

**Teden slovenske drame'81**

**TSD'81**



# Teden slovenske drame'81

Prešernovo gledališče Kranj  
4. februar — 13. februar

**TSD'81**

## Repertoar Tedna slovenske drame 81

---

<b>SNL Drama Ljubljana</b>	<b>Dane Zajc: VORANC</b>
<b>PDG Nova Gorica</b>	<b>Slavko Grum: DOGODEK V MESTU GOGI</b>
<b>AGRFT Ljubljana</b>	<b>Gregor Strniša: ŽABE ALI PRILIKA O UBOGEM LAZARJU</b>
<b>SLG Celje</b>	<b>Borivoj Wudler: ODPRITE VRATA, OSKAR PRIHAJA</b>
<b>MGL Ljubljana</b>	<b>Ivan Cankar: HLAPCI</b>
<b>PG Kranj</b>	<b>Rihard Svoboda: GRČA</b>
<b>SNL Drama Ljubljana</b>	<b>Ivan Cankar: HLAPCI</b>
<b>SNL Drama Maribor</b>	<b>Tone Partljič: ZA KOGA NAJ ŠE MOLIM?</b>
<b>EG Glej Ljubljana</b>	<b>Ivo Prijatelj: LISICE</b>
<b>SLG Celje</b>	<b>Dušan Jovanović: PREVZGOJA SRCA (KARAMAZOVI)</b>

---

Repertoar TSD 81 sta oblikovala  
Dimitrij Rupel in Matija Logar

Povabljeni predstava iz jugoslovanskega gledališkega prostora

---

**Kamerni teatar 55**      **Rudi Šeligo: LIJEPA VIDA**  
**Sarajevo**

Predstava po izboru Zveze kulturnih organizacij Slovenije

---

**PIKUD osnovne šole**      **Jana Kolarič: SALON EXPON**  
**»Bratov Polaničič«**  
**Maribor**

---

Industrijski kombinat  
za izdelavo in predelavo  
usnja, gume in plastičnih mas



# PLANIKA

**Kranj, Savska loka 21**

TOZD — Tovarna obutve Kranj  
TOZD — Tovarna obutve Turnišče  
TOZD — Tovarna obutve Tolmin  
TOZD — Tovarna obutve Breznica  
TOZD — Tovarna obutve Mojca — Lukovica  
TOZD — Trgovska mreža  
TOZD — Blagovni promet  
TOZD — Sestavni deli

Delovna skupnost skupnih služb

**VAM NUDI V SVOJEM PROIZVODNEM PROGRAMU**

- *modno žensko in moško obutev*
- *športno obutev ADIDAS*
- *poliuretan, gumijaste*  
*in termoplastične podplate.*

## **Spremljevalne prireditve TSD 81**

**III. razstava fotografije »Gledališče« — 4. 2. 1981**

**(razstavo so pripravili: Foto kino klub »Janez Puhar« Kranj, Gorenjski muzej Kranj, Prešernovo gledališče Kranj)**

---

**Podelitev »Nagrade Slavka Gruma« za najboljše dramsko besedilo preteklega leta  
— 8. 2. 1981 ob 19.30 v PG**

---

**Okrogla miza TSD 81**

---

**»O vlogi gledališča v kulturnem in političnem življenju slovenskega naroda«**

**Okroglo mizo TSD 81 bo vodil Tone Peršak.**

**11. 2. 1981 ob 10.00 v kafilnici PG.**

---

**Izvedbo TSD 81 sta omogočili Kulturna skupnost Kranj in Kulturna skupnost Slovenije.**

## Plodno in vznemirljivo gledališko leto 1980

Izbor za TSD je upošteval skoraj celotno slovensko dramsko produkcijo v preteklem letu in prav gotovo vse kvalitetne predstave, ki so v tem času nastale v naših teatrirh na podlagi slovenskih besedil. Ker so možnosti TSD omejene, seveda ne bo mogoče videti prav kompletne produkcije, ki je bila prijavljena, mislim pa, da jo zgoraj navedeni izbor dobro predstavlja. Naj razmerje med ponujenim in izbranim — kljub temu, da je relativno lahko razumljivo in skoraj evidentno — vendarle nekoliko podrobneje opišem.

