



Vasja Predan

»THEATRUM MUNDI« TOMAŽA PANDURJA

Na začetku je bila Šeherezada.

Ta parafraza znane svetopisemske sintagme velja za dosedanji gledališki opus Tomaža Pandurja seveda samo pogojno, natančneje rečeno, velja za obdobje njegovega profesionalnega oziroma institucionalnega statusa. Kajti pred *Šeherezado* je Tomaž, še kot študent ljubljanske gledališke Akademije, imel v Mariboru svoje tako rekoč zasebno gledališče *Tespisov voz*. Ta privilegij ima dvojno pomensko valenco: pred Pandurjem – in za zdaj tudi po njem – si na Slovenskem nihče ni mogel omisliti podobno podjetnega in glede na rezultate ne samo vznemirljivega, marveč, naj tako rečemo, strokovno pozornost in simpatije zbujujočega zasebnega teatra (menda mu ga je gmotno omogočil vsestransko širokosrčni oče). In drugič: v tem gledališču in z njim je mladi teatrofil eksperimentalno preskušal svoj že takrat nesporno napovedujoči se talent ter z nekaterimi presenetljivo inovativnimi odrskimi iskanji opozoril nase poklicno gledališko javnost (tako npr. tudi tedanjega ravnatelja Drame SNG v Mariboru Bojana Štiha, ki je Pandurju za nekatere predstave odprl vrata »pravega« teatra).

A kot rečeno: na začetku je bila Šeherezada.

Ta »vzhodno-zahodna opera«, kakor je svojo dramo podnaslovil njen avtor, pesnik Ivo Svetina, je odrski krst doživela februarja 1989 v Slovenskem mladinskem gledališču v Ljubljani, torej v instituciji, ki je v osemdesetih letih bila najbolj izrazito, najbolj iskateljsko in najbolj odmevno dramsko gledališče ne samo v Sloveniji, marveč v nekdanji Jugoslaviji in znano tudi zunaj njenih meja.

Za mladega režiserja Tomaža Pandurja je bilo srečanje z moderno varianto pravljice iz znamenite zbirke *Tisoč in ena noč* po vsem videzu indikativno, če ne kar usodno: diabolična razklanost sveta na »dan« in »noč«, na nepomirljivost bratskega spora in zmuzljivost sprave, razžarjena v Svetinovi blagglasni pesniški retorti in nato bleščeče udejanjena v pravcati gledališki ekshibiciji čutnosti, erotizma, spolnih naslad, eksotike, ekstazije in ezoterike, krvi in smrti, zlatih arabesk in skrivnostnih temnin, operne dekorativnosti in orientalskih vonjev – vse to je bilo Pandurjevemu režiserskemu talentu, kakor pravimo, pisano na kožo, še več, vpisano tako rekoč v njegov genetski oblikovalski kod. In še z drugo besedo: zdi se, da je mladi režiser s *Šeherezado* anticipiral marsikaj od tiste razkošno variirane in visoko estetizirane gledališkosti, ki je nato v nadaljnjih njegovih gledaliških projektih, kakor sam označuje svoje predstave, postala popolnoma samosvoj, malodane edinovrsten razpoznavni znak in emblem Pandurjeve odrske sintakse in morfologije, fizike in metafizike, semantike in semiotike, duhovnosti in sploh celostne poetike. Ta pandurjevska, že takoj na startu sorazmerno zlahka razpoznavna in zlahka berljiva

estetika in poetika nato nista bili samo večkrat doma in na tujem nagrajeni, *Šeherezado*, njene številne umetniške soustvarjalce – v nadaljevanju se bo pokazalo, da so isti dramaturg, scenograf, kostumograf, koreografi, avtor glasbe in tudi nekateri igralci postali in ostali režiserjev stalen kreativni *team*, tako rekoč nespremenljiva ekipa – in njenega pglavitnega navdihovalca Tomaža Pandurja sta Evropa in svet spoznala na mnogih domačih in svetovnih festivalih in gostovanjih, kamor je predstava Slovenskega mladinskega gledališča bila povabljenaa.

Kakorkoli že, *Šeherezada* je, če smemo povedati z odmerkom patetike, pomenila tako rekoč triumfalen vstop Tomaža Pandurja v vznemirljivi svet (svetovnega) teatra.

Velik dogodek in veliko doživetje: Faust.

Za marsikaterega spremljevalca in tudi poznavalca Pandurjevih nemirnih in že od časov *Tespisovega voza* izzivalnih, a najbrž vendarle še ne dovolj razvidno tematiziranih gledaliških idej in zamisli se je kljub nespornemu uspehu *Šeherezade* nemara zdelo presenetljivo, predvsem pa malodane »nezaslišano«, če ne kar »bogokletno«, da si je tako mlad ustvarjalec že kmalu po profesionalnem debutu (leta 1990) dovolil ali celo upal tvegati tako orjaško nalogo, kot je v vseh pogledih zahtevna odrska postavitev znamenite Goethejeve pesnitve; in sicer obeh njenih delov, ki ju je ambiciozni režiser tudi sam priredil za oder. Toda še preden bomo skušali na kratko in v kontekstu že omenjene Pandurjeve gledališke poetike kritično reflektirati pglavitne pomenske in estetske koordinate tega velikega projekta, povejmo takoj in neposredno: strah pred »bogokletnostjo« je bil očitno neupravičen, presenečenje, seveda po predstavi *uni sono* afirmativno, pa tako rekoč zares »nezaslišano«.

Tako kot že pri *Šeherezadi* tudi pri *Faustu* režiser do literarne predloge očitno ni imel posebnega, denimo, suženjsko zvestega spoštovanja: nikakor ga sicer ni suspendiral, kakor so v skrajnih primerih počeli najbolj zagnani gurui modernizma ali kakor še zmeraj počno nekateri strastni privrženci današnjega neverbalnega teatra, vendar je bil tekst primerno reducirán ali dramaturško preurejen ter zlasti v drugem, filozofskem delu radikalno skrajšan. Njegova miselno spoznavna substanca in v gledališko vsebino prenesena refleksivna prebojnost sta se konstitutivno podredili globalni, predvsem ingeniozno teatralizirani strukturi neverbalnih prvin v predstavi. Med fiziko in metafiziko *Fausta* se je Pandurjeva gledališka poetika odločala in odločila za prvo: ni ignorirala metafizike, le na poseben način jo je hierarhizirala in njene pomene, ki so, kakor je znano, razpeti med zemljo in nebo, med vse in nič, med pekel in paradiž, med imeti in biti, med gnus in nežnost, med večnost in popolnost – poudarjeno estetizirala in »dekomponirala«. V tej estetizirani eksaltaciji sta bili Faustova in Mefistova – ali s podobo povedano: Kristusova in Satanova – ontološka in fenomenološka raven spoznavno izenačeni, prva kot odrešenjska, druga kot nihilistična paradigma realitete (današnjega) sveta. Upriporitev je sporočala, da sta faustizem in diabolizem pač samo dve plati iste pervertirane podobe bivanja, ki ni več ujeta v moralistično antinomijo dobrega in zlega, marveč v bitno sinhronijo, ki svet obvladuje do osupljivo sarkastične perfekcije. V tej sinhroniji in potentakem tudi v Pandurjevi kreaciji *Fausta* je bila popolnoma zasežena in prevladujoče vizualno artikulirana vsebina Goethejeve tragedije, pglavitni estetski razsežnosti te izreke pa sta njena ikonologija in ikonografija: prilagojeni in adaptirani sta za »svetovni svet« in za »gledališče sveta« Goethejeve mojstrovine, uzrti in odrsko razkošno udejanjeni kot malodane samozadostna lepota sama; kot baročna nanizanka razkošnih starih platen in fresk; kot ekstatičen ples žensk, črnih

kariatid, kot čutna igra vode, zraka, zemlje, ognja; kot erotično použivanje lepote in grešnost čutne naslade; kot scenografska lepljenka spektakelsko blestečih ikonostasnih toposov, ki bi se jih ne mogla sramovati likovno vrtočglava fantazija, denimo, kakega Maxa Reinhardta ali Adolfa Appie; kot razkošje milo zveneče muzike, ujete med klasične melodične kantilene in današnje aleatorične sinkope; kot igralska ubranost posameznikov in množice; kot izročenost postmodernističnim oblikovalnim postopkom in hkrati tudi že kot popolnoma presenetljiva gledališka »modernizacija postmodernizma«, kakor sem, če ni neskromno citirati sebe, z navideznim paradoksom zapisal po premieri januarja 1990.

Monokromatska paradigma v črnem: Hamlet.

Gledališka poetika Tomaža Pandurja je že v *Šeherezadi*, še bolj eksplicitno pa v *Faustu* napovedovala, da cilja visoko: na gledališče sveta in na svet kot gledališče, torej na nekakšen totalni »theatrum mundi«. Skoraj samoumevno je bilo, da je mladi umetnik na presenetljivo samozavestni, če ne kar drzni poti k temu ambicioznemu cilju moral med prvimi teksti trčiti na tako paradigmatično tragedijo, kakršna je Shakespearov *Hamlet*; uprizoril ga je ob koncu leta 1990.

Toda glede na vse, kar je mladi ustvarjalec uveljavljal že v prvih dveh projektih, se je hkrati s paradigmatico *Hamleta* vsiljevalo vprašanje, ali je Pandurjeva gledališka estetika pitoresknih, med postmodernistično spektakelsko koloristiko in artaudovsko ritualno ali sodobno parafrazo »dirty art« razpetih odrskih avantur, podrejenih izrazito lepim in lepotnim terjatvam, ki se v mešanju vseh izraznih prvin sprimejo v konsistentno odrsko fresko, zmeraj ciljajočo na »gledališče sveta« – pomenskim dimenzijam te tragedije sploh kompatibilna. Odgovor je v principu in v poglavitnem pritrdilen in Pandur je, črpajoč iz tega temeljnega spoznanja, gledališko formo *Hamleta* najprej doumel predvsem kot *raz-stavo*, torej ne *pred-stavo* sveta, hkrati pa še kot »veliko gledališče sanj« in »veliko gledališče smrti«. Te sanje in smrt, ki jim je treba dodati še Hamletovo samoto in tragično kri, je Pandur, če poenostavimo, odel v črno: v črnino so napravljeni protagonisti, velasquezovsko črn je prostor tragedije, podoben velikanski grobnici, *raz-stava* sveta je, povedano s prisposodob, *darkerska*, okrutna, črna, v njej ni več prostora za srečno in svetlo »misijo« Fortinbrasa, ne za milo Horatievo prijateljstvo, Hamlet je sam in samotnen, prepuščen zgolj-sebi, Ofelija je grešna igraca v strastnih rokah različnih poželjivcev, če ilustrativno poenostavimo nekatere najbolj markantne vizualne izzive Pandurjeve (pre)interpretacije *Hamleta*. Kolorizem »slik sveta« je monokromatičen, reduciran na eno – črno – barvo, a še zmeraj predvsem v službi slike, freske, ikone. Ta pa miselno in spoznavno ni poglobljena ali glede na že znane hamletovske dileme, antinomije in ideje globlje in izvirneje preinterpretirana, kaj šele inovirana in ustrezno reflektirana, marveč vizualizirana in vizualno dekomponirana predvsem na način črne transparence. Torej vendarle bolj predstava in razstava kot *pred-stava* in *raz-stava* sveta. V tej transparenci je tudi vsebovana in zasežena poglavitna pomenska nezadostnost Pandurjeve gledališko »dekomponirane« vizije *Hamleta*, ki pa je kljub tem pridržkom, kakor smo že rekli, vendarle logičen člen v verigi ali samoumevna postaja na poti k visokemu cilju – gledališču sveta.

Magije lepote in ognjeni blišč barv: Carmen.

Od *Šeherezade*, prek *Fausta* in *Hamleta* do *Carmen* se spremljevalcu Pandurjeve »spektakelske polucije« nenehoma postavlja nekaj zlasti pomembnih estetskih vprašanj: od kod se napaja njegova skoraj neizmerna in neizmerno očarljiva odrska fantazija? V predverbalnem, mitskem, magijskem, ritualnem, ceremonialnem,

v »slikah sveta« in »svetu slik«? Ali v kombinacijah in mutacijah vsej teh iniciacij? In če te iniciacije črpajo bolj iz čutno nazornega kot miselno-spoznavno strukturiranega in reflektiranega doživetja in analize literarne predloge ter nato iz nje navdihujočega se odrskega dogodka, kaj je potem z duhovno podstatjo ali hiperstrukturno tega doživetja in dogodka? Eden izmed odgovorov je vsekakor tudi *Carmen*, uprizorjena v začetku leta 1992.

Z instruktivnim postmodernističnim podnaslovom »popoldan na robu evropske zgodovine« je bil to mladane idealen zgled iskanja gledališke magije, iskanja čarnosti, vsakršnih »retrocitativ« v zgodbi o lepi, strastni Carmen, njeni pogubni ljubezni, o vroči Španiji, bikoborbah, toreadorjih, pikadorjih, banderillerosih, peščenih areni, v katero je spremenjen oder in del avditorija, kjer na obodu gorijo plamenčki, nekakšni biblijski ognjeni jezički, o kastanjetah in flamencu, seksogenem obredu kajenja, surrealističnih odrskih metaforah, v živo nastopajočem Salvadorju Daliju, v mihih liturgije in magije, ceremonije in senzualnosti, svetega in posvetnega, krvi in meča, spolnosti in spiritualnosti. Besedilu Prospera Mériméeja ter libretu Henrija Meilhaca in Ludvika Halevyja so dodane besede Borgesa, Camusa, Cervantesa, Lorce, pesmi Violete Parra, citati iz Marqueza itn. – v slovenščini, španščini, romščini, angleščini; precej več kot besed je giba, plesa, rituala, koreografije, likovne monumentalnosti (»zid objokovanja«, tridelni manieristični oltar), filma (Buñuelov *Andaluzijski pes*), v črno napravljenih cordobskih, sevilskih in andaluzijskih žena in mož, do bleščic na oblekah vroče Carmen in očarljivih muzikalnih ritmov (od Bizeta, starodavnih tangov in lahkotnih neoklasičnih melodij do današnjega estradnega španskega melosa). Ves ta vizualno in akustično razgibani svet funkcionira v razkošnih Pandurjevih aranžmajih estetsko fascinantno, vendar vse na robu estetike, obnovljene in z današnjo gledališko občutljivostjo prenovljene odrske *l'art pour l'art*, na robu manirizma. Ali še drugače: Tomaž Pandur je s *Carmen* prestopil tudi magični ris operno strukturirane, transparentno ploske fascinacije, ki se je v globalni dosednji »spektakelski poluciji« tega odrskega »čarodeja« utegnila komu zazdeta pozunanjena in zatorej sporna, če ne celo izpraznjena in preveč očitno populistična.

Kakorkoli že, ta uprizoritev je bila na poti h »gledališču sveta« ena izmed njenih vzporednih ali »stranskih stezic« in gledaliških bleščic: kakor je bilo videti, brez dovolj poglobljenih duhovno-spoznavnih razsežnosti in refleksij.

Tridelni odrski megaprojekt: La divina commedia.

Pandurjevo neomajno iskanje in stopenjsko uresničevanje »gledališča sveta« je zadnjo soboto marca in prvi dve aprila 1993 z uprizoritvami *Inferna*, *Purgatoria* in *Paradisa*, torej vseh treh delov epohalne Dantejeve pesnitve *La divina commedia*, doseglo zagotovo dominantno in najbolj velikopotezno točko na režiserjevi sicer kratki, toda kljub vsem pridržkom markantni ustvarjalni poti. Ker skušamo iz posameznih postaj te poti, se pravi, konkretnih uprizoritev, dekodirati predvsem Pandurjev inicialni in kreativni interteatralni duktus, ali, z drugimi besedami, njegovo gledališko poetiko in estetiko, ki sta zagotovo odločilni za sedANJI zmagoviti »gledališki fenomen« Drame Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru, nas mora *La divina commedia* seveda v prvi vrsti zanimati kot nekakšna globalna *corona* teh burnih dosedanjih iskanj in uresničevanj, ne pa kot nadrobna analitična introspekcija v posamezne segmente tega megaprojekta.

Tako kot druge Pandurjeve uprizoritve so tudi posamezni deli *La divine commedie* dobili nekakšne poetične konotativne oznake: *Inferno* je poimenovan »tajni memoari genija«, *Purgatorio* »intelektualna avtobiografija«, *Paradiso* pa

»varno, radostno kraljestvo milo«. Te oznake sicer ne merijo tako neposredno, kakor nekatere prejšnje, na celosten interteatralni odrski diskurz, vendar skušajo toliko bolj opredeljeno fiksirati miselno-spoznavne razsežnosti projekta kot celote. Seveda je najbrž vsakomur jasno, da ta celota ne more podrobno slediti grandiozni Dantejevi pesnitvi. Lahko bi rekli, da iz Danteja sicer vse izvira in se k njemu vrača, a vrača se zmeraj samo kot k samosvojemu vrelcu, iniciaciji in božanskemu okviru, znotraj tega pa dramatik in avtor (dodatnega teksta) Nenad Prokić, ob nespremenjeni temeljni vsebinski zasnovi in hkratni radikalni redukciji verzov, izpisuje svoj esej o Danteju in svetu – predvsem današnjem – kot nekakšen čaroben gledališki *homage* florentinskemu geniju.

Če Prokić v *Infernu* dantejevsko peklenskost sveta »dekomponira« z mislijo na današnje (svetovne) infernalne (vojne) grozote, jih Pandurjeva režija s temnimi, smrtnimi, rjasto-kovinskimi estetskimi imaginacijami in s pogledi iz »žabje perspektive« nadvse inventivno metaforizira (tudi z likovnimi stilemi iz poetike Neue slovenische Kunst) in očarljivo dekorira.

V drugem delu, *Purgatoriu*, »žabjo perspektivo« zamenja »ptičja«, kraj, kjer trpijo duše, pa so sive kamnite gmote, voda, kjer plavajo Dante, Vergil, Beatrice in Sapia, torej protagonisti *La divine comédie*, labirint belih ponjav, ali na kratko, »teater fascinantnih slik«, ki so glede na celovito likovno-vizualno ekspresijo visoko estetizirane in bridko, skoraj pretresljivo lepe, gledališko semantično in semiotično čistejšje kot v *Infernu*.

Po svoje je presenetljivo, da je Pandur tretji del Dantejeve pesnitve, *Paradiso*, uprizoril najmanj nebeško bleščeče in spektakularno. Lahko bi se reklo: kot sorazmerno asketizirano apoteozo nekakšne sinje, ezoterične lepote z zlatimi arabeskami, s scensko, kostumsko in sploh lepotno fantazijo, ki je s svojimi filigranskimi likovnimi stilemi spominjala na čarobno estetiko kitajske opere.

La divina commedia je doslej zagotovo najboljše, najzahtevnejše in najambicioznejše gledališko dejanje Tomaža Pandurja. »Theatrum mundi«, ki ga je začel iskati in mojstriti že v *Šeherezadi* in še posebej v *Faustu* predvsem kot gledališče emblematičnih (wilsonovskih?) slik in spektakelsko čarobnih sanj, je z *La divino commedia* zlasti v nekaterih (felinijevskih?) vizualnih segmentih izjemne teatralne lepote, ki njenega odrskega avtorja kvalificira za razkošnega esteta, dosegel svojo doslej zanesljivo kulminantno točko. Hkrati pa se ponekod tudi ni mogel, kakor že kdaj prej, izogniti samozadostni, izvotljeni lepoti, mestoma celo nekakšni tudi že od kdaj prej znani larpurlartistični prenasičenosti. Toda ne glede na vse to ne kaže pozabiti: takega odrskega megaprojekta slovenska gledališka zgodovina ne pomni ne po velikopoteznosti ne po razkošju estetičnih ugodij. Bržčas ga v bližnji prihodnosti tudi ne bo mogoče zlahka ponoviti.

Dekompozicija Dostojevskega in Balla: Ruska misija.

Zadnja Pandurjeva variacija gledališča sveta se je – enako ambiciozno kot prejšnje – besedno in motivno naslonila na literarni opus Fjodora Mihajloviča Dostojevskega: v nekoliko zagonetni naslov *Ruska misija* je po zamisli Pandurjevega sodelavca, beograjskega dramatika Nenada Prokića, razvrstila, pravzaprav ekstrapolirala in v tridelno fresko (s štiriindvajsetimi »protokoli«) ujela iztrgane – »dekomponirane« in »dekonstruirane« – dialoge in monologe znamenitih literarnih junakov in nekaterih drugih izbranih oseb iz romanov *Idiot*, *Zločin in kazen*, *Bratje Karamzovi* ter *Zapiskov iz podpodja* in jih (dovolj vsiljivo) povezala s prav tako iztrganimi, različnimi mislimi, spoznanji in komentarji iz dnevnika *Pobeg iz časa nemškega*

avantgardnega dramatika, esejista, režiserja in bohema Huga Balla. Z drugo besedo: »tretje kraljestvo F. M. Dostojevskega«, kakor Prokić in Pandur definirata svoj najnovejši »projekt«, je tako rekoč eksemplaren postmodernističen, v petih jezikih artikuliran sprimek citatov in odlomkov iz omenjenih romanov Fjodora Mihajloviča in Ballovega dnevnika. Dosedanji številni poskusi dramatiziranja del ruskega genija so v svojih gledaliških posnetkih celo v najboljših zgledih lahko pomenili zgolj redukcijo in parcialno teatralizacijo gostega in temnega »svetovnega sveta«, ki ga Dostojevski odstira in razpira tako rekoč iz biti same in v obzorju človekovih usodnih, poslednjih vprašanj; ta vprašanja pa v odrski ekspresiji malodane zmeraj ostajajo predvsem čutno nazorna, a hkrati nepretehtljiva (oproščam se za ta izumetničeni pridevek). In to se godi tudi *Ruski misiji*. V tridelni freski je njen prvi del sicer prepojen z atmosfero zapletenih ruskih duš, strasti in miljeja, v katerem protagonisti in besede Dostojevskega zvane znano in znamenito, toda hkrati so dramaturški, vsebinski in pomenski postopki nekonsistentni ter v kombinacijah z Ballovimi »povedmi« neorganski, malodane umetelno artifizirani. Bistveno bolj povezan, pomensko eksplicitnejše homogeniziran je drugi del, poln Pandurjevega ekspresivnega gledališkega imaginizma in že znanih estetskih »artelogemov«: pravljica mehko in lepota (Nastasja Filipovna, Aglaja Jevančina) ter njuni brutalni kontrasti (Sonjino mučeništvo, ponazorjeno z vleko klavirja, bizarna efektnost z Aljošo in Dmitrijem Karamazovim, z glavo navzdol obešenima na lestenelec, eskapade Raskolnikova s sekiro itn.). Najsubtilnejši je tretji, sanjsko nežni, zimsko beli del freske, imenovane *Ruska misija*, poln radostne spravnosti in spravljivosti, nekakšno očiščenje in pomiritev.

Ko skušam znotraj korpusa dosedanjih Pandurjevih odrskih megaprojektov primerjati *Rusko misijo* z drugimi velepredstavami (*Faust*, *Hamlet*, *La Divina Commedia*), moram kljub nespornemu promocijskemu uspehu (premiera *Ruske misije* je bila 30. septembra 1994 v Gradcu na znani *Štajerski jeseni*) in posameznim magičnim vzletom režiserjeve spektakelske fantazije ugotoviti tudi zastoj, če ne že kar erozijo Pandurjeve poetske imaginacije. Je bil svet Dostojevskega (v Prokićevem nekonsistentnem posnetku) za njeno estetizirano artificialnost vendarle prezahteven ali nemara sploh inkompatibilen?

Namesto povzetka:

Pričujoči hitri prelet čez dosedanja ustvarjalna pot Tomaža Pandurja seveda ni mogel kaj drugega, kot se zgolj bežno ustavljati na njenih postajah. A to je najbrž razumljivo, saj mu je, temu preletu, šlo predvsem za to, da odgovori na vprašanje o tem, kaj neki je tisto, zaradi česar so Pandurjevi velikopotezni gledališki projekti postali ne glede na vsakršne kritične pripombe in pridržke tako zelo popularni doma in kljub jezikovnim barieram tako zlahka premostljivi in berljivi pred tujimi publikami in kritičnimi očmi.

Odgovoriti na to vprašanje je seveda vse prej kot preprosto, saj z besedami, kakor je znano, pač nikdar ni mogoče niti približno obnoviti ali ponazoriti posebne in posebno izzivalne odrske magije, ki je v Pandurjevih predstavah očitno prvi in poglobitni, naj tako rečemo, univerzalni receptivni in perceptivni vizum. Ob tej ugotovitvi ne smemo med drugim pozabiti, da sta vse uprizoritve, iz katerih smo skušali dekodirati ali z njimi ilustrirati Pandurjevo odrsko poetiko, navdihovali ista režiserska ustvarjalna roka in isti gledališki rokopis, nasledek tega pa je, če smemo tako reči, isti – *Gesamtkunstwerk*.

Povzemimo iz njega – še enkrat in seveda s poenostavljeno ponazoritvijo

– poglobitve čutnonazorne in stilotvorne »eksistencialije«, ki se kot rdeča spoznavna nit prepletajo skozi Pandurjeve predstave:

Ornamentizem in dekorativizem, estetizem, ezoterika, eksaltacija, lepoto razkošje in razkošna lepota, baročna artificialnost, ritualni magizem, kolorizem in blesket črnine, postmodernistično citiranje zgodovinskih stilemov, eruditivno mešanje slogov, antološka aplikacija likovnih asociacij od tenkočutno izbranih zgodovinskih slikarskih zgledov do današnjih »instalacij«, scenografskih povezav preteklosti in sodobnosti, skladnosti fantazije, fantastike, okusa in kultiviranosti v prezentaciji vizualnih prvin od scenskih dispozitivov do bogastva kostumov in čarobne dramaturgije luči, prednost forme v razmerju do vsebine, lepote do esence, transparence do transcendence, čutne nazornosti do refleksije, artificialne preobloženosti do selektivnosti. Ali – če skušamo vse to ujeti v zaokroženo, globalno teatrotvorno sintagmo: bleščeča magija estetizirane spektakelske polucije.

In še z besedami z drugega zornega kota: od *Šeherezade* do *Ruske misije* je gledalcu v vseh dosedanjih različicah postavljena na ogled ista poetika in ista estetika, ki jo, kakor je bilo že rečeno, kreativno konstituira in odrsko udejanja poleg režiserja v glavnem zmeraj isti umetniški sodelavci – od dramaturga, scenografa, kostumografa, koreografa, avtorja glasbe itn., do – to je v tem kontekstu še posebej pomembno – zvečine istih igralskih protagonistov in tudi epizodistov. Seveda niti podatek o izzivalni odrski magiji in tudi ne tisti o istosti poglobitvenih ustvarjalcev predstav ne povesta nič drugega kot to, da njihov prvi avtor, režiser Tomaž Pandur, skuša kot kreativni *primus inter pares*, kolikor je mogoče zvest svoji temeljni izpovedovalni vokaciji, uveljavljati enovitost in svojevrstno doslednost lastnega poetskega in gledališkega diskurza, ne glede na to, v kakšen konkreten besedni kontekst ga umešča. Ta zvestoba in doslednost se sicer lahko gibljeta na robu nevarnosti ponavljanja, vendar to nevarnost na srečo vsaj v poglobitvenem varujejo in odvrčajo prav različni konkretni, zmeraj drugačni uprizoritveni teksti in konteksti. Varujejo pa jo tako, da verbalno, pomensko in potemtakem zmeraj samosvojo, besedno in sploh literarno specifično komponento in strukturo vsake uprizoritve vizualizirajo z jezikom dovolj samosvojih pandurjevskih in hkrati obče razumljivih gledaliških znakov in emblemov. Kaj to pomeni? Ali so potemtakem, denimo, ikonološke in ikonografske intervencije npr. v *Šeherezadi* in *Faustu* ali *Hamletu* in *Carmen*, v *La divini commedii* in *Ruski misiji* podobne, če ne celo enake? Seveda – ne. A očitno se inspirirajo pri istem Pandurjevem avtopoetičnem vrelcu teatralizacije teatra in sveta kot nekakšnega vsem doumljivega univerzuma slik, ikon, zvečine tenkočutno estetiziranih emblemov, slikovitih in barvitih odrskih čutnonazornih senzacij in simulakrov, ki sproščeno, duhovito in v spektakularni postmodernistični maniri mešajo najrazličnejše izrazne stileme: denimo, od orientalskega ornamentizma in dekorativizma npr. v *Šeherezadi* do črne, »darkerske« apartnosti v *Hamletu*, zmeraj udejanjanih z najvišjimi lepotnimi standardi, ki v *La divini commedii* dosežejo tako v spektakularni očarljivosti kot izrazni kultiviranosti in projektni velikopoteznosti vsestransko kulminacijo.

Ali če si, slednjič, ob poskusu opredeljevanja Pandurjeve odrske poetike skušamo iz zgodovine novejšega evropskega teatra priklicati v spomin dvojce za naš razbor na videz ne popolnoma relevantnih, vendar dovolj ilustrativnih pogledov na »najlepše gledališče«, o katerem odrski stvarniki zmeraj sanjarijo in premišlujejo. O njem, torej o »najlepšem gledališču« eden izmed članov znamenitega francoskega *Kartela* štirih režiserjev, Charles Dullin, pravi, da mora svojo lepoto črpati »iz nenehnega povzdigovanja duha, ne pa iz razkazovanja ničvrednega razkošja«; drugi, Gaston Baty, pa, da mora gledališče, če hoče predstaviti »integralno vizijo sveta«,

uporabiti »plastični izraz, barvo, svetlobo, glasbo, gesto in tako naprej, če hoče priklicati tisti svet, ki je nad besedo in tekstom«. Tomaž Pandur se v tej pravzaprav nenehni gledališko oblikovalni dilemi očitno nagiba k Batyjevemu pogledu, v spektakelskem smislu kajpada še precej bolj pitoreskno ekstenziviranemu.

Seveda je Pandurjeva odrska morfologija tako imenovanega »sveta slik«, ikon in blestečih emblemov za marsikoga, ne brez razloga, nemara premalo duhovno dimenzionirana, preskromno miselno in spoznavno reflektirana ter predvsem v vseh pogledih poudarjeno estetizirana in artifizirana. Za najradikalnejše oponente tovrstne »teatralizacije teatra« včasih celo populistična in pomensko izvotljena ali spričo prenasičenosti z vsem lepim skoraj utrudljiva, če ne kar dvorezna in celo nevarna za režiserjev umetniški duktus na eni strani in za gledališče, ki njegove ideje odrsko oživlja, na drugi. Toda ne glede na take in podobne bolj ali manj utemeljene pripombe in upravičene pomisleke je ta »teatralizacija teatra« s svojo vizualno zlahka berljivo semantiko zagotovo obče razumljiva, presegajoča jezikovne in vsakršne druge bariere, predvsem pa zbujajoča veliko estetskih ugodij.

Je to tisti univerzalni, čutnonazorno tako izzivalni in prepoznavni poetični naboj, ki z njim in zaradi njega Tomaž Pandur in predstave Drame Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru v zadnjih letih zbujajo tako intenzivno zanimanje – in *vice versa* tudi odpore – v najrazličnejših domačih in tujih gledaliških avditorijih? Je to gledališka artikulacija, ki postaja enako razumljiva, kot je npr. jezik slike, plesa, baleta, glasbe, opere, vsakršnih vizualnih instalacij itn.itn.? Morda. Vsekakor pa sodita Tomaž Pandur in mariborska Drama devetdesetih let med fenomene, s kakršnimi se slovenske gledališke prakse doslej še niso soočale, zlasti ne kontinuirano. Seveda imata ta fenomen in odrski diskurz tudi svoje izrazne meje in omejitve. Toda vitalna moč, produktivne izkušnje in sedanja umetniška kondicija mariborskega dramskega teatra in v njem zlasti do konca vdanega in zavzetega igralskega ansambla – za zdaj te meje in omejitve še zmagovito premagujejo. To je zagotovo dovolj spodbudna in seveda tudi zavezujoča razsežnost tega, za slovenske razmere nenavadnega, artistično potentnega gledališkega fenomena. In Tomaža Pandurja kot njegovega gurujevskega sugestivnega navdihovalca in magičnega odrskega oblikovalca.