

Ob 200-letnici idrijskega gledališča je obnovljeno Dramatično društvo z velikim uspehom uprizorilo Cankarjevo Pohujšanje v dolini šentflorjanski. V zvezi s tem smo režiserja Drago Ahačičevo prosili, da nam odgovori na nekaj vprašanj.

74

Uredništvo Kapelj.

Zakaj ste se odločili za delo z amatersko igralsko skupino?

Iz istih razlogov, zaradi katerih sem se začela ukvarjati z aktivno gledališko vzgojo otrok in mladine v okviru Pionirskega doma. Sodim namreč med tiste režiserje, ki dajejo v gledališču primat avtorju in njegovemu delu in zategodelj posvečajo največ skrbi igravcu kot izvajavcu in direktnemu posredovavcu dramskega besedila. Po drugi strani pa režiserjevo delo ne jemljem ozko omejeno na to ali ono odrsko postavitev, ampak moja gledališka prizadevanja tako praktično kot teoretična izhajajo iz določene kompleksne gledališke zamisli, ki ji ni prvi in edini cilj neposredni uspeh uprizoritve, ampak ki teži k sistematičnemu in organiziranemu razvijanju in uveljavljanju sodobnega gledališkega izraza, upoštevajoč vse komponente gledališča: od dramatike in njene idejnometniške vsebine, režijske zamisli, igravske interpretacije in tehničnih izraznih sredstev pa do vzgojnih metod, gledališke etike, oblikovanja občinstva in do družbene vloge gledališča. Ker je težišče mojega režiserskega dela v delu z igravcem, ki je zanj potrebna vsestransko preizkušena in izdelana metoda, mi je delo z idrijskimi amaterji pomenilo novo možnost za preizkušnjo moje delovne metode in za obogatitev mojih izkušenj.

Kaj si predstavljate pod oznako sodobni gledališki izraz?

Vprašanje, ki ga zastavljate, je zelo zapleteno in bi spričo zmede, ki vlada glede tega pri nas, zahtevalo veliko obširnejšo in podrobnejšo obrazložitev, kot pa jo dopušča okvir tega razgovora. Zato se bom morala omejiti le na nekaj osnovnih načelnih ugotovitev.

Gledališki izraz ali gledališki stil lahko izhaja edinole iz celovite in dogmatne idejnometniške gledališke zamisli, ki pa je ne smemo zamenjevati z režijsko zamisljo, omejeno zgolj na posamezno uprizoritev. Gledališka zamisel temelji na jasnem in izdelanem idejnoestetskem gledališkem nazoru in na temeljitim poznavanju dramaturgije ter izraža režiserjev enkratni intimni osebni odnos do dramske literature, do gledališča in njegove družbene vloge.

Kljub težnjam posameznih gledaliških ekstremistov po tako imenovanam anti-literarnem gledališču je osnova vsake gledališke uprizoritve literarno delo. In ker je režiserjeva naloga, da daje odrsko ponazoritev dramatiki najrazličnejših dob, dežel, stilov in osebnosti, je treba predvsem ugotoviti, da se mora režiser, ki hoče dramsko delo v celoti dojeti in mu dati adekvatno odrsko podobo, odreči sleheme aприome doktrine in modnih formul, ki lahko omejujejo in okrnjujejo njego-

Ta odnos, ki je izhodišče režiserjeve uprizoritvene zamisli, naj je še tako oseben in svojevrsten, nikoli ne more biti poljuben, kot se to kaže pri tistih režiserjih, ki v imenu ustvarjalne svobode po svoje prikrajajo in večkrat maličijo dramsko delo ter ga izkoriščajo predvsem kot možnost za razkazovanje svojih bolj ali manj novih in domiselnih "eksperimentov". Tako ravnanje je opravičljivo kvečjemu pri režiserju začetniku, ki pri njem hotenje po uveljavljanju nujno prevladuje nad umetniško izkušnostjo, poglobljenostjo in zrelostjo.

Dilema ustvarjalna ali poustvarjalna režija, ki se v našem gledališču zadnja leta precej ostro zastavlja - s precejšnjo zamudo glede na evropsko gledališče - je zgolj teoretična in je imela na najvišji gledališki ravni, to je v reformatorskem gledališču, le neznamenit odmev.

Dobesedno vzeto je režija kot interpretacija, ali bolje rečeno transpozicija literature res poustvarjanje, ki pa ne terjaja, če hoče biti umetnost, od režiserja nič manj ustvarjalnosti, kot katerokoli drugo umetniško dejanje. Nikomur ne pride na misel, da bi na primer "poustvarjalcu", dirigentu Charlesu Munchu odrekal ustvarjalnost, čeprav ta, kot navaja André Villiers (*La Psychologie de l'art dramatique*) "ne spreminja takta in dinamike, zato da bi dokazal svojo ustvarjalnost".