Prvo načelo selektorja je bilo: na enem mestu in v kratkem času podati prerez slovenskih gledaliških značilnosti, predstaviti značilna in najvažnejša literarna in režijska dejanja slovenske teatarske kulture. Šlo mi je za udeležbo kar največjega števila slovenskih gledališč (pri čemer moram z obžalovanjem ugotoviti, da Stalno slovensko gledališče iz Trsta ni prijavilo nobene predstave, oziroma da v preteklem letu ni uprizorilo slovenskega besedila; to gledališče nedvomno veliko stori za slovensko kulturo in je njegova odsotnost tukaj bolj slučajna in formalna zadeva), za kar najpestrejši program. Želel sem poudariti **vsebinsko** raznolikost in **slogovno** bogastvo slovenskih gledaliških iskanj. Prizadeval sem si v program vključiti tudi prizadevanja najmlajših gledaliških delavcev, da bi bila razvidna **kontinuiteta** oz. **diferenciacija** naše dramske proizvodnje. Poseben poudarek je veljal — ne le pri našem izboru ampak v našem gledališkem življenju v celoti — izvedbam slovenske **klasike**: Cankarja, Govekarja in Gruma. Nekako najbolj izpostavljeno mesto našega repertoarja zavzemajo dela živečih avtorjev, t.i. srednje generacije. Tu se srečujeta dramska pesnika Zajc in Strniša z nekoliko mlajšim modernistom Jovanovićem. Srečuje se socialno angažirani Partljič z igrivim Wudlerjem. Za njimi prihaja novo literarno ime Iva Prijatelja. Vrsta besedil je precej odločno zvezanih naši preteklosti ali komaj pretekli **družbenopolitični** skušnji: Karamazovi, Hlapci, Za koga naj še molim. Kar dva teksta se posvečata problematiki NOB (Voranc, Za koga naj še molim).

Kar se tiče izvajalcev in režiserjev, se bodo na TSD zvrstili domala vsi najbolj prizadevni in išočji gledališki mojstri. Od starejše srednje generacije je (kar trikrat) navzoč Mile Korun. Iz Maribora prihaja primorski prvak Jože Babič (kar priča o res dinamičnem pretoku gledaliških umetnikov med »regijami«). Tu je večstransko preskušeni Janez Drozg. Tu sta izbrušeni esteticist Dušan Mlakar in vsesplošni laureat Jovanović...

Še tako pristranski ocenjevalec bo ob tem moral priznati, da smo se trudili prikazati kar najbolj različne poglede na teater, in da smo ob kriteriju kvalitete upoštevali tudi merili izrazitosti in korektnosti. Naj bi letošnji Teden slovenske drame izzvenel kot ploden dialog generacij, gledaliških modelov, snovi in poetik; kot prizorišče iskalske drznosti in najrazličnejših poti k umetniški in z njo seveda tudi družbeni resnici. »Zamešale« in prepletle naj bi se meje odrov, pomešali naj bi se igralci različnih ansamblov. Morda se podro ali vsaj zrahljajo meje med igralci in gledalci, med odrom in avditorijem; morda se iz te ustvarjalne »gneče« zablešči visoki pomen umetniške resničnosti in morda bodo naši gledalci po tem gledališkem prazniku odšli po svojih poteh presunjeni, kot se za gledališko doživetje tudi spodobi.

