



VINKO MÖDERNDORFER

Z Lorco pod pazduho po newyorških ulicah in gledališčih

10. oktober – 29. november

Prvi del

UBILO ME JE NEBO¹

Leta tisoč devetsto devetindvajset je pesnik Lorca pripotoval v New York. Kar nekaj časa je preživel v tem mestu. Tu se je družil s brooklynskim pesnikom Hartom Cranom; pravijo, da sta skupaj vsak večer zahajala med brooklynske doke in preživljala čas s postavnimi mornarji. V tem mestu je Lorca najbrž napisal večino pesniške zbirke *Pesnik v New Yorku*, ki je izšla mnogo let po njegovi smrti. Pesnika so namreč kmalu po vrnitvi iz Amerike ubili desničarji v krvavi španski državljanski vojni. Lorca ni doživel izida svoje zadnje knjige, prav tako ni doživel uprizoritve svoje zadnje in, po mojem mnenju, najboljša igre *Dom Bernarde Albe*. Tudi to igro je najbrž zasnoval prav v New Yorku, saj je šele v tem mestu lahko razkril svojo seksualnost. In igra *Dom Bernarde Albe* govori prav o

¹ V New York sva z Evo prišla 10. 11. 2002.

zatrti in zamolčani seksualnosti ... Pesmi, zbrane v zbirki *Pesnik v New Yorku*, so najbolj programske. Zbirka je bila pisana kot knjiga pesmi, z vnaprej določenim namenom, česar ne moremo trditi za njegove druge pesniške zbirke. Je tudi najbolj nadrealistična knjiga; iz nje so izginili vsi vplivi španskega ljudskega (ciganskega) melosa, ki je Lorcovo poezijo naredil tako popularno. Ljudski ritem je zamenjal disharmoničen ritem vele mesta, ki je pesnika prevzel in dal zbirki neizbrisen pečat. *Pesnik v New Yorku* je atonalna zbirka, najmanj komunikativna in najbolj prežeta s smrtjo. V knjigi je samo nekaj pesmi, ki jih je Lorca napisal že prej in jih zaradi poetske sorodnosti vključil v rokopis.

Mnogo pesmi priča, kako je pesnik doživljal mesto, in najbrž ni naključje, da se knjiga začne s pesmijo *Ubilo me je nebo*. Kajti New York je mesto neba. Kamor koli se ozreš, povsod svinčeno in spremenljivo nebo, ki kakor težek pokrov pritiska nate. Nikjer nobene vzpetine, nobenega hriba, nobene gore, ničesar, kjer bi si oko spočilo, samo nebo ... In človek, ki tekmuje z nebom ... Povsod gozdovi betona, linije ulic in vertikal, povsod je prisotna človekova želja, da bi premagal nebo, se povzpел nanj, ga osvojil, prodril v njegovo globino ... vse to je silovito prevzelo pesnika, ga s svojo ostrino ranilo, da je njegova andaluzijska duša, navajena zaokroženih in mehkih linij, začutila disharmonijo in silovito prisotnost *neba, ki pomeni smrt* ... Avenije in ulice, ki se križajo, vmes pa nebotičniki, stolpi, ki hočejo kljubovati nebu ... Mesto je s svojimi vertikalami in vzporednicami, s svojimi grozdi babilonskih stolpov, množico silnic, razpršenih v vse strani, pravo gojišče nadrealističnih metafor, ki se izvijajo iz humusa najbolj banalne realnosti, in pesnik je brez težav zaklical: *Ubilo me je nebo* ...

Nekaj podobnega lahko začutiš tudi danes, ko nenadoma, po osmih urah potovanja, stojiš sredi Manhattna in gledaš v nebo, s katerim tekmujejo betonsko-stekleni stolpi človeške ambicioznosti. Morda danes, po enajstem septembru 2001, še bolj čutimo pesnikov vzklik, ko je pristal v pristanišču in se zazrl v vertikale Manhattna ... Gradnja stolpov ima namreč dolgo simbolično tradicijo. S stolpi poskuša človek doseči nebo, tekrovati z nebom, z nedoseženim, se na vrhu stolpa pogovarjati z *Njim*, *Mu* biti enak ... V gradnji stolpov je vedno nekaj napuha. Ne gre namreč samo za stolp, gre tudi za vzpenjanje na njegov vrh in nenazadnje tudi za padec z vrha. In človek, ki opazuje manhattanski grozd vertikal, ni samo vzhičen nad veličino tekme z nebom, temveč tudi nad možnostjo padca, se pravi nad smrtjo. Nebo ubija, kadar mu pridemo preblizu, in s stolpi mu poskušamo priti najbliže. Manhattan, kot ga je doživljal Lorca, in prepričan sem, da ga podobno doživlja tudi današnji popotnik, je pesnika prežl z vzhičenostjo smrti. Manhattan je srhljiv čudež človeške zmogljivosti in hkrati svareč opomin babilonskega padca. Danes, po enajstem septembru, ki je dodal vsem stolpom še dodaten simboličen pomen, deluje Lorcovo občutje New Yorka nekako vizionarsko. Seveda pa on Amerike ni doživljal kot svetovne politične in vojaške velesile; v času njegovega obiska so čez noč propadli denarni mogotci skakali z nebotičnikov in se na

pločnikih raztreščali pred pesnikovimi nogami. Danes pa je New York bolj kot kdaj koli prej postal simbol Amerike. Tiste Amerike, ki je ambiciozna, potentna, najboljša, najmočnejša, najbolj agresivna, Amerike, ki kroji resnico in pravico ... Tiste Amerike, ki tekmuje z nebom, ki si skuša podrediti nebo in pri tem noče vedeti, da doseganje višin pomeni tudi možnost padca. Med višino in globino včasih ni razlike, pomembno je samo, na kateri strani stojš in kam gledaš ...

*Ubilo me je nebo ...
Spotikajo se ob moj obraz,
vsak dan drugačen.
Ubilo me je nebo.*

PREDMESTJA

Predmestja so *pred* mestom. Skozi predmestje potujemo proti mestu. V mestu je vse, v predmestju ni ničesar. V predmestju živijo tisti, ki ne živijo v mestu. V mestu so ulice čiste, v predmestju je vseeno, kakšne so. Mesto je bleščeče, predmestje sivo ... Predmestje je nujno zlo ... Ob cestah predmestja so predmestne hiše, ki se jim že na daleč vidi, da so predmestne. Ljudje, ki živijo v predmestju, se trudijo, da bi bili čisti, pa so vseeno umazani. V predmestju je hrana cenejša in predmestna. Iz predmestja ljudje včasih vse življenje ne zaidejo v mesto.