Režiserjeva partitura, ki jo dejansko predstavlja dramsko delo, pa je neprimerno manj opredeljena od dirigentove; v nji ni z ničemer označena melodika ali modulacija stavka; ne ritem, jakost, dinamika, barva ali čustveno razpoloženje, da o gibanju, tem bistvenem elementu gledališča ne govorimo. (Nekaj redkih, lakoničnih opazk, ki jih nahajamo v dramskih besedilih, je za oblikovanje režijske zamisli postranskega pomena.) Vse to in še marsikaj drugega je prepuščeno režiserjevemu izboru; režiser mora v sodelovanju z igralci izbrati in določiti posamezne odtenke izraznih elementov, ki vsak izmed njih lahko bistveno vpliva na vsebino in vzdušje uprizoritve, tudi če gre za preprosto in enostavno dramsko delo, kaj šele pri moderni dramatik, ki svojo misel zavija v poetično prisposodbo, alegorično fabulo, prefinjeno ironijo, grozljivo grotesko ali fantastično absurdne situacije. Ta izrazna sredstva imajo tolikšen vpliv na celotno interpretacijo, da se na primer uprizoritve istega dela z istim ansambлом in istim režiserjem iz komedije lahko sprevrže v dramo že samo s tem, če ji dosledno zavlačujejo tempo, ki je nota bene zgolj mehanični element interpretacije. Spričo tega je jasno, da delo režiserja, ki hoče razbrati in dojeti dramsko delo v vsej njegovi razsežnosti, posebni lepoti in enkratnem vzdušju ter vse to ustrezno, v sodobnem gledališkem jeziku upodobiti na odru, da to delo zahteva poleg obvladovanja stroke znatno mero splošne kulture, vsestranskega umetniškega poslušanja, domišljije in tenkočutnosti, poglobljenosti, kakor tudi odgovornosti, sistematičnosti in organizacijskega smisla. Vsako iskanje cenjenih zunanjih učinkov in razkazovanje poljubnih modnih domislic mimo dramskega besedila je glede na navedeno kompleksnost in zahtevnost režiserjeve naloge neodgovorno, nezrelo, abotno, da ne rečem otročje in kaže predvsem re-

žiserjev egocentrizem kakor tudi nemoč, prodreti v dramsko delo in razbrati njegovo globljo vsebino.

Nepojmljivo se mi zdi, da lahko režiserju dramska umetnina tako rekoč predstavlja oviro za razmah njegove ustvarjalnosti, omejevanje njegove umetniške svobode. To bi bilo morda lahko kvečjemu nevredno dramsko delo, vendar takega režiser, ki se šteje za umetnika, sploh ne režira. Če pa režiserjeva ustvarjalnost hkrati obsega tudi take izredne literarne sposobnosti, da se čuti na primer v Cankarjevem in celo Shakespearovem delu utesnjena, takemu režiserju res ne kaže drugega, ko da prične ustvarjati lastne literarne predloge, kot sta to delala Shakespeare in Moliere, namesto da se muči s tujimi, zanj nezadostnimi.

76 Pri tem ko oporekamo režiserjevi samovolji, pa se moramo hkrati tudi ograditi od ozkosrčnih "klasicističnih" pojmovanj, ki obravnavajo dramsko delo popolnoma statično in objektivistično in dopuščajo zanj tako rekoč eno samo nespremenljivo, "idealno" uprizoritev. Takšno stališče je praktično nevzdržno že zaradi samega značaja gledaliških izraznih sredstev. Zakaj pri nobeni umetnosti niso izrazna sredstva tako spremenljiva kot pri gledališki; ne le tehnična izrazna sredstva, ki nujno sledijo razvoju moderne tehnike, ampak tudi sam igravski izraz. Retorični patos, forsirano kričanje, predahnjena solzavost, izumetničena pojoča govorica z razvlečenimi vokali in pretirano eksplozivnimi konzonanti, bravurozno mehanično poigravanje s fortissimi in pianissimi, pretirana ustnična telovadba, prisiljeno, nenaravno poudarjanje posameznih besed, stereotipno karikiranje, drastično izigravanje detajlov, prenapeto, krčevito čustveno razdajanje, vse to je nekdanj prevzemalo in pretresalo občinstvo romantičnega, naturalističnega in simbolističnega gledališča, danes pa so to anahronistične manire, ki v gledališču ustvarjajo nesporazum med moderno dramatikom in občinstvom. Zakaj vedeti moramo, da moderna dramatika ne prinaša avtomatično s seboj tudi modernega igralskega izraza in da konvencionalne igre bistveno ne spremeni še tako "eksperimentalna" režijska postavitev. Noto-rični nesporazum med moderno dramatikom in občinstvom v našem gledališču to zgovorno dokazuje.