**Dimitrij Rupel**

## Slovenske premierske uprizoritve v letu 1980

- 
11. 1. Svetlana Makarovič — Cveto Sever: POTEPUH
- 
16. 1. Dane Zajc: VORANC — SNG Drama Ljubljana
- 
25. 1. Pavel Lužan: RDEČI MLIN — SLG Celje
- 
4. 2. Anton Tomaž Linhart: TA VESELI DAN ALI MATIČEK SE ŽENI — PG Kranj
- 
7. 2. Skupina avtorjev: »KO SI SREČEN...« — Gledališče »Tapata« Ljubljana
- 
15. 3. Marko Švabič: ODRSKA PRIPOVED O MLADEM JUNAKU  
SNG Drama Maribor
- 
20. 3. Jana Kolarič: SALON EXPON — PIKUD OŠ »Bratov Polaničič«
- 
3. 4. Fran Žižek: MIKLOVA ZALA — Šentjakobsko gledališče Ljubljana
- 
11. 4. Dane Zajc: OGENJ V USTIH — SNG Drama Ljubljana
- 
16. 4. Oton Župančič — Srečko Kosovel — France Bevk — Niko Grafenauer  
Dane Zajc — Tone Pavček — Kajetan Kovič — Boris A. Novak:  
ABRAKADABRA — LG »Jože Pengov« Ljubljana
- 
14. 5. Slavko Grum: DOGODEK V MESTU GOGI — PDG Nova Gorica
- 
3. 6. Andrej Jelačin: PIKNIK S TVOJO ŽENO — Gledališče brez tretjega, Koper
- 
11. 6. Gregor Strniša: ŽABE ALI PRILIKA O UBOGEM LAZARJU —  
AGRFT Ljubljana
- 
13. 6. Bojan Martinec: AVANTURA — SNG Drama Maribor
- 
15. 8. Ciril Kosmač: BALADA O TROBENTI IN OBLAKU
- 
19. 9. Borivoj Wudler: ODPRITE VRATA, OSKAR PRIHAJA — SLG Celje
- 
26. 9. Svetlana Makarovič — Vladimir Rooss: KOSOVIRJA NA LETEČI ŽLICI  
LG Maribor
- 
11. 10. Ivan Cankar: HLAPCI — MGL Ljubljana
- 
15. 10. Frane Puntar: A — LG Ljubljana
- 
15. 10. Rihard Svoboda: GRČA — PG Kranj
- 
17. 10. Ivan Cankar: HLAPCI — SNG Drama Ljubljana
- 
25. 10. Anton Tomaž Linhart: TA VESELI DAN ALI MATIČEK SE ŽENI  
AG »Tone Čufar« Jesenice



- 
13. 11. Slavko Grum: PISMA JOSIPINI — SNG Drama Ljubljana
- 
26. 11. Tone Partljič: ZA KOGA NAJ ŠE MOLIM? — SNG Drama Maribor
- 
4. 12. Ivo Prijatelj: LISICE — EG Glej Ljubljana
- 
9. 12. Janez Povše: IZVOLITE, TOVARIŠ MARJAN — PDG Nova Gorica
- 
10. 12. Niko Grafenauer — Jože Rode: ZA DEVETIMI VRATI — LG Ljubljana
- 
10. 12. Jana Kolarič: FESTIVAL ZVONIL IN ROPOTAL — LG Maribor
- 
12. 12. Dušan Jovanović: PREVZGOJA SRCA (KARAMAZOVI) — SLG Celje
- 
13. 12. Nace Simončič: VELIKI KIKIRIKI — LG Ljubljana
- 
13. 12. Matjaž Kmecl: MARJETICA ALI SMRT DOLGO PO UMIRANJU  
MGL Ljubljana
- 
14. 12. Pavel Golia: SRCE IGRAČK — SNG Drama Maribor
- 
18. 12. Milan Stente: GLEDALIŠČE ŽIVALSKEGA VRTA  
Šentjakobsko gledališče Ljubljana
- 
20. 12. Žarko Petan: PRAVLJICA O KRMEŽLJAVEM MATJAŽKU IN ZASPANI  
TRNULJČICI — MGL Ljubljana
- 
20. 12. Leopold Suhadolčan — Vladimir Rooss: PETER NOS JE VSEMU KOS  
LG PG Kranj
- 
25. 12. Vid Pečjak — Blaž Lukan: DREJČEK IN TRIJE MARSOVČKI — SLG Celje
-

