivno kreativnost), mi je med odmorom dejal: skozi vrata »zlatega abonmaja« – sam dodajam: in po veliki zaslugi glasbene vodnice Cankarjevega doma Monike Kartin – prihaja v slovenski kulturni prostor zares eminentna, vrhunska svetovna koncertna umetnost klasične muzike. Seveda sem mu pritrdil in laično dodal: kar nekaj znamenitih orkestrrov sem imel priložnost slišati, veliko različnih solistov, zlasti pianistov (od Richterja do Pogoreliča in mnogih med njima), a tako suverenega, natančnega, muzikalnega in temperamentnega orkestra, kot je minnesotski, predvsem pa tako silovitega, žlahtno »gigantističnega« in enako krhko nežnega klavirskega virtuoza – dodano Schumannovo *Arabesko* je igral tako občuteno in občutljivo, kakor da bi, če smem uporabiti nekoliko bizarno podobo, iz samih pianov in pianissimov subtilno klekljal ples srebrne snežinke – kot je Yefim Bronfman, že zlepa nisem slišal. Če sploh kdaj. Prepolna Gallusova dvorana je ob koncu koncerta vstala in v dolgih, vročih aplavzih in vzklikih dobesedno »znorela« od navdušenja. In jaz z njo.

Ko sem že pri muziki: po nekajletnih pripravah je Radio Slovenija januarja letos na svoji tretji mreži uvedel večurni (od polnoči do šeste zjutraj) program resne glasbe, ki s(m)o ga njeni ljubitelji že dolgo pričakovali in zdaj naposled dočakali: *Evropski klasični nokturno*. Kakor je pojasnila odgovorna urednica glasbenega programa Radia, Mojca Menart, se je Slovenija s tem zahtevnim programom, pri katerem po svojih možnostih enakopravno sodeluje z nemajhnim deležem lastnega glasbenega gradiva, uvrstila v elitni (to je moja oznaka) evropski klub tistih članic Evroradia – Velike Britanije, Irske, Norveške, Danske, Nizozemske, Slovenije – ki kot ustanoviteljice in »prvo-pristopne« radijske postaje ta ambiciozni programski načrt že izvajajo, v prihodnje pa se mu želijo pridružiti še druge države. Seveda utegne kdo pripomniti, da gre za ekskluziven program, ki bo zaradi nočnih ur deležen manjšega števila poslušalcev in je zatorej to pač naložba, ki bo bržkone dražja od iztržka. Odgovor na tak suho pragmatični ugovor je na dlani: čedalje več ljudi je, ki zaradi različnih razlogov prebedijo ali zaradi različnih opravil morajo prečuti noči in med njimi je zagotovo veliko, če sodim po skoraj neverjetnih obiskih koncertov v Cankarjevem domu – čedalje več ljubiteljev klasične muzike. V ta korpus navsezadnje sodijo tudi starejši in stari ljudje, ki jim glasba zanesljivo ne krajša samo časa, marveč jih razveseljuje, žlahtni in seveda tudi pomirja. In ker se sam pogostoma, nikarte vsako noč, družim z *Evropskim klasičnim nokturnom*, naj – z iskrenimi čestitkami Radiu Sloveniji – povem, da zdaj z milim veseljem preživim prenekatero, prej zvečine v temo boljšečo in včasih tudi morasto nočno uro s tem imenitnim programom, v katerem je,

ob drugem, mogoče slišati prenekatero skladbo – npr. stare vokalne ali, zlasti raznotere manj znane, a zato nič manj znamenite solistične ali ansambelske izvedbe, tudi slovenske – ki sicer poredkeje zaidejo v dnevne radijske in tudi javne koncertne programe. Seveda to nikakor ni edina posebnost in čar *Evropskega klasičnega nokturna*. Brez patosa rečem: tu smo že ne samo pridruženi, marveč konstitutivni člani evropske družine.

5. marec 1998

Včeraj spet na poti: v Celju sem si ogledal krstno uprizoritev drame Matjaža Zupančiča *Nemir*. Igro poznam že kar nekaj časa, saj sem jo pred leti bral v svežnju tekstov, poslanih na razpis za Grumovo nagrado. Delo tega nadarjenega mladega ustvarjalca, režiserja, dramatika, pisatelja in pedagoga na AGRFT spremljam že od začetkov. Vesel sem, da Matjaža tudi osebno poznam, saj si imava zmeraj, kadar se vsaj bežno srečava, kaj zanimivega povedati. Prebral (ali videl) sem četvero njegovih dramskih tekstov, vsi se sorazmerno travmatično ukvarjajo s kontroverznimi usodami »junakov našega časa« iz srednje in predvsem mlade generacije. Pred nedavnim sem prebral tudi njegov zajetni (prvi) roman *Obiskovalec*, dramatično kriminalno zgodbo, v kateri pa so bolj kot vnanja napetost vznemirljivi in zlasti psihološko tenkočutno poglobljeni izrisi in tesnobne zgodbe oseb, ki so tako ali drugače vpletene v zagonetno smrt Simone in v nepričakovane dogodke, srečanja, pretrese, sumničenja in vsakršne dogajalne odvode, ki iz te smrti izvirajo in se k njej zmeraj znova vračajo kot k nekakšnemu razvodju ali talilniku, v katerem se ob visokih temperaturah in notranjih napetostih reliefno plastijo človeške narave. Brez dolgih besed in nemara s preveč konvencionalno besedo: prese- netljivo zrel prozni prvenec.

A vrnimo se k predstavi *Nemira*.

Po dramah *Izganjalci hudiča* in *Slastni mrlič* je *Nemir* že tretje uprizorjeno odrsko delo Matjaža Zupančiča, med mlajšimi slovenskimi pisatelji zagotovo najizrazitejšega dramatika. (Če sem prav obvešččen, bo v prihodnji sezoni ljubljanska Drama krstila Zupančičevo najnovejšo, po moji misli najkonsistentnejšo in najtršo igro *Vladimir*, pred časom objavljeno v *Sodobnosti*.) Svet, ki Zupančiča – ne samo v *Nemiru* – malodane obsesivno zalezuje, bi lahko, za silo (če ne tudi nekoliko na silo), opremil s pojmi bizarnosti, nevrotičnosti, inertnosti – seveda zmeraj s pridevkom: sodobne. V *Nemiru* se ti pojmi, bolj prav, ta mentalna stanja, dopolnjujejo z zatohlostjo, naveličanostjo in neznosnostjo, iz katerih skušata zakonca Lemski, senzibilna intelektualca, vsak po svoje izskočiti, zbežati in se jih razbremeniti: Aleksander, violinist, tako, da se zaklepa v zaprti, samolastni ‚grobnični‘ svet, Nataša, arhitektka, tako, da skoči čez zakonski plot. Oba pa se pri tem poskusu preseganja inertno-

sti in medsebojnostne blokade srečata z vdorom nasilja in/ali zla v njuno zakonsko zatohlost: s prihodom in akcijo treh domnevnih delavcev, a v resnici skrivnostnih, tudi nevarnih vagabundov, ki v nasprotju z naveličanostjo Lemskih živijo magično izzivalnost nepredvidljivosti.

Trk teh konfliktnih svetov uprizori Zupančič z ostro, pinterjevsko, tudi iracionalno in do absurda prignano, poetično srhljivo energijo, ki v inertnost bivanja posveti s temno, pravzaprav nekakšno čarovno ali irealno lučjo.

Režiser Korun, kakor ga in če ga prav razumem, trka omenjenih svetov ne pojmuje zgolj realistično, čeprav kontroverzne človeške like in situacije izrisuje čutno karseda natančno, osredotočeno in dušeslovno karseda razvidno, vendar z opaznimi odmiki od konvencionalne psihološke vzročnosti. Trije vagabundi stopajo v dom Lemskih kakor iz nekega irealnega pandemonija, pri tem pa se gledalec najbrž utemeljno sprašuje, kaj je v *Nemiru* res(ničnost) in kaj fikcija, kaj stvarno(st) in kaj umišljeno(st), kaj stanje in kaj dejanje, kaj sla in kaj upanje, kaj statika in kaj njen razkroj. Ta spraševanja se v predstavi reflektirajo tako v neznosnosti zakonske inercije Lemskih kot v magični poželjivosti, ki se v oba protagonista – kljub vdoru nasilja in zla – naseljuje kot mik, vaba, potujena strast, ljubimkanje, spolna vibracija. Ne ozdravljanje navidezne frustracije, marveč poskus telesnega in duševnega očiščevanja bodisi z domnevno pomiritvijo v zaprtem slonokoščnem stolpu (Aleksander), bodisi s preskokom v tvegavo spolno avanturo (Nataša). Očitno pa se poskus prehajanja inertnosti in zatohlosti v svet 'irealizma' in fikcije pokaže kot jalov.