Pa ne le moderni, tudi klasični dramatikom je treba najti sodobnemu življenjskemu občutju ustrezen izraz in ga s tem približati občinstvu. Zakaj vsaka doba, vsaka družba gleda na klasična dela s svojega zomega kota in išče v njih predvsem sozvočja s samo seboj, išče sorodnih življenjskih situacij, konfliktov in problemov, skratka, išče in poudarja to, kar ji je najbolj blizu. Čim obsežnejše in čim globlje so človeške in umetniške dimenzije dramskega dela in njegovih likov, toliko bolj se razlikujejo njegove upodobitve v različnih dobah. Vendar moderna režija ni tista, ki se brezobvezno poigrava z bolj ali manj modernimi oblikami in išče poenostavljene zunanje "aktualizacije", ampak je tista režija, ki oblikuje specifični pogled svojega časa na klasično in moderno delo ne le v formalnem, ampak tudi idejno vsebinskem smislu in ustvarja nov kompleksen gledališki izraz, ki se v njem razodevata miselnost in življenjsko občutje sodobnosti.

Čeprav se zdi, da sem se preveč oddaljila od zastavljenega vprašanja s pojasnjevanjem režiserjevih nalog in režiserjevega odnosa do dramske literature, je bila to potrebno, ker že sam ta odnos in pojmovanje režiserjeve naloge pogaja in opredeljuje njegov gledališki izraz in režijsko zamisel. Predvsem se strinjam z ugo-

tovitvija režiserja-reformatorja Charlesa Pitoëffa, da "vsako dramsko delo zahteva svojo režijo". Ni je gledališke formule, ki bi se prilegala Sartru, Giraudouxu, Williamsu, Fryju, Eliotu, Beckettu, Brechtu, Ionescu, Ghelderodu, Sylvanusu, Albeeju in Pinterju, da o klasikih ne govorimo. Copeaujev ali Vilarov stil na primer ni v nekem enotnem receptu, v bolj ali manj nasilno imputiranem shematičnem prijemu, ampak pomeni najbolj adekvaten in kristaliziran gledališki izraz za določeno idejnocumetniško vsebino literarnega dela. 77

Moderen gledališki izraz je potemtakem predvsem tisti izraz, ki je očiščen vseh stereotipnih igralskih šablon in preživelih manir, očiščen odvečnih cenjenih učinkov, tisti izraz, ki so pri njem vsa umetniška in tehnična izrazna sredstva funkcionalna in povezana v skladno celoto. Mogoče se vam to zdi malo preveč splošna opredelitev, vendar bi vsaka drugačna že omejevala možnosti tega izraza, se pravi, da bi bila apriorna; moderni gledališki izraz potemtakem dopušča prav vsak prijem, ki izključuje diletantizem, manirizem, poljubnost, neodgovornost, preračunljivost in samovoljni egocentrizem.

"Pohujšanje" štejejo gledališki ljudje med najtežje uprizorljiva dela, zlasti glede na stilno dvojnost, ki jo ugotavljajo pri njem literarni kritiki. Kako to, da ste s svojo izbiro "Pohujšanja" postavili amaterski ansambel pred tako težko nalogo?

Najprej glede stilne dvojnosti: zanima me, kaj ti literarni kritiki, ki ugotavljajo neenotnost "Pohujšanja", pravijo na primer o Shakespearovih tragedijah ali pa o dramah Čehova in Anouilha, kjer se pogosto komično in groteskno prepletata z liričnim in tragičnim. Kot režiser še malo ne vidim v tem kake pomanjkljivosti, ampak nasprotno neko posebno notranjo napetost in dinamiko.

Naša uprizoritev "Pohujšanja", pri kateri je kritično občinstvo zaznalo ravno enotnost režijske postavitve, priča, da se dvojnost v "Pohujšanju" kaže samo določenim stališčem in pogledom. Bolj opazna pa je seveda, če jo režiser poudarja po eni strani s pretiranim drastičnim karikiranjem Šentflorjancev, po drugi strani pa z deklarativno retoriko Petra in sentimentalno poduhovljenostjo Jacinte, kakor se je to dogajalo pri večini dosedanjih uprizoritev "Pohujšanja".