## Teden slovenske drame 80 (kratko poročilo)

TSD (od 5. februarja do 14. februarja 1980) se je v organizaciji Prešernovega gledališča Kranj ponovil že desetič. Na slavnostni otvoritvi TSD je govoril član CK ZKS Franc Šali. Pokrovitelj jubilejnega TSD je bil delovni kolektiv Iskre Elektromehanike Kranj. Repertoar TSD 80 je sestavil Venó Taufer:

---

<b>SNG Drama Ljubljana</b>	Ferdo Kozak: <b>PROFESOR KLEPEČ</b> režija: Janez Pipan
<b>MGL Ljubljana</b>	Matjaž Kmecl: <b>FRIDERIK Z VERONIKO ALI GROF CELJSKI DANES IN NIKDAR VEČ</b> režija: Žarko Petan
<b>SMG Ljubljana</b>	Niko Grafenauer: <b>NEBOTIČNIKI, SEDITE</b> režija: Janez Pipan
<b>PG Kranj</b>	Ivan Mrak: <b>VAN GOGHOV VIDOVI PLES</b>
<b>PG KRANJ</b>	Ivan Mrak: <b>VAN GOGHOV VIDOVI PLES</b> režija: Matija Logar
<b>SNG Drama Maribor</b>	Rudi Šeligo: <b>LEPA VIDA</b> režija: Franci Križaj  Tone Čufar: <b>ŠČURKI</b> režija: Aleš Jan
<b>SSG Trst</b>	Etbin Kristan: <b>KATO VRANKOVIČ</b> režija: Mario Uršič
<b>SLG Celje</b>	Ivan Cankar: <b>LEPA VIDA</b> režija: Mile Korun

---

Ob otvoritvi je organizator TSD premiersko uprizoril slovensko komedijo A. T. Linharta: **TA VESELI DAN ALI MATIČEK SE ŽENI** v režiji Sergeja Verča. Poleg omenjenih predstav je organizator povabil tudi monodrami:

Alja Tkačev: **JAJCERA** v režiji Vesne Arhar (**SNG Drama Maribor**)  
Branko Miklavc: **VERIGAR** v režiji Branka Miklavca

ter predstavo po izboru Zveze kulturnih organizacij Slovenije:

Željko Kozinc: **BREZJANSKO POLJE** v režiji Janeza Drozga (**Šentjakobsko gledališče Ljubljana**)

---

Tradicionalno okroglo mizo TSD je na temo **GLEDALIŠČE V GLEDALIŠČU** vodil Igor Lampret. Skupaj z Gorenjskim muzejem je Prešernovo gledališče pripravilo razstavo **Začetki gledališča v Kranju**.

---

Na TSD 80 (12. 2. 1980) je bila podeljena **Nagrada Slavka Gruma** za najboljše slovensko dramsko besedilo preteklega leta. Žirija, v sestavi Andrej Inkret, Mile Korun, Matija Logar in Bojan Štih, je soglasno sklenila, da se nagrada podeli **Dušanu Jovanoviću** za dramsko besedilo **Karamazovi**.

Teden slovenske drame razpisuje Nagrado Slavka Gruma za najboljše slovensko dramsko besedilo.

---

Nagrada je stalna. Podeljuje se diploma in denarna nagrada v višini 50.000,00 din.

---

Nagrada se lahko podeli enemu, dvema ali trem besedilom v enakem delu.

---

Dramska besedila bo ocenjevala žirija, ki jo bo imenoval Umetniški svet Prešernovega gledališča Kranj, stalni organizator Tedna slovenske drame.