Znotraj tako rafinirano razčlenjene in estetsko pervertirane Korunove režijske dispozicije – v njej igrajo posebno vlogo nekateri 'rekvizitni' detajli, npr. provokativna igra in vloga kozarcev – doživljajo igralci, vsi po vrsti, svoje zvezdne trenutke: Stane Potisk v vlogi Aleksandra kot opešani, izpraznjeno sarkasticirani egocentrik, Milada Kalezič kot navzven pasivna, zatajevana in prezrta, a v resnici še zmeraj vitalna in poželjiva žrtev zakonske inertnosti in zatohlosti, mlada Barbara Medvešek kot lepa, koketna, nič manj prazna kot narcisoidna Mija, Miro Podjed, njen vserazumevajoči mož, kot poosebljenje otopele dobrohotnosti, vagabundi Andro, Pajac in Brazilec – Renato Jenček, Tomaž Gubenšek in Janez Bermež – kot troje polstvarnih, navidez čudakarskih, a v resnici nevarno dejavnih pohot.

Na klavstrofobičnem 'odrupododrom' celjskega gledališča, ki ga je kot prostor s pomenljivo strogostjo meščanskega interiera stilizirala scenografka Janja Korun (tudi oblikovalka kostumov), so – po vsem videzu in po aplavzih sodeč zadovoljni gledalci (z mano vred) – doživeli intenziven krst nove drame Matjaža Zupančiča.

6. marec 1998

Zdaj pa, če smem povedati z gledališkim pojmom, spet nekakšen *aparte*,

skok (v)stran od odrskih luči. Ne morem si namreč kaj, da si kljub dobrim obljubam o tem, kako skop bom v prihodnje s tako imenovanimi ‚vrivki‘, ne bi privoščil kratke tovrstne ‚intervencije‘.

Že kar nekaj časa buri slovensko podalpsko provincialnost tako imenovana afera *Strelnikoff*, cedejka z brezjansko Marijo in podgano. Ko smo že pri živalih: iz podgane je nastal slon, iz slona komercialni boom. O okusu, ki je tudi v tem primeru ne glede na žaljivost in brutalno problematičnost zmeraj stvar, o kateri se ne kaže prerehati, pač ni, da bi po nepotrebem tratil besede. A da bo ta neokusni trn(ek) tako definitivno vrgel iz tira ne samo preobčutljive moje izbrane verne sonarodnjake, marveč spravi malodane do histerije že tako in tako ne pretirano razsodnega novega slovenskega metropolita – o tem se mi sprva ni dalo resneje premišljevati. Toda pervertirana, popolnoma nadzorovana gonja zoper – tudi v simbolnem smislu – popolnoma zblojeno marginalijo mi vendar karseda sugestivno pričuje in narekuje, da moram o metropolitovih pregnanostih povedati tudi svoje kratko, seveda predvsem načelno mnenje.

V tem dnevniku sem že zapisal, da se je krajevni katoliški pastir dr. Franc Rode s prvimi izjavami o aktualnem slovenskem trenutku še pred inauguracijo očitno pre naglil in se nato, kakor je na prvi pogled kazalo, tudi nekoliko unesel. A ko je napadu na ustavo v zvezi s 55. členom, ki govori o svobodnem odločanju o rojstvih otrok, sledilo izničenje Cankarjeve dramatike, podmena, da so pravi Slovenci samo krščanski (in/ali predvsem katoliški?) Slovenci, opomin o Vatikanu in Bogu, ki da sta – poleg peterice spolitiziranih ustavnih sodnikov, kar si dovoljujem pripomniti sam – očitno edino pristojna razsodnika v vseh stvareh omnipotentnega človekovega bivanja in potemtakem, ob drugem, tudi o slovenskih gozdovih, ki si jih, ne glede na fevdalni lastninski izvor, lahko v naravi, znova ter seveda brez vsakršnega občutka pohlepnosti in pogoltnosti, marveč zgolj s plemenito domnevo pravičnosti prilasti rimskokatoliška Cerkev – zdaj dodal (in z bliskovito ažurno podporo slovenskega generalnega javnega tožilca še zaostрил) obskurno in v bistvu minorno afero *Strelnikoff*, je pravzaprav, kdo bi vedel kolikerič že, izpričal, da mu, če prav razumem kazensko zakonodajo, odgovornosti za *vznemirjanje javnosti* sploh ni niti najmanj mar. Še več, lahko bi se reklo, da se je po vsakršnih slovenskih političnih, ustavnosodni(ški)h, parlamentarnih, vladnih peripetijah in partokratskih mahinacijah kot novi, neformalni politični lider desnice – kakor ga je, ne glede na še srditejše jastrebe, ki v politiki zmeraj streljajo potihoma in skrivoma iz ozadja, *ipso facto* mogoče označiti po teh pregnanih potezah – naposled lotil še poglavitne naloge: postopnega, nestrpnega razmajevanja (destabiliziranja) sodobnega slovenskega družbenega trenutka in predvsem duhovnega občestva. Kaj bo iz tega iztržila – saj gre tudi za trženje, mar ne? – rimskokatoliška cerkev, kaj Vatikan, kaj gospod metropolit kot srepozroči, stacatno

doneči dušebrižnik in novokomponirani *homo politicus* – to bo najbrž kmalu jasno. Kot ‚beli dnevi in črni dan‘, če se, kajpada zgolj asociativno, spomnim naslova znanega romana Dominika Smoleta. A nekaj se že zdaj kaže kot najverjetnejši, logični nasledek aktualne slovenske *ecclesiae militans*: žrtev politične nestrpnosti, kleriške pregnanosti in podrejanja naše usode rimskokatoliški Cerkvi – črni internacionali – utegne postati ne samo tukajšnja in zdajšnja svobodoumna, neistoumno misleča, v svet in sobivanje različnosti prijazno zazrta, pluralni in demokratični strpnosti zavezana laična (in/ali ateistična, torej nikakor antiteistična!) javnost, marveč slovenstvo in njegova mlada državnopraperiteta kot celostna entiteta in identiteta.

Bogovi, odpustite mi to neznosno črnogledost!

(Za sklep tega neveselega »vrivka« še to: če bi bil desetletje mlajši, bi ustanovil civilnodružbeno »sekt« za svobodo in enakopravnost slovenske laične – in/ali ateistične – javnosti.)

8. marec 1998

Danes je dan, ki ga je demokratični svet dolga desetletja slavil in ga ponekod še zmeraj praznuje kot »dan žensk«. Pri nas smo ga uradno seveda zavrgli, čeravno številni moški – kakor sodim po vrstah in gneči pred stojnicami z rožami na ljubljanski tržnici – to ‚zavrženost‘ ignorirajo. Seveda ni, da bi govoril o vsakršnih neumnostih, ki si jih je 8. marec nekoč pritaknil kot nekakšno sprevrženo spremljavo in tudi ne o tem, kako formalističen je postal »nagelj pozornosti«, s katerim moški na ta dan obdarimo ženske. Nekaj pa je vendarle značilno in očitno: prijaznih navad in običajev kljub vsemu pač ni mogoče zavreči tako, kakor si je kaka kratkoumna politikantska duša zamislila po letu 1991.

Sicer pa se spet vračam h teatru. Predsinočnjim sem namreč bil v novogoriškem Primorskem dramskem gledališču, ki je krstil igro pesnika Milana Jesiha *Kobila*. V svoj avto me je povabil prijatelj Andrej Inkret in spet sva, kakor že tolikokrat, preživela skupaj nekaj vsaj meni ljubih ur. Ker se to zaradi Andrejeve zelo velike zasedenosti in znane marljivosti – svojih, ne tako zavezujočih in tudi ne tako obsežnih ‚angažmajev‘ rajši ne omenjam – ne more zgoditi pogosteje, so kratka druženja z njim seveda še toliko bolj prijazna.

Najbrž je pesnik, prevajalec in dramatik Milan Jesih, kakor sem zapisal že v *Razgledih*, pogostoma že kar nejevoljen, ko mora venomer ven in ven, malone že kot stereotipno zlizanko brati ali poslušati, kakšen virtuoz slovenske besede je – čeprav je to seveda res. Nekoliko bolj zamišljen pa najbrž postane, ko mu kdo – tudi sam sodim med take korenjake – pripomni, da so njegove gledališke igre po nekakšnem nenapisanem pravilu šibkejše v komponi-

ranju dramskih zgodb in potemtakem tudi v dramaturgiji, česar se, kakor berem v gledališkem listu – in vem iz pogovorov z njim – zaveda sam.

Dramaturško-fabulativna razrahljanost in vodoravnost sta vidni tudi v najnovejši igri/igraču *Kobila*, upesnjuje pa ta dramolet malomestne stanovalce, ki se v svoji obrekovalni ihti in privoščljivosti vedejo po načelih sprevernjene morale (in/ali amorale), pravzaprav *narobesveta*, kjer je vse postavljeno na glavo: umno se razkazuje kot neumno, grdo kot lepo, vzvišeno kot nizkotno itn., seveda pa tudi obrnjeno. Temu ‚narobesvetu‘ se vsak po svoje sicer upirata Luna in Kobilar, ki ne sodita med sprevernjene stanovalce, a naposled se z njimi hočeš-nočeš sprijaznita, bolj prav, se jim vdata. Dejanje in dogajanje se v *Kobili* nabira v bleščečo ogrlico kratkočasnih situacijskih fragmentov in duhovitih, ironično priostrenih besednih igric, briljantnih jesihovskih jezikovnih izumov, lahko bi se reklo, dramaturgija *Kobile* se pomensko in gledališko izrazno razživlja in izživlja v samozadostnih mozaičnih odkruiških, ki bi se – zlasti zaradi vodoravnih leg – lahko vrstili v nedogled.

Ta besedni in situacijski »nedogled« je režiser Matjaž Zupančič seveda ne samo razumno strnil v znosen uprizoritveni čas, marveč ga je v pravem trenutku tudi ustavil. Brumno privoščljive stanovalce je stiliziral na karseda duhovit način tako, da jih je – s kostumografko Janjo Korun – oblekel v pisane, skoraj karnevalsko razigrane in pravljicne kostume, jih jadrno pošiljal skozi domiselni scenografski kubus, sestavljen iz štirih vrat (scenografija: Alen Ožbolt), jih razgibal s koreografskimi arabeskami Branka Završana, naredil iz Lune gibčno snažilko in nato veliko, v belo oblečeno poetično deklco – lepa interpretacija Dušanke Ristič – iz Kobilarja pa nekakšnega skrivnostnega klativiteza (ekspresivni Gorazd Jakomini). Nevenka Sedlar kot jezična Bizeljka, Teja Glažar kot privoščljiva Hotnička, Lara Jankovič kot brhka Fuftarca, Iztok Mlakar kot premeteni Bizeljč in Milan Vodopivec kot smešnopreudarni Hotnik – so vsak zase in vsi skupaj vnašali v dogajalni živžav predvsem veliko temperamenta, gibne okretnosti in »narobesveta«, kar je gledalce po vsem videzu primerno kratkočasilo. Kajpada v prvi vrsti z Jesihovimi razigranimi »četicami besed«, vsakršnimi jezikovnimi bravurami, subtilnimi pesmimi in med vse to duhovito posejanimi ironijami.

11. marec 1998

Včeraj popoldne smo se, kakor prej že nekaj let, v kavarni Union sestali člani žirije za Grumovo nagrado najboljšemu novemu slovenskemu dramskemu besedilu – Ignacija Fridl, Lado Kralj, Vasja Predan – ki jo podeljuje Prešernovo gledališče v Kranju ob vsakoletnem Tednu slovenske drame. Kot zmeraj je tudi tokrat skrbel za prijazen potek seje Jaka Kurat, pomočnik ravnatelja PG v Kranju. Lani nagrade nismo podelili in zato seveda doživeli kar

nekaj začudenih vprašanj, tudi kak strm očitek se je našel med njimi. Bera novih slovenskih objavljenih ali igranih dramskih besedil je bila v minulemu letu razmeroma obilna (35), a če prav premislim, pravzaprav taka, s kakršno se v povprečju srečujemo že več let. Ker smo člani žirije drug na drugega in seveda na mnenja o prebranih tekstih nemara že nekako predvidljivo navajeni in v tem smislu tudi primerno uigrana trojka, je tudi tokratno razpravljanje potekalo mirno, tehtno in usklajeno. V zadnji krog smo izbrali drame Marjana Rožanca (*Prizori s hudičem*), Marjana Tomšiča (*Jezus Križani*), Dragice Potočnjak (*Alisa, Alica*) in Matjaža Zupančiča (*Vladimir*). V najožji izbor sta se nato prebili zadnji dve, nagrado pa smo podelili Matjažu Zupančiču. Izročena mu je bila 1. aprila pred začetkom prve predstave na Tednu domače drame v Kranju. Dogovorili smo se za tako imenovani embargo do omenjenega datuma, a kljub temu si dovoljujem sklep žirije vpisati v dnevnik, saj bom svoj prispevek za *Sodobnost* – po dogovoru – oddal šele 1. aprila.

Komentar k letošnjemu žiriranju bodi kratek: četudi je med prispelimi besedili in pisci opaziti odsotnost nekaterih uveljavljenih avtorjev in čeravno kak prenagljeni presojevalec včasih kar nekako počez modruje o tem, kako da je nova slovenska drama v padajoči krivulji – za to so, med drugim, bojda krivi tudi prestrogi kritiki – je petintrideset del – od tega polovica »pisnih«, če je brez ironije mogoče uporabiti ta izraz – kljub vsemu spodbudno število. Ker je, kakor so mi v celjskem teatru povedali, na njihov razpis za komedijo prišlo približno enako število besedil, je stvar seveda še bolj spodbudna (ne glede na to, da je najbrž katero od del »obiskalo« oba razpisa). Pa še to: če sem prav obveščen, je nagrajeni Zupančičev *Vladimir* že na repertoarju ljubljanske Male drame za prihodnjo sezono. Tudi ta podatek priča o njegovi kakovostni vrednosti.

13. marec 1998

Včeraj dopoldne je avtorsko založniško društvo Knjižna zadruga v Društvu slovenskih pisateljev predstavilo drugo knjigo pisatelja Nika Koširja *V znamenju strelca* in esej Miloša Mikelna *Nove meje slovenske svobode*. (Miloš se zaradi obolenosti predstavitve ni mogel udeležiti.) Prišlo je kar veliko ljudi, o Koširjevih popularnih dnevnikih je izčrpno in lepo govoril Ciril Zlobec, urednik *Sodobnosti*, ki je zadnja leta objavila veliko delov teh imenitnih komentarjev k slovenski vsakdanjosti med leti 1981 in 1997. Dnevnike profesorja Koširja je treba brez pomislekov uvrstiti med najvznemirljivejše sodobne slovenske knjige. Ne samo zato, ker so polni znamenite avtorjeve eruditivnosti, marveč zato, ker so duhoviti, nesramežljivo in možato kritični do vsakršnih pregnanosti in neumnosti, ki jih uprizarjajo predvsem nekateri nestrpnost in vsevedni politični veljaki in drugi butalski prenapeteži. Pisani so ti

dnevnik v visoko нравni in leposlovno visoko omikani maniri polnokrvnega pisatelja. Seveda je bil duhoviti publicistični ostrostrelec deležen tudi drugih pohval, med njimi tudi spoštovanja in občudovanja, ki ga še zmeraj krasi kot nekdanjega partizana in ki je še danes, še posebno zadnja leta, ko skušajo različni, zlasti desničarsko nastrojeni profetje razveljaviti in s svojimi črnimi barvami premazati vse, kar diši po narodnoosvobodilnem boju – zgledno zvest nazorom, ki so ga nekoč pripeljali v vrste bojevnikov za slovenstvo in prostost. Niko Košir pa ne bi bil, kar je, ko se tudi nase in na svoje delo ne bi ozrl z iskricami žlahtne ironije ter hkrati popolnoma resno in simpatično zadržil, da je kljub vsemu po duši najprej in še kar naprej kmet, zaljubljen v naravo, njive, rože in ptice, če smem njegovo ljubeznivo držo primerno poenostaviti. Vsem, ki smo ga poslušali, je pozlatil dan.

V teh dneh se je ali se bo v teatrir spet zvrstilo nekaj premier. Četudi mi je urednik *Sodobnosti* dal še razmeroma dosti časa za oddajo rokopisa, sem, zdi se mi, običajni obseg že preveč presegel; zato bojo pogledi na nekatere nove, pravkar uprizorjene predstave morali počakati na prihodnje – nemara zadnje? – nadaljevanje tega, zdaj že razmeroma dolgih šest let (vz)trajajočega gledališkega dnevnika.

Se bo nadaljevalo