Kar zadeva moj izbor dramskega besedila, sem imela zanj neposredni razlog; že preteklo sezono sem pripravljala "Pohujšanje" v okviru Študentovskega gledališča, vendar do premiere ni prišlo, ker je bilo z odklonitvijo dotacije s strani Sklada SRS za pospeševanje kulturnih dejavnosti Študentovsko gledališče dejansko in dokončno ukinjeno. Predhodno delo in izkušnje v tem ansamblu, ki je bil prav tako amaterski, so mi pričale, da je z ustrežno koncepcijo in pravnim režijsko pedagoškim prijemom tudi z amaterskim ansamblom mogoče pripraviti kvalitetno dramsko postavitev.

Drugi razlog je načelne narave. Čeprav kot režiser nikoli nisem imela možnosti delati drugače kot v najhujših pogojih, v okviru občasnih pollegalnih eksperimentalnih skupin, sem vselej imela to možnost, da sem sama izbirala dela, ki sem jih držirala. In nikoli me niso zanimale in privlačile lahke naloge ne cenena zabavna dramatika. Razen tega je bila priprava idrijske uprizoritve vezana tudi na proslavo dvestoletnice, ki je nedvomno zahtevala pomembno dramsko besedilo. In če navse-

zadnje pomislino, da terja priprava kakega povprečnega dramskega dela približno toliko časa, truda in sredstev kot študij kvalitetnega dela, potem se bo resen režiser, ki zna delati z igravcem, raje odločil za drugo.

78 Bi nam razložili osnovne poteze svoje režijske zamisli "Pohujšanja"?

"Pohujšanje" sodi med tista dramska dela, ki so mi najbolj pri srcu tako po svoji idejni vsebini kot umetniškem izrazu. Svojo režijsko zamisel sem oprla na dvojni odnos, ki ga upodablja Cankar v svoji farsii: na odnos umetnik-družba in umetnik-umetnost, se pravi, odnos Peter-Šentflorjanci in Peter-Jacinto.

Pri prvem je značilno, da Cankar ni postavil v dogajanje Petra kot umetnika, ampak kot razbojnika, kot to, za kar družba razglasa umetnika. Kot razbojnik si Peter pridobi bogastvo in oblast, ukazuje Šentflorjancem in slepari samega hudiča. Družba, ki zaničuje in preganja umetnika, slavi razbojnika in se mu pokorava; tenkovestnost je v obratnem sorazmerju z družbeno učinkovitostjo. Vendar umetniku ni do tega, "da bi nad to golaznijo kraljeval", umetniku ni do oblasti, ampak do "široke ceste", do prostosti. Edina vloga, ki je vredna umetnika, je: biti vest družbe; to pa je lahko samo tedaj, če je popolnoma svoboden.

Opirajoč se na opredelitev Jacinte kot simbola umetnosti, režiserji ponavadi zreducirajo lik Jacinte na nadčutno, milobno predahnjeno posebljanje simbola lepote in umetnosti, namesto da bi jo oblikovali kot nadvse živo in polno žensko, kakršna nedvomno diha iz samega Cankarjevega opisa: "Ljubezniva, ljubeča, svojeglavna, brezpokojna, vsegasi in vsegaželjna ženska od frizure do šolnov". Tej slabokrvni, dvodimenzionalni interpretaciji seveda botruje fama nekaterih naših publicistov o Cankarjevem nepoznavanju ženske, fama, ki kaže pomanjkljiv posluš tako za literaturo kot za žensko. Seveda pa se mi po drugi strani ne zdi nič manj zgrešeno v imenu apriornega modnega gesla o antipsihološkem in antičustvenem gledališču reševati Jacinto z ironizacijo, kot smo to videli v eni zadnjih uprizoritev "Pohujšanja"; če je v prejšnjih postavitvah Jacinto vsaj simbol, tu niti to ni več, ampak je vseskozi neprizadeto dekorativna, zdaj maneken, zdaj "slačipunca", kar je v popolni opreki s Cankarjem, ki zahteva zanjo, da "njena koketnost ni hladno premišljena, temveč izvira nezavedno iz polne ženske nature".

Prikazati predvsem to polno žensko naturu, ki vzbuja občudovanje, ljubezen, vdanost, zanos in poželenje, izoblikovati pristen erotični odnos med Petrom in Jacinto, odnos, ki obsega polnost čustev in čutov in se izraža v bogati lestvici občutij od lahkotne in razposajene igrivosti do najbolj nežnega čustvenega utripa, to je bila moja režijska naloga. Pri tem seveda ne gre istiti čustvenost s sentimentalnostjo; medtem ko pomeni druga anahronistično zunanjo maniro, ostalino romantičnega in simbolističnega gledališča, preganjanje čustvenega izraza v gledališču pomeni bistveno akmeitev igravčevih izraznih sredstev, ki je v njih težišče gledališke umetnosti. Menim, da v tako izoblikovanem odnosu med Petrom in Jacinto prihaja tudi njegov simbolični pomen v celoti do izraza, ne da bi ga bilo treba posebej poudarjati.