---

Za »Nagrado Slavka Gruma« konkurirajo nova slovenska dramska dela:

- uprizorjena
  - tiskana
  - predložena komisiji.
- 

Nagrada se podeli na Tednu slovenske drame — 82.

---

Rok za besedila je 31. december 1981.

---

Avtorji naj pošljejo besedila v petih tipkopisih na naslov:

Prešernovo gledališče Kranj, Titov trg 6, 64000 Kranj,  
s pripisom »Nagrada Slavka Gruma«.

---

Pavel Lužan: RDEČI MLIN

Bojan Martinec: AVANTURA

Svetlana Makarovič — Cveto Sever: POTEPUH

Jana Kolarič: FESTIVAL ZVONIL IN ROPOTAL

SALON EXPON

Andrej Jelačin: PIKNIK S TVOJO ŽENO

Tone Partljič: ZA KOGA NAJ ŠE MOLIM?

Niko Grafenauer — Jože Rode: ZA DEVETIMI VRATI

Nace Simončič: VELIKI KIKIRIKI

Matjaž Kmecl: MARJETICA ALI SMRT DOLGO PO UMIRANJU

Milan Štante: GLEDALIŠČE ŽIVALSKEGA VRTA

Leopold Suhodolčan — Vladimir Rooss: PETER NOS JE VSEMU KOS

Vid Pečjak — Blaž Lukan: DREJČEK IN TRIJE MARSOVČKI

Žarko Petan: PRAVLJICA O KRMEŽLJAVEM MATJAŽKU IN ZASPANI TRNJULČICI

Janez Povše: IZVOLITE, TOVARIŠ MARJAN

NA PRIČETKU DNEVA

Dimitrij Rupel: JOB

Niko Nikolčič: ŽENSKI GEN

Andrej Drupal — Iztok Osojnik — Iztok Saksida Jakac — Vera Pejovič: NEZGODA

NA OTOKU TREH MILJ

Rudi Šeligo: SVATBA

Tone Peršak: ČAS KONGRESA