In newyorška predmestja so takšna. Mogoča bolj *takšna* kot predmestja v drugih mestih. V predmestjih se ne živi, tu se čaka ... Predmestja so si izmislili bogati, da so lahko vanje odložil tiste, ki jih potrebujejo, vendar jih nočejo imeti blizu, ker so preveč umazani, preveč mozoljasti, preveč črni, preveč revni. New York spoznaš, če spoznaš njegovo predmestje. V predmestju se ne dogajajo prave reči, v predmestju se samo živi in čaka. Metroji, ki vozijo v mestu, so drugačni, bolj čisti, imajo boljše vagone, ljudje, ki se vozijo z njimi, so lepi, čeprav različnih barv in narodnosti, pa vendar reprezentančni. Ko pa se hočeš peljati v predmestje, morda samo postajo dlje, morda samo čez reko, čez most na drugo stran, pa nenadoma pripeljejo stari, razmajani vagoni. Zgodi se meja. Nevidna meja. V vagone začnejo vstopati drugačni ljudje. Spremeni se vonj. Obrazi so mrki. Počasi se dogaja predmestje. Amerika je razdeljena z nevidno mejo. Meja loči mesto od predmestja. Meja je jasna, čeprav nevidna. Meja je samoumevna, kar je najhujše. V predmestju so hiše zložene pod avtocestnimi odseki, pod železobetonskimi stebri, ulice v predmestju so dolge in razrite, drevesa rahitična, z električnih žic, ki peljejo čez predmestne avenije, visijo odslužene superge, povezane z vezalkami, in so kot nekakšen protest zalučane navzgor. V predmestju živijo ljudje, ki imajo ravno toliko, da se ne more uresničiti tista znana misel iz *Komunističnega manifesta*: Ničesar ne

morete izgubiti, lahko pa dobite vse. Mesto je poskrbelo, da imajo predmestja kljub vsemu kaj izgubiti. Predmestje in življenje v predmestjih je skrivnost New Yorka. Mesta, ki je narejeno po meri vseh ras, vseh ljudi, vendar je to res samo v centru, v mestu. V predmestju so razlike strašanske in vidne ...

Je pa še nekaj, kar drži predmestje v njegovem vztrajanju: ameriška zastava. Patriotizem. Povsod po predmestju visijo ameriške zastave. Enajsti september je zelo prav prišel mestu, predmestje je tako dobilo razlog vztrajanja. Predmestje je dobilo smisel, da vztraja v predmestju. Točno nasproti mojega predmestnega stanovanja živi možakar. Ves dan visi na oknu in gleda po ulici, na kateri se nič ne dogaja. Možakar ima bleščečo plešo in je v srednjih letih. Očitno ne hodi v službo, niti v predmestje, še manj v mesto. Enostavno ždi na oknu, na katerega si je obesil ameriško zastavo. Pravzaprav se ves dan ukvarja z njo. Njegov največji problem je, kako bi zastavo pritrdil na okno, da bi čim lepše vihrala na vse strani. Seveda za to nima nikakršnih pripomočkov, nobenega kovinskega ročaja, kamor bi vtaknil leseni del zastave. Zato si možakar pomaga z nožem, kladivom, žebli, vendar zastava nikakor noče stati tako, kot bi morala. Že ves teden ga opazujem. Opazujem njegovo predmestno vnemo, da bi obesil zastavo in vsej prazni ulici, po kateri vsake toliko časa pripelje policijski avto, pokazal, kako je tudi on Amerika. Nekajkrat mu je zastava padla na pločnik, vendar ni obupal. V strgani in umazani spodnji majici in plastični trenerki je osramočeno stekel ponjo in potem do večera na oknu iskal rešitev, kako bi jo pritrdil ... Ameriške zastave visijo povsod po predmestju. Na oknih, na vrtovih, obešene so v zaprašenih izložbah ... Ameriška zastava, patriotizem revnih, je tisto nekaj, česar ima ameriško predmestje preveč, da bi se uresničilo geslo: Kadar nimaš ničesar izgubiti, lahko dobiš vse.

LUTKOVNA IGRA S PENISOM²

Na off Broadwayu igrajo igro z naslovom *Puppetry of the penis*. Gostuje avstralska skupina. Na reklamnih plakatih obljublajo tradicionalno avstralsko lutkovno animacijo o penisu. Reklamna gesla spominjajo na nekakšno etnološko raziskavo avstralskih običajev, ki se ukvarjajo s kultom rodnosti, razmnoževanja, potence, moške moči in podobno. Vendar predstava pokaže vse kaj drugega. Predstavo, ki jo izvajata dva odlična igralca, uvede ženska, odlična pripovedovalka vicev, in to v najboljši ameriški tradiciji *one man showa*.

Poleg muzikla je *one man show* edina originalna, izvirna ameriška gledališka oblika, ki se je razvila iz gostilniških nastopov. To je nekakšna monodrama, ki pa komunicira s publiko, in ameriška publika je, za razliko od evropske, še bolj pa od slovenske, na tak dialog pripravljena. Prav želi si nastopati in nikakršen problem ni na oder spraviti kakega gledalca; za take nastope se ameriški

² *Puppetry of the penis*, David Friend, Simon Morley, 14. 11. 2002.

gledalci prav potegujejo. Ti monološki nastopi zahtevajo prav poseben tip igralca, pravzaprav vrhunskega igralca, ki mora biti več tudi v improvizaciji, saj mora znati reagirati na odzive publike, nič ga ne sme spraviti v zadrego. Kot vsaka zvrst gledališča imajo tudi taki nastopi več oblik, več podzvrsti in žanrov. Najbolj zanimiva je najbrž politična, satirična oblika. Najbolj znan tak igralec je Lenny Bruce, ki ga poznamo po izvrstnem filmu *Boba Fossa*, z Dustinom Hoffmanom v naslovni vlogi. Lenny Bruce je bil provokativen, politično aktiven, njegovi nastopi so bili duhoviti politični komentarji, hkrati pa se je loteval vseh tabujev ameriške družbe. Policija in sodstvo sta ga vztrajno preganjala pod pretvezo vulgarnosti njegovih nastopov, v resnici pa jih je motila, predvsem konzervativce, njegova politična angažiranost. Bruce je z odra pripovedoval resnico in razgaljal Ameriko. Bil je trmast žid in je v številnih sodnih postopkih premagal državo ter s tem utrdil svobodo javnega nastopanja. Amerika je namreč država, ki zase trdi, da je najbolj svobodna družba na svetu, v resnici pa se je v njej za svobodo treba neprestano boriti in jo dokazovati. Lenny Bruce je utrdil in osvobodil *gledališče enega* in danes si lahko *one man* zabavljaci privoščijo vse.

Tako se je predstava *Puppetry of the penis* pričela z odlično igralko in najbolj znano newyorško komedijantko Vanesso Hollingshead³, ki nas je kake pol ure zabavala z zgodbami iz družinskega življenja, precej grobo začinjjenimi. Odigrala je niz prizorov med možem in ženo, ki so se vrteli predvsem okoli genitalnega življenja. Pokojni Josip Vidmar bi rekel okoli človeške kloake, ki ni vredna umetniške upodobitve. Komedijantka je pokazala širok register svojega talenta, mimogrede je zelo prepričljivo odigrala serijo različnih vlog, nas pa pripravila na predstavo, ki se je šele začela.

Na oder sta stopila dva igralca in pričela z animacijo na temo penisa. Sprva je vse izgledalo zelo nedolžno, izpod halje, s katero sta bila ogrnjena, sta namesto penisa, ki sta ga pod haljo vztrajno žulila, potegnili lutko oskubljene kure, vendar je bila to samo slepa ulica predstave, nekakšen nateg, kajti kmalu sta odvrгла halje in pred nami obstala gola, oblečena samo v dokolenke in copate. Začela se je enourna predstava o tem, kaj vse lahko naredimo iz kurca. Med njima je bilo v zlatem baročnem okviru napeto platno, na katerega so se projicirali detajli njunih penisov, ki sta jih večje oblikovala v vse mogoče oblike. Kurac kot zapestnica, od katere visita dva lična okrasa, kurac kot lačen ptiček v gnezdu, kurac kot helikopterski propeler, kurac kot pelikan, kurac kot skodelica kave, kurac kot polž v hišici in kot polž izven hišice ... Vse kurčeve transformacije sta pripravila obrnjena s hrbtom proti publiku, tako da smo lahko videli samo končni efekt, končno obliko kurca, ki pa je bila hkrati v povečanem detajlu projicirana tudi na veliko platno. In moram reči, da so bile oblike, nastale z raztegovanjem kurca in jajc, res prepričljive. Svoja kurca sta spreminjala s profesionalno natančnostjo in silovito resnostjo, kot se za umetnost

³ Najboljši newyorški zabavljaci so židje, tako tudi Vanessa Hollingshead.

spodobi. Včasih smo imeli občutek, da, preden nam pokažeta končno podobo kurca, blazno garata, da je gnetenje kurca v drugo obliko naporno kiparsko delo. Vmes sta svoje početje komentirala z duhovitimi opazkami, strokovnimi nasveti in političnimi komentarji. Dotaknila sta se tudi predsednika Busha, in sicer ko sta naredila iz kurca in jajc atomsko gobo. Kurac sta nategnila navzdol, jajca pa dvignila in napela ob trebuhu, tako da je nastala čisto prava oblika atomske gobe, atomskega oblaka. Tej transformaciji je seveda sledil oster političen komentar, na katerega pa ameriška publika ni reagirala tako bučno kot na ostala kurčeva preoblikovanja. Bush je za večino Newyorčanov borec proti terorizmu, dovtipom, ki so leteli nanj, se enostavno niso smejali, kar se mi je zdelo zelo zaskrbljujoče. Kadar se ljudje ne smejiijo svojemu predsedniku, to nikoli ni dober znak.

Iz kurcev in jajc sta igralca naredila še kengurujevega mladička v vrečki, glavo lačnega krokodila in mnogo drugih oblik. Na koncu sta ju spremenila v čisto pravo pičko z obema sramnima ustnicama, kar smo zelo nazorno videli povečano in projicirano na platnu, v zelo ginekološki povečavi, celo ščetavček ni manjkal. S svojima organoma sta preobrazbe počela, kot da imata v roki plastelin. Animacija kurcev je bila popolna in živa. Vse animacije in preoblikovanja pa so imela skupni imenovalec: dotikala so se simbolov ameriškega potrošništva. Videli smo iz kurca narejene potrošniške artikle, ki simbolizirajo Ameriko: hamburger, hot dog, atomsko bombo, simbol dolarja, big apple, simbol New Yorka itd. Predstavo sta zaključila s podobo kurca kot velikega jadra, s katerim je mogoče potovati po svetu. Jajca in kurac je igrallec nategnil v trikotno obliko in stopil na rolko, drugi pa je z velikim ventilatorjem pihal v "jadro" in rolka je z napetim kurčevim jadrom odpotovala v zaodrje.

Drzna igralca, ki sta imela na obrazu nalepljene velike umetne brke (ob aplavzu sta jih snela), sta newyorški publiki pripravila provokativen večer, ki je imel jajca. Avstralca sta se ponorčevala iz vseh možnih oblik talk showov, televizijskih komedij, ironizirala sta ameriško družbo in njeno potrošništvo. Na inteligenčen, vendar grob način sta razkrinkala tudi najbolj popularno obliko ameriškega gledališča, torej *one man show*, s čimer se je njuna predstava pravzaprav začela. To, da sta imela na obrazu velike umetne brke, ju ni zakrivalo, pač pa je njuno goloto naredilo za gledališki dogodek in jo s tem dvignilo nad ekshibicionizem. Njuno početje s kurcem je bilo kljub vsemu virtuožno in polno domišljije, dramaturško pa je bila predstava velika ironija zabavljaštva, politike in demistifikacije ameriških simbolov in kulture. Na koncu, preden sta odpotovala s kurcem-jadrom, sta nam predstavila celo priročnik, kaj vse lahko narediš s svojim kurcem. Priročnik je bil oblikovan resno in z vsemi detajli, s katerimi so ponavadi opremljeni priročniki, ki nas poučujejo o oblikovanju vrta, o domačem zdravilstvu ali pa o izdelovanju gobelinov.

Puppetry of the penis je velika gledališka ironija, nad katero se je gledalec lahko zamislil, razen če ni bil Američan, kajti Američani se nikoli nad ničemer ne zamislijo, oni se samo zabavajo ...

Predstava pa ponuja tudi malce načelen gledališki razmislek. V svoji gledališkosti gre namreč do konca, ne ustavlja se na pol poti. Ustvarjalci so se odločili za določeno temo, za določen stil svoje uprizoritve, in niso delali kompromisov. To se mi zdi, kot gledališkemu ustvarjalcu, najpomembnejša odločitev, ki pa je žal v gledališču ne zmoremo vedno izpeljati do konca. V svojih gledaliških odločitvah, ki so uprizoritveno stilne narave, bi morali vztrajati radikalno in do konca. Najslabše je, če se gledališka fantazija ustavi nekje vmes, kar se mi je v lastni gledališki praksi žal velikokrat zgodilo, zaradi različnih vzrokov. Včasih so bili krivi gledališki direktorji, ki jim gre bolj za gledališko politiko in manj za predstavo, večinoma pa sem bil za kompromise kriv sam. Včasih se ustrašiš, včasih si preveč obziren, včasih te ustavi notranji moralni ali kajvemkateri cenzor ... Gledališče pa mora biti brezkompromisno. To nam je sporočala ta groba, do konca vulgarna in zato blazno poetična predstava. Pot, ki jo določena predstava začrta, mora biti prehojena do konca. V resnici gre za življenje in smrt. Kompromis in strahopetnost, lažna morala ... to je smrt. Vse ostalo pa je lahko predstava, dobra predstava z dobrimi jajci.

FRANCO ZEFFIRELLI⁴

Bizetova *Carmen* je ena najbolj dramskih in psihološko motiviranih opernih zgodb. Zanja ne veljajo tiste libretistične poenostavitve, ki smo jih navajeni v opernih libretih. *Carmen* je velika in tragična zgodba o strastni ljubezni, razočaranju in smrti, v njej ni nič opernega.

Opera kot gledališka zvrst je nastala konec šestnajstega stoletja in nekaj časa je kazalo, da prav ta oblika gledališča pomeni ponovno rojstvo tragedije. To pričakovanje je na nek način logično, saj je petje samo po sebi privzdignjen in čustven način izražanja. Tudi v antični tragediji so se najbrž nekateri deli besedila peli ali vsaj recitirali, predvsem mislim na stajanke, zborovske pesmi, tako da je petje na vsak način dvignjeno nad govor. Petje je izraz duše, tako kot je ples, gib, najbolj adekvaten izraz telesa. Poleg tega je glasba sredstvo emotivnega izražanja, glasba je emocija in deluje izven besed, neposredno se dotika čustev. Tako da opera izpolnjuje vse formalne pogoje, da bi lahko nadomestila tragedijo. Seveda pa je za tragedijo kljub vsemu najpomembnejša zgodba. Zgodba, mitos, je tisto, kar nas lahko pretrese. In prav na nivoju zgodbe so opere ponavadi šibke. Seveda pa je opera šla v drugo smer, stran od tragedije: skozi stoletja je zapadla ljudskemu povpraševanju po zabavnem ugodju. Kljub temu pa obstajajo operne zgodbe, ki v sebi nosijo tragičen naboj in so lahko tragedije *par excellence*. Takšna je zgodba o *Carmen*.

Opera je oblika totalnega gledališča. Zadovolji prav vse čute. Dober libretist lahko zadosti tudi zahtevnemu okusu poezije. In prava operna uprizoritev naj

⁴ The Metropolitan opera, G. Bizet *Carmen*, režija Franco Zaffirelli, 16. 11. 2002.

bi bila tak kompletan gledališki dogodek, mogočen v svojem spektaklu ter prepričljiv in pretresljiv v svoji zgodbi. *Carmen* to prav gotovo je. Še posebej *Carmen* v Zeffirellijevi postavitvi v Metropolitanski operi.

Zeffirellijeva postavitve je klasična. Natančna. V scenografiji razkošna, skoraj realistična, v svojih scenografsko-scenskih rešitvah se skoraj ne razlikuje od ostale operne produkcije. Po odru se v množičnih (zborovskih) scenah sprehajajo otroci, psi, konji in podobna spektakelska "navlaka", vendar Zeffirellijeva predstava ni zgolj to. *Carmen* v Metropolitanski operi je natančna psihološka analiza zgodbe in odnosov med protagonisti. V operi se taka analiza opravlja na dveh nivojih, na nivoju libreta in na nivoju glasbe. Režija mora v glasbeni partituri poiskati tiste akcente, tiste glasbene figure iz celotne orkestracije, na podlagi katerih lahko igralec, pevec, izpelje ne samo svoj igralsko-čustveni izraz, temveč tudi notranje besedilo in nenazadnje odrske premike in fizične reakcije. In prav v tem je bila Zeffirellijeva predstava popoln in pregleden izdelek. V operi se velikokrat zgodba na račun glasbe izmakne gledalčevi pozornosti, vendar se to pri Zeffirellijevi postavitvi ni zgodilo. Tragična zgodba o ljubezni, ki mine, je bila pregledna in zato pretresljiva.

Carmen, ki jo je pela izvrstna črnska pevka Denyce Graves, je bila divja in čutna kot žival. V vrvežu mestnega trga, kjer se dogaja prvo dejanje, je bila središčna točka, tista divja lepota, zaradi katere se vse ustavi, zato da se potem še bolj divje požene naprej. Srečanje med *Carmen* in Josejem je bilo v tej predstavi izpostavljeno kot iskreno srečanje dveh ljubimcev. Zagledata se in se zaljubita. Ljubezen vzplamti sočasno in vzajemno. Jose ima bolno mater, za njim vztrajno hodi Marcaèla, ki pa je Jose ne ljubi, všeč mu je kot sestra, kot prijateljica. Jose ni preveč temperamenten, ima redno službo, obveznosti v življenju, *Carmen* pa je svobodna kot veter, emotivna in čutna. Že na začetku (tako v Zeffirellijevi predstavi) čutimo, da sta si preveč različna, vendar kljub vsemu držimo pesti za njuno zvezo. Jose pusti službo, dezertira, zapusti bolno mater in gre s *Carmen* živeti divje, razbojniško, pustolovsko, boemsko, pesniško življenje. In prav v tem načinu življenja pridejo razlike v njunih značajih še bolj do izraza. Ljubezen počasi umira. *Carmen* sprevidi, da ga preprosto ne ljubi več, tudi Jose ne ljubi več nje, vendar se v svoje staro življenje ne more vrniti, izgubil ga je. Za ljubezen je zastavil vse. Ničesar več nima. Oklene se *Carmen*. To ni več ljubezen, temveč nekakšna trma, nuja, samoprepričevanje, da ljubezen še obstaja, da mora obstajati. Iz ozadja počasi, toda vztrajno stopa tragedija, smrt. Josejeva obsedenost, ki je eksistencialna, se meša z ljubosumjem, kajti pojavi se nov ljubimec ... Vse vztrajno in počasi drvi proti Smrti. *Carmen* ve, kaj jo čaka. Karte so ji povedale. Verjame v usodo, verjame v karte, verjame v fatum in prav v tem čutimo prisotnost tragijske dramaturgije, ki sloni na fatumu, na predestinaciji.

Zadnje dejanje se dogaja pred areno, v kateri se z bikom bori njen novi ljubimec. Sama sta, *Carmen* in Jose. Zadnji dialog med njima, zadnje prepričevanje, zadnje rotitve dveh ljudi, ki sta se strastno ljubila, potem pa je

ljubezen izginila in zdaj se v mukah razhajata. Zeffirelli je uspel zgodbo spustiti na nivo vsakdanjega življenja. Vsi poznamo take prizore, poznamo jih iz osebnega življenja. Vsi smo se zaljubljali in razhajali, včasih mimogrede, še večkrat pa z muko. Režiser je dosegel, da na odru nenadoma gledamo sebe, svojo zgodbo, svoje bolečine. Prepoznavamo jih. In v tem je veličina umetnosti. Kadar umetnina, še posebej gledališče, doseže, da se zgodba, pripoved zlije z našim najglobljim osebnim izkustvom, lahko govorimo o katarzi, o popolni prepričljivosti, ki nas lahko gane, pa tudi spremeni. To se žal zgodi redko. V Zeffirellijevi predstavi *Carmen* se je. Spremljali smo zgodbo o rojstvu in smrti ljubezni. Videli smo, kam vodi, če nekdo še vedno ljubi, drugi pa ne več. Za ljubezen sta vedno potrebna dva, oba morata ljubiti, sicer se zgodi drama, v primeru *Carmen* lahko govorimo celo o tragediji. Zadnji obračun med Carmen in Josejem je postavljen v zakulisje velike arene, kjer množica gleda krvavo igro med bikom in človekom. Na odru poteka dvojno dogajanje, javna in spektakelska smrt v koridi, ki je sicer ne vidimo, je pa glasbeno neprestano prisotna, kot nekakšna vzporednica in komentar, ter intimen obračun med dvema človekoma, ki sta izgubila ljubezen. Njun obračun je resničen in mnogo bolj krvav kot vsi masakri v areni, saj je globoko človeški in vsakdanji.

GATO BARBIERI⁵

Amerika ima muzikle, televizijske talk showe, hamburgerje, Busha in bu-shizme, New York in Manhattan, največje letalonosilke na svetu, Woodija Allena, Andyja Warhola, World Trade Center ... no, tega zdaj nima več ... ima pa seveda tudi jazz. Najbolj razvito jazz kulturo na svetu. Pravzaprav je morda jazz njena najbolj ameriška kultura.

In kaj je pravzaprav jazz?

Jazz je največje mojstrstvo. Tista točka, kjer sta znanje in intuicija združena v neločljivo celoto. Jazz je improvizacija, vendar urejena in kontrolirana improvizacija. Improvizacija na določeno temo. Improvizacija, ki jo sproži trenutno razpoloženje solista in njegove glasbene ekipe. Jazz ni, kot bi si kdo mislil, zgolj igranje tega, kar ti pade na pamet. Tako imenovan *free jazz* je bil večkrat bolj podoben "onesnaženju zvoka" kot pa glasbi. Bistvo jazza je v takem obvladanju instrumenta in glasbe, da se lahko znotraj glasbene teme pojavljajo modifikacije, ne da bi se skladba zares spremenila. Pa še nekaj je bistveno. Za dobrega jazz glasbenika ni dovolj, da zna dobro igrati recimo saksofon, res dober jazz glasbenik se s svojim instrumentom spoji, združi, z njim postane eno. Jazz glasbenik ne igra na instrument, on sam postane instrument, z njim pripoveduje, kot bi pripovedoval glasbo skozi svoje telo.

Nekaj podobnega se lahko dogaja tudi v gledališču.

⁵ Gato Barbieri, koncert v klubu Blue note, 18. 11. 2002.



Improvizacija v gledališču sicer ni preveč zaželena, res pa je, da naši igralci redko tako zelo obvladajo svojo vlogo in material predstave, da bi lahko improvizirali, ne da bi gledalec opazil zadrego improvizacije. V gledališču ne gre zgolj za improvizacijo, gre za talent improvizacije, za tisto točko v značaju igranega lika, ko se ta tako osamosvoji, da je pravzaprav vseeno, kaj govori, saj vedno govori lik in ne tisti, ki ga igra. Gre za popolno rojstvo lika, ki zaživi izven igralca. Za popolno spojitve lika iz literature z oživiljenim likom na odrskih deskah. V takem stanju je improvizacija možna, seveda pa v gledališču, kadar se zgodi kaj takega, ostali igralci pogosto ne znajo reagirati. Improvizacija je dobra in primerna takrat, kadar nihče ne opazi, da nekaj ne teče točno po načrtu. Zazveneti mora v sozvočju s celoto. To pa zahteva popolno obvladanje materiala in močan občutek za mero, za čas, saj improvizacija v gledališču ne sme načeti dramaturgije in ritma celote. Žal so v gledališču redki igralci, ki bi toliko suvereno obvladali svoj poklic in talent, da bi bila taka improvizacija možna.⁶

⁶ Tak eruptiven improvizator je v slovenskem gledališču na vsak način Boris Cavazza, izvrsten je bil tudi pokojni Silvij Kobal, od mlajših igralcev pa sta improvizacije sposobna Janez Škof in Jernej Šugman. Največji gledališki improvizator v smislu pravega igralskega jazz mojstra je bil srbski igralec Duško Radmilović.

V jazzu pa je improvizacija del sistema jazzovske glasbe. In tak vrhunski in enkratni jazzovski glasbenik je prav gotovo Gato Barbieri, ki ga ljudje poznajo predvsem po glasbeni temi, ki jo je napisal za Bertoluccijev film *Poslednji tango v Parizu*. Če smo iskreni, je k popularnosti filma in tudi k njegovi celovitosti pripomogla prav Barbierijeva glasba, ki je malce otožna, pa vendar zelo moška, zelo nabita s testosteronom, s tragično slutnjo v ozadju ... In še bi lahko naštevati. Glasba za *Poslednji tango v Parizu* je tista skladba, ki je že našla svoje mesto v zgodovini jazzovske literature. Seveda pa je Gato Barbieri napisal in odigral še celo vrsto drugih skladb. S svojim stilom glasbe in predvsem s svojim igranjem je, tako kot nekoč Miles Davis, zaznamoval jazz kulturo in glasbo dvajsetega stoletja. Spomnimo se samo nekaterih njegovih izvrstnih skladb, ki so danes na repertoarju vsakega jazzovskega glasbenika, ki da kaj nase: *To Be Continued*, *La Podrida*, *Latin Lady*, znamenita skladba *Marissa* in mnoge druge.

Prav poseben užitek pa je Gato Barbieri videti v živo.

Američani sicer ne cenijo preveč svojih jazzovskih mojstrov, raje imajo neumne muzikale, kot je *Oklahoma* ali pa trenutno največji broadwayski hit, ki je prejel kar osem Tonnyjev, *Thoroughly modern Millie*; kljub temu pa lahko v kakem zabačenem klubu v živo slišimo legendarnega soul pevca Howarda Tata, Eddia Palmierija ali Gato Barbieri. Rezervacije za njihove nastope ni težko dobiti, tudi vstopnice so v primerjavi z broadwayskimi cenami smešno nizke. Medtem ko Američani poslušajo Gato Barbieri, lahko mirno večerjajo, pravzaprav morajo večerjati, večerja je obvezna, če hočeš poslušati jazz. Ne-pojmljivo. Tak je pač odnos Američanov do jazzu. Imajo ga za neke vrste zabavno glasbo. No, in tako je na oder stopil Gato Barbieri. Legenda in veliki mojster jazzu. Droben možakar s črnimi očali na nosu, čeprav je bilo v dvorani temno, z obveznim rdečim šalom okrog vratu in s klobukom na glavi, samo svečice na mizah so razsvetljevale idilo pozne večerje. Obdajali so ga štirje mladi in, kot se je kasneje izkazalo, ne preveč dobri glasbeniki, ki jih je mojster zbral za ta večer, najbrž zato, da je lahko pobral večji del honorarja, saj so mladi glasbeniki cenejši, pa še v čast jim je, da lahko igrajo z njim. Ko pa je droben možakar, z drobnimi nogicami in skoraj opletajočo hojo, začel igrati, so se odprla jazzovska nebesa. Človek ne more verjeti, koliko moči je skrito v tem drobnem, od jazzovskega življenja utrujenem možakarju. Na oder je pravzaprav komaj prišel (bog ve, zakaj), natakari mu je pomagal po stopnicah, saksofon je v njegovih rokah izgledal kot nevarna in težka kovinska zver, ko pa je zaigral nanj, se je zgodil čudež. Glasbenik in instrument sta zlezla drug v drugega. Postala sta eno. Glasba je iz možica na odru priplavala samoumevno in z lahkoto. Kot bi se človeško telo spremenilo v glasbo. Gato Barbieri nam je pripovedoval. Ni igral na instrument. Pripovedoval nam je, kot da nam pripoveduje zgodbo, pesem, svoje življenje. Med nastopom je pil. Pa ne preveč. Bolj za žejo. In brez težave je igral brez odmora dve uri in pol ... Potem smo pojedli in mu ploskali. Natakariji so postali zelo živčni, kajti čez pol ure naj bi se začel

nov koncert z novimi obiskovalci in z novo večerjo, Gato Barbieri pa bo spet igral dve uri in pol.

Kljub temu, da je bila dvorana, pravzaprav gostilna z mizami majhna, ni bila polno zasedena. Za mizami je sedelo mnogo Evropejcev, ki so z navdušenjem poslušali in gledali legendo jazza. Američani pa so, tako se zdi, do svojih velikanov jazzovske glasbe bolj ali manj ravnodušni. Jazz je za njih pretežek, prekompliciran, premalo lep, premalo gre v ušesa, in prav zato se ameriški glasbeniki tako radi vračajo v Evropo, kjer se jazz posluša kot vsa ostala kvalitetna in resna glasba.

Po končanem prvem koncertu se je Gato Barbieri skromno, skoraj boječe sprehajal med obiskovalci pred šankom. Za hlačnico se ga je držal fantek, star približno štiri leta. Imel je velike črne latinske oči in je s prav posebnim otroškim ponosom zrl okoli. Izgledalo je, kot da je otrok nam, ki smo ostali, da bi bili še malo blizu velikega mojstra, guruja saksofona in jazza, pripeljal pokazat svojega Gata Barbierija.

COMEDY OF ERRORS⁷

O Shakespearovih tragedijah je bilo napisanih že mnogo knjig, najboljša in tudi najbolj berljiva je gotovo knjiga Jana Kotta *Shakespeare naš sodobnik*. Zelo redko pa se avtorji ukvarjajo z njegovimi komedijami. Tudi na stalnem repertoarju gledališč niso tako pogosto kot njegove tragedije, sploh pa ne v tako imenovanem komercialnem gledališču, na primer na West Endu ali Broadwayu, kar je neverjeten paradoks, saj je bil prav Shakespeare v svojem času velik avtor komercialnega gledališča. Tako s tragedijami kot s komedijami. Njegove komedije so bile velike finančne uspešnice za njegovo gledališko skupino in gledališki zgodovinarji ugotavljajo, da je Shakespeare po vsaki veliki tragediji, sploh pa po tistih, ki niso imele velikega uspeha pri občinstvu, napisal dve do tri komedije, seveda zato, da je popravil slab vtis v gledališki blagajni. Obstajajo gledališke anekdote, kako so ga morali njegovi igralci prav prisiliti, da je napisal komedijo. Danes pa njegove komedije kljub vsemu in v primerjavi s sodobnim komedijskim pisanjem delujejo kot resne komedije, kot umetniške komedije, čeprav so, če jih pogledamo od blizu in analitično, kar posejane z ljudskim, malce nižjim humorjem, ki je tako kot danes polnil dvorane in zabaval publiko.

Če pobrskamo po internetu, ugotovimo, kako redek gost je Shakespearova komedija na komercialnih odrih, na primer na Broadwayu, kjer letos (sezona 2002–2003) ne igrajo niti enega Shakespeara, ne tragedije ne komedije. Isto je na londonskem West Endu. Na off Broadwayu pa lahko vidimo eno samo komedijo, in sicer mnogokrat igrano *Komedijo zmešnjav*, *Comedy of errors*. To

⁷ The Clurman Theatre, of Brodway, Shakespeare *Comedy of Errors*, 20. 11. 2002.

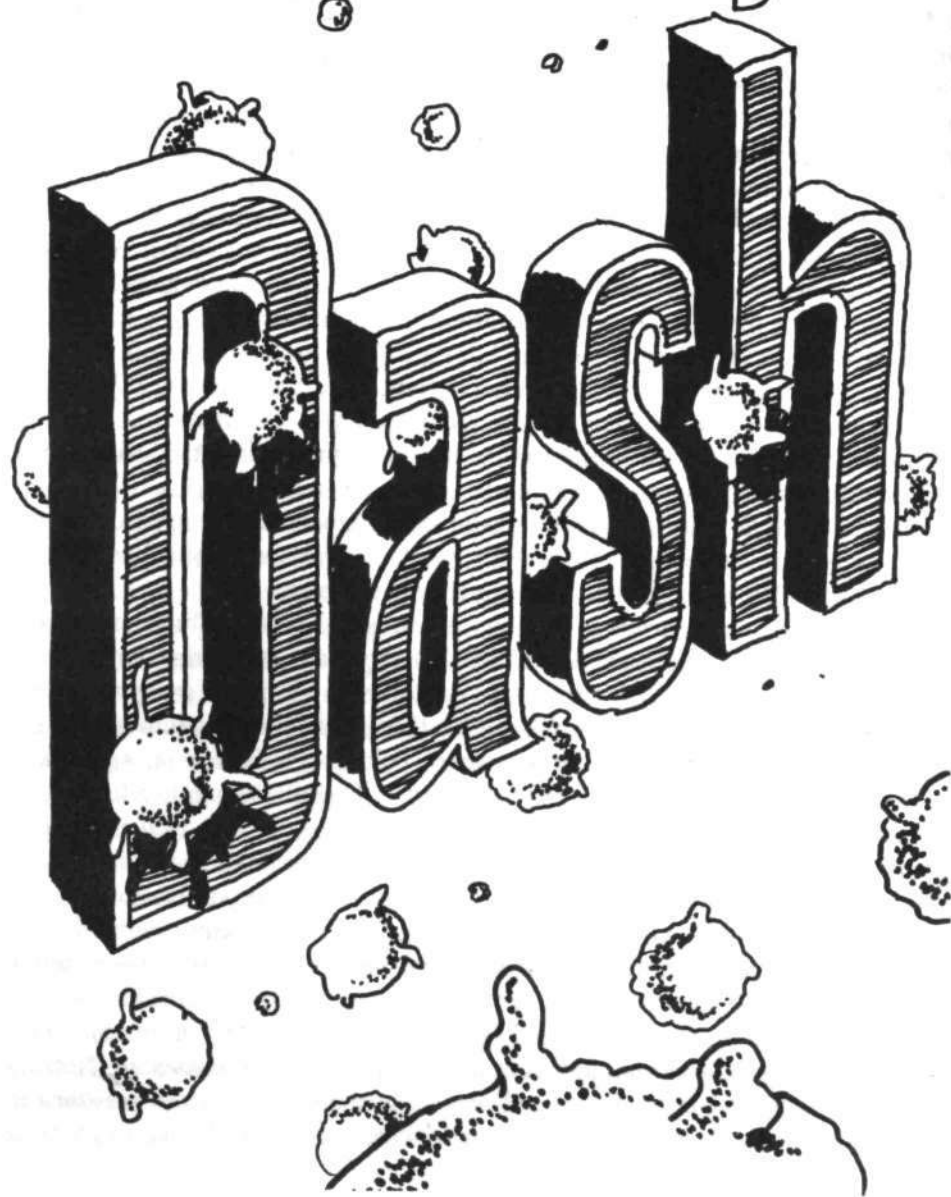
je pravzaprav stara predstava, ki so jo premiersko uprizorili že julija 2000, zdaj pa so jo ponovno oživili in jo igrajo v The Clurman Theatru. The Clurman Theater je čudna gledališka hiša med deveto in deseto avenijo na znani dvainštirideseti ulici, skoraj še na Broadwayu, vendar po svoji produkciji spada na off Broadway. Pod streho tega gledališča je kar pet manjših dvoran s po devetindevetdesetimi sedeži. Gledališče rahlo spominja na kino, in sicer na tiste kino hiše, kjer se na isti večer ob isti uri zbere publika za pet različnih predstav. Zelo ameriško, zelo samopostrežno. Kljub temu, da je imela *Komedija zmešnjav* odlične kritike – v New York Timesu ji je znan in pregovorno neizprosen kritik D. J. R. Bruckner napisal čez pol strani dolg slavospev – je bila dvorana napol prazna, vendar to ni motilo igralcev, ki so z vsem žarom in z zavestjo, da so naredili odličnega Shakespeara, igrali, da se je kar bliskalo.

Shakespeareove komedije so zelo zahteven uprizoritven zalogaj. Predvsem so to komedijske zgodbe, ki so precej zahtevne. Skoraj v vseh komedijah, predvsem pa v *tako imenovanih situacijskih komedijah*, kjer nastopajo dvojčki in zmešnjave v zvezi z njimi, imamo več vzporednih zgodb. Ponavadi gre za zgodbo dveh parov, ki sta izgubila ali so jima bili ugrabljeni ali kako drugače odtujeni dvojčki, poleg tega imamo zgodbo obeh dvojčkov, ki ju je življenje vrglo vsakega na svoj breg in ju zdaj situacija po naključju pripelje v isto mesto, na isti kraj, potem so tu še zgodbe zaljubljenega para, pa zaljubljenih služabnikov, tudi kak hudoben poveljnik, vmes se zgodi še kak ljubezenski trikotnik in podobno. Shakespeare nam v eni gledališki zgodbi tako razpostavi več zgodb, jih med sabo preplete in na koncu seveda tudi razplete. Nekaterne komedije imajo v sebi še kanec čarovnije, drobec mističnosti, pravljličnosti ...

Gledališki čas, v katerem so nastale te komedije, je bil v Shakespeareovem življenju drugačen. Predstave so lahko trajale dlje časa kot danes, kajti gledališče je zapolnjevalo ves tisti prostor, ki ga danes zapolnjujejo časopisi, revije, televizija, kino, knjige, internet. Gledališče tedaj ni bilo samo zabava in pripovedovanje zgodb, temveč tudi informacija, politična informacija, spektakel, področje vsakršnih novic, tudi tračev z dvora ... Gledališče je bilo edina informacijska in živa umetnost, postavljena v čas, in zato je bila tudi percepcija gledalcev drugačna. Ko danes prebiramo Shakespeareove komedije in jih pripravljamo za uprizoritev, nam največ težav povzroča prav velika količina besedila. Da bi komedijo odigrali od črke do črke, z vsemi osebami, vsemi detajli, vsemi stranskimi zgodbami, je danes skoraj nemogoče, pa tudi nesmiselno. Velika past pri uprizoritvah teh komedij je prav v dramaturški obdelavi (okrajšavi) besedila. Če zgodbe vseh štirih parov, na primer v *Komediji zmešnjav*, oklestimo in zgostimo, je velika nevarnost, da dobimo *oklešček*. Nobena zgodba se ne more razviti dovolj, noben karakter ne dobi pravega prostora in zamaha. To se je v slovenskem gledališču velikokrat zgodilo⁸. Če pa jih pustimo

⁸ Nazadnje v predstavi *Komedije zmešnjav* v Mestnem gledališču, v režiji Slobodana Unkovskega, sezona 2001/2002.

Več kalcija!



takšne, kot so, ne moremo odpraviti pretirane dolžine. Možnost je seveda tudi aktualizacija besedila, sprememba zgodbe, predstavitev zgodbe v drugo, sodobno okolje. In prav to ponavlja počnejo sodobne postavitve Shakespearovih komedij. Spominjam se dveh takih uspešnih postavitev. Ena je bila postavitev *Komedije zmešnjav* angleškega režiserja Trevorja Nunna; zgodbo je prestavil v sodobno Grčijo, kjer je na oblasti vojaška hunta. Komedija je bila sicer še vedno komedija, rahlo groteskna, vendar s politično in sodobno asociacijo. Režiser je lahko tako uporabil vsa sredstva sodobnega sveta (telefone, megafone, interfone, motorje), kar je naredilo predstavo svežo, aktualno, sodobno, pa tudi dinamično. Zelo podobna je bila postavitev iste komedije v ljubljanski Drami v režiji Zvoneta Šedlbauerja. Obe predstavi sta bili uspešni, vendar sta svojo sodobno dramaturgijo gradili na prenosu v drug čas, na nek način sta Shakespearovo zgodbo napisali na novo. Kaj je treba narediti, da se ohrani dramaturška, fabulativna, verzna in značajska struktura komedije, kakršno je zapisal W. Shakespeare, pa nam pokaže newyorška predstava.

Shakespearova besedila so kljub verbalni, verzni količini komedije okrajšav in zgostitev. Že verz sam je neke vrsta zgostitev na bistveno. V renesančni gledališki konvenciji, iz katere je zraslo Shakespearovo delo, pa je bila tudi odrska izvedba okrajšava. Ne stilizacija, temveč okrajšava. To pomeni, da se je dogajanje zgodilo samo na bistvenih točkah. Prav zato je za renesančno gledališče smrt scenografija, ki izhaja iz realizma ali iz stilizacije realizma. Še vedno najbolje deluje organiziran izpraznjen prostor⁹, ki ponuja možnost močnih atmosfer. Gledališki odri, tako antični kot renesančni, pa tudi današnji, evropski, baročni, pa so omejeni prostori, omejeni z arhitekturo, odrsko tehniko, in zato nikoli niso prazni. So pa lahko izpraznjeni.

Kljub gostoti verza se mora Shakespearova komedija igrati hitro, kar ne pomeni, da se mora hitro govoriti; gre za drugačno miselnost, ki se ne ustavlja, ne pestuje psiholoških trenutkov; teh v Shakespearovih igrah najdemo cel kup, kar dokazujejo psihoanalitične analize besedil. Pri analizi, tako igralski kot postavitveni, ne smemo razmišljati psihološko, temveč moramo biti pozorni na situacijske akcente, v katerih je velikokrat skrit karakter določene vloge. To velja zlasti za komedijo, pa tudi za tragedijo. Macbetha opredeli najprej njegova akcija, umor, iz katerega potem izhajajo vsi njegovo monologi. Shakespeare zahteva drugačno igralsko razmišljanje. Bolj dinamično in manj psihološko. Vse svoje velike kraljevske igre je odigral z desetimi člani igralске družine, komedije pa celo z manj igralci, kar pomeni, da so ti igrali po več vlog hkrati. V velikih igrah celo po pet ali šest vlog. Pri teh različnih vlogah, ki jih je igral en sam igralec, je šlo za kompletne preobleke, saj se je zdelo takratnim glumačem pomembno, da jih publika ne prepozna. Tudi danes se zdi publiku, pa tudi igralcem najzanimivejša kompletna transformacija, gib, glas, način

⁹ Termin *izpraznjen* prostor je prvič uporabil Peter Brook, saj gledališki prostor nikoli ne more biti prazen, lahko je samo izpraznjen.

govora. To je bistvo igrilstva – da uspeš prepričljivo biti nekdo drug. Zato so tudi manjše vloge v tragedijah pisane rahlo groteskno, tudi komično, na primer grobarji v *Hamletu*, vratar v *Macbethu*. Newyorška predstava je upoštevala tudi to igralsko ekonomijo. *Komedijo zmešnjav* so uprizorili s šestimi igralci na zelo malem odru The Clurman Theatra. Predvsem so združili oba para dvojčkov, tako da je vsak dvojček igral tudi svojega brata, s čimer so pridobili na dinamiki in igralski virtuoznosti. Glede na besedilo, kjer se dvojčki prvič srečajo šele v razpletu, se mi zdi zelo verjetno, da je Shakespearovo gledališče igralo igro na ta način.

Zgodbe vseh parov v tej komediji zmešnjav so izpeljali v zelo skrbnih tekstovnih okrajšavah, tako da so zgodbe vseh, tudi stranskih oseb, razvidne in jasne. Vsa skrivnost pa je bila seveda v igri. Ta je bila izjemno stilizirana, hitra, groba v humorju, sicer pa skoraj koreografska. Podobna risanim filmom, kjer lahko figure nekaj časa celo lebdiijo v zraku. Šlo je za izjemno obvladanost besedila, logičnih akcentov, hkrati pa so igralci preigravali situacije tako, da so jih prikazovali, kot da bi bili vedno en korak pred nami. Situacije in atmosfere so se prelivale druga v drugo po principu filmske montaže, igralci, ki so igrali po več vlog, so svoje preobleke in glasovno-fizične transformacije izpeljali popolno in gledališko zanimivo. Vse to je naredilo predstavo izjemno svežo, hkrati pa besedilo ni izgubilo fabulativne gostote. Predstava ni igrala na karto posodobitve besedila, predstavitev v drug čas in prostor, kar se mi zdi veliko teže, delovala je kot renesančna čipka, ki pa jo lahko brez težav položimo na sodoben kos pohištva in deluje sodobno.

Pametna zgostitev besedila, predvsem pa popolnoma drugačen igralski pristop, ki se ne ustavlja, ki ne psihologizira, temveč igra situacije in dogodke, upoštevanje gledališke zgodovine, ki nam včasih razjasni nekatere dramaturške postopke ... vse to omogoča, da Shakespearove komedije tudi danes zvenijo sodobno in aktualno.