Ob uprizoritvah klasičnih del se pogosto govori o aktualizaciji; kakšno je vaše mnenje o tem?

Izraz aktualizacija se mi zdi v tej zvezi popolnoma nesmiseln in predvsem ka-

že na izrazito površen odnos do gledališča. Klasično delo je "klasično" prav zagadelj, ker ima vsaki dobi in vsaki družbi nekaj povedati, v tem je njegova aktualnost; tej aktualni vsebini noben "aktualni" domislek ne more dodati ničesar bistvenega, umesten je edinole v primeru, da je uporabljen funkcionalno in s tenkočutnostjo. Frak ali čmi puli ne delata Hamleta nič bolj "aktualnega" kot renesančni triko in tunika. Prepustimo torej razpravljanje o aktualizaciji in prizadevanje zanjo tistim, ki njihova misel ne seže dlje od zunanjega videza gledališča.

79

Režijski domislek, da sem pesem o sv. Alojziju nadomestila z nekoliko prirejenimi "Slovenci kremenitimi", ni izhajal iz kake težnje po "aktualizaciji", ampak iz hotenja po vemi in hkrati sodobni upodobitvi avtorjevega dela; zato sem določeni, izrazito časovno pogojeni pevski vložek, ki je izgubil svoj pomen in učinek, zamenjala s takim, ki ima lahko danes isto funkcijo, kot jo je imela pesem o sv. Alojziju v Cankarjevem času. S tem seveda nisem imela namena ironizirati osvobodilnega boja in revolucije, ampak sem hotela ironizirati in se ograditi od vseh tistih, ki so po letu petinštiridesetem s svojimi dejanji ta boj in to revolucijo tako razvrednotili, da najbolj osveščeni del mladih generacij gleda nanjo z ravnodušnostjo, če ne celo z zaničevanjem in posmehom.

V zvezi z XII. srečanjem amaterskih skupin v Brežicah so krožila mnenja, da je idrijsko "Pohujšanje" med najresnejšimi kandidati za prvo mesto; ali vas je odločitev žirije razočarala in kaj sodite o nji?

Na Slovenskem se vsi tako dobro poznamo, da natanko vemo, kaj kdo lahko v določeni situaciji od koga pričakuje. Odločitev žirije je bila popolnoma v skladu z njeno gledališko in splošnokulturno ravniyo in sem jo, ne da bi se z njo strinjala, skupaj z nekaterimi člani idrijskega ansambla vnaprej predvidela. Osupnilo bi me kvečjemu, če bi bila odločitev v prid idrijskemu ansamblu, čeprav sem prepričana, da bi ta takšno priznanje zaslužil. Sodeč po pripombah na razgovoru o naši uprizoritvi "Pohujšanja" v Brežicah, (ker se zaradi službenih dolžnosti razgovora nisem mogla udeležiti, so mi navzoči te pripombe posredovali) je ta uprizoritev očitno presejala zmožnosti dojetanja in strokovno raven večine članov žirije po eni strani, po drugi strani pa idrijsko "Pohujšanje" ni moglo dobiti priznanja zaradi sklopa raznih interesov, ki so, kot je znano, ob takšnih priložnostih zmeraj v igri.

V četrto stoletja kulturnega manipulantsva, ki skladno simbiozo političnih, prakticistično monopolističnih in privatističnih interesov razglaša za "družbeni" interes in ki njegovi kriteriji nimajo nobenega opravka z interesom same kulture, so si namreč pri nas kulturofobske sile s svojimi podaljšanimi rokami spletle neprodno mrežo, ki obvladuje sleherno celico družbenega življenja. V strahu pred samostojnimi, odgovornimi osebnostmi favorizirajo poprečje in podpoprečje, zato da le-to v obrambi svojih pozicij samoupravljalvsko zatira nadpoprečje; najbolj porazen in daljnosežen rezultat tega kratkovidnega politikantsva je naša izobrazbena struktura. Spričo vsega tega je pristranost te ali one žirije sicer tipična, vendar malopomembna; kaj naj nas sploh še razočara v situaciji, ki lahko najde svojo utemeljitev in perspektivo edinole v znani krilatici: "Za nami vesoljni potop!"?