Zlata Volarič: POBRATIMI

OH, TI LJUBČKI MOJI

Drago Jančar: DISIDENT ARNOŽ IN NJEGOVI

Ivo Prijatelj: LISICE

Matjaž Potokar: TEOGONIJA ALI DEMIURGOVA VRNITEV

Anonimni avtor: IVANOVO OKNO V SVET

Zdravko Duša: JASLICE

Emil Filipčič: KEGLER

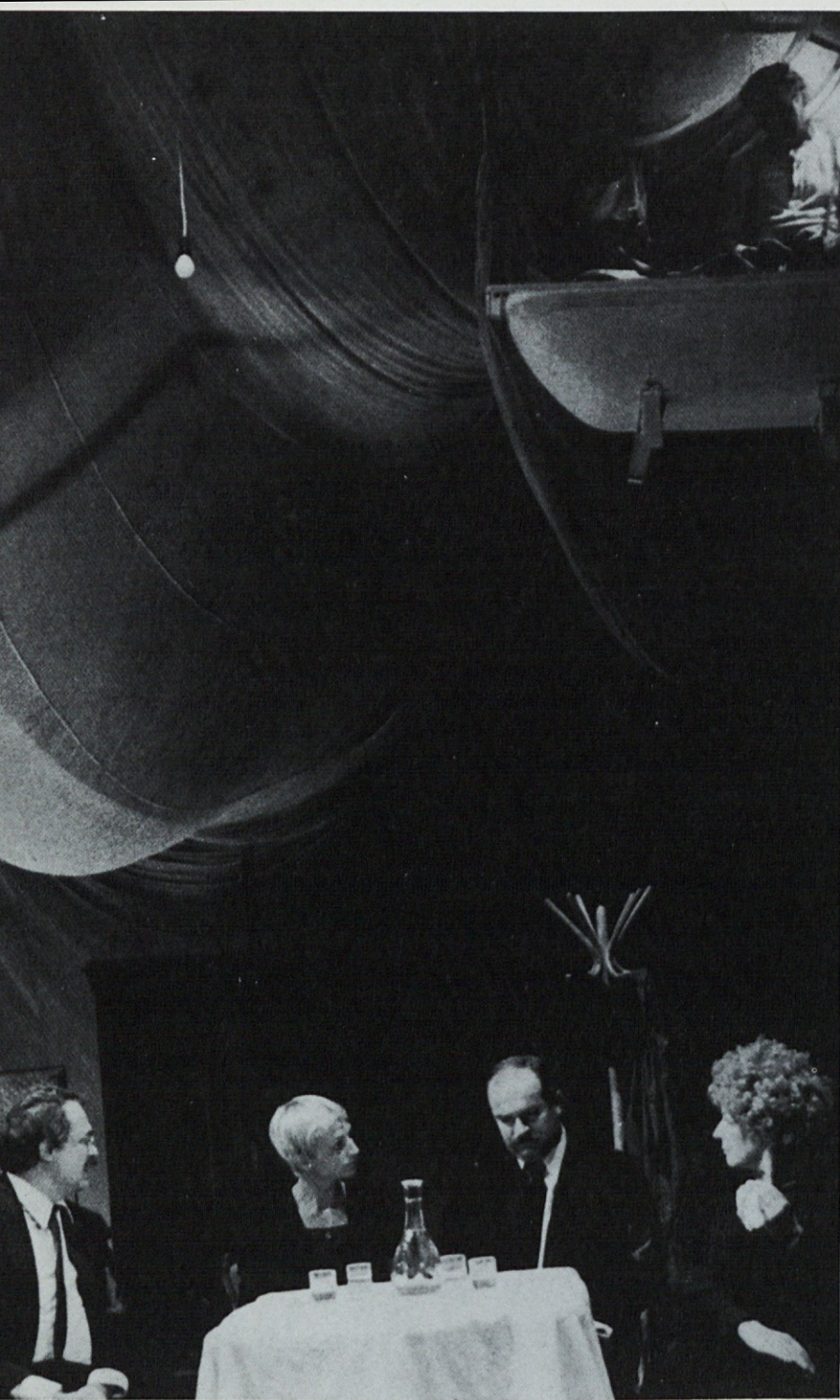
Denis Poniž: SPOLNO ŽIVLJENJE FRANJA TAHIJA

Anonimni avtor: VZPOREDJE

PRIMORSKO DRAMSKO GLEDALIŠČE — Nova Gorica Slavko Grum: DOGODEK V MESTU GOGI

Tarbula .....	DRAGICA KOKOT-ŠOLAR	Oče Kvirin .....	STANE LEBAN
Afra .....	ALJA TKAČEVA	Birič Kaps .....	MATJAŽ TURK
Juta služkinja .....	NEVENKA SEDLAR	Mirna žena .....	BREDA URBIČ
Klef .....	KAREL BRIŠNIK	Slikar .....	SERGEJ FERRARI
Umrli naddavkar .....	JANEZ LAVRIH	Stara žena .....	BERTA UKMAR
Nažigač .....	TONE ŠOLAR	Konrad .....	IZTOK JEREB
Julio Gapit .....	IVO BARIŠIČ	Režija .....	MIRAN HERZOG
Hana .....	MIRA LAMPE-VUJIČIČ	Scena .....	META HOČEVAR
Gospa Tereza .....	METKA FRANKO	Kostumi .....	ALENKA BARTL
Komi Otmar Preilh .....	BOŽO VOVK	Asistent kostumov .....	META SEVER
Grbavec Teobald .....	JOŽE MRAZ	Dramaturg in lektor .....	DOMINIK SMOLE
Gospa Prestopil .....	NEVENKA VRANČIČ	Asistent režije .....	MATJAŽ ŽUPANČIČ
Pisar Klikot .....	SILVIJ BOŽIČ		





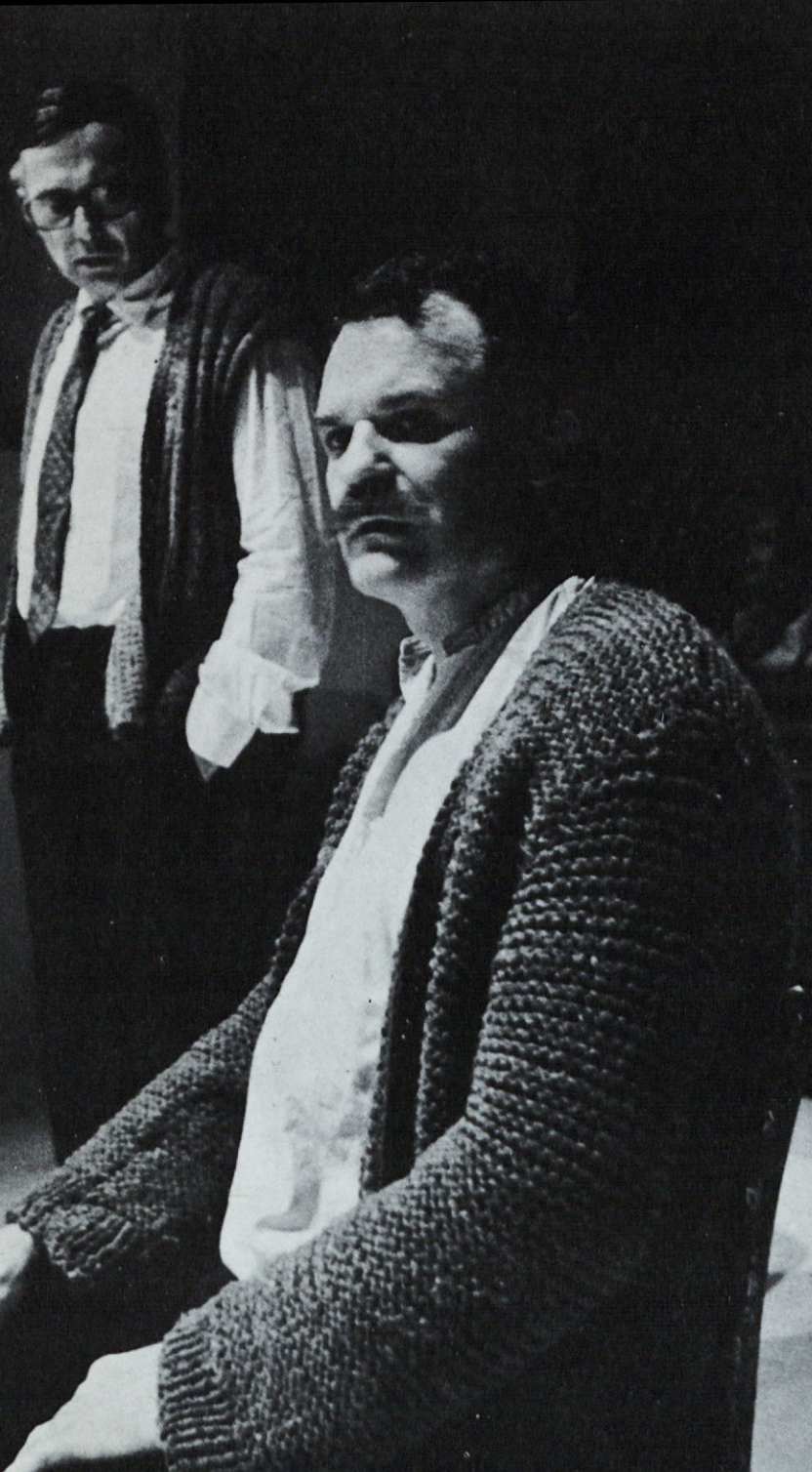
**SLOVENSKO LJUDSKO  
GLEDALIŠČE — Celje**

**Borivoj Wudler:  
ODPRITE VRATA,  
OSKAR PRIHAJA**

Alfi ..... JANEZ BERMEŽ  
Melita ..... MIJA MENCEJEVA  
Karmen ..... ANICA KUMROVA  
Oskar ..... MIRO PODJED  
Mama ..... NADA BOŽIČEVA  
Ate ..... JOŽE PRISTOV  
Taksist ..... ZVONE AGREŽ

Režija ..... DUŠAN MLAKAR  
Dramaturg ..... IGOR LAMPRET  
Scena ..... META HOČEVAR  
Kostumi ..... MIJA JARČEVA in  
CVETA MIRNIK

Lektor ..... MAJDA KRIŽAJ  
Koreografija ..... KSENIJA HRIBAR  
Glasbena oprema ..... ILIJA ŠUREV



SLOVENSKO LJUDSKO GLEDALIŠČE  
Celje

Dušan Jovanović:  
PREVZGOJA SRCA (KARAMAZOVI)

Svetozar Mitić .....JANEZ BERMEŽ  
Olga Mitić .....JANA ŠMIDOVA  
Dejan Mitić .....MIRO PODJED  
Branko Mitić .....PETER BOŠTJANČIČ  
Janez Mitić .....BOGOMIR VERAS  
Zasliševalec .....STANKO POTISK  
Viktor Bizjak .....BRUNO BARANOVIČ  
Nataša Džoržević Mitić LJERKA BELAKOVA  
Slavko Milosavljević ... JANEZ STARINA  
Trije otroci ..... ALJOŠA JESENOVEC  
DARJA POLAK  
MATEVŽ BOŽINOVIČ  
Natalija ..... ANICA KUMROVA  
Strojepiska ..... JADRANKA TOMAŽIČ  
Matičar ..... PAVLE JERŠIN  
Učiteljica ..... MARJANCA KROŠLOVA  
Član komiteja ..... MATJAŽ ARSENJUK  
Sekretar ..... BORUT ALUJEVIČ  
Stražar ..... IGOR SANCIN  
Novinar I ..... DRAGO KASTELIC  
Novinar II ..... ZVONE AGREŽ  
Stevan ..... JOŽE PRISTOV  
Afežejevki ..... NADA BOŽIČEVA  
MIJA MENCEJEVA  
Režija ..... MILE KORUN  
Scena in kostumi ..... META HOČEVAR  
Dramaturg ..... ALJA PREDAN  
Lektor ..... MAJDA KRIŽAJ  
Glasba ..... SREČKO LAVBIČ  
Akustična skupina .....KLADIVO, KONJ IN VODA

SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE DRAMA — Ljubljana Ivan Cankar: Hlapci

Župnik ..... IVO BAN  
 Nadučitelj ..... DANILO BENEDIČIČ  
 Jerman ..... RADKO POLIČ  
 Komar ..... POLDE BIBIČ  
 Hvastja ..... LOJZE ROZMAN  
 Lojzka ..... ŠTEFKA DROLČ  
 Geni ..... MILENA ŽUPANČIČ  
 Minka ..... MAJDA POTOKAR  
 Zdravnik ..... DARE VALIČ  
 Poštar ..... MARKO OKORN  
 Župan ..... MARJAN HLASTEC  
 Anka, županova hči ..... POLONA VETRIH  
 Jermanova mati ..... DUŠA POČKAJ  
 Kalandar, kovač ..... BORIS CAVAZZA  
 Kalandrova žena ..... JERICA MRZEL  
 Pisek, pijanec ..... BORIS JUH  
 Nace ..... BRANE IVANC  
 Kmetica ..... VIKA GRIL  
 Krčmar ..... ALEŠ VALIČ

V manjših vlogah sodelujejo: Janez Albreht, Miha Baloh, Marija Benko, Marijana Breclj, Lenka Ferenčak, Tone Gogala, Branko Grubar, Angelca Hlebce, Tone Homar, Rudi Kosmač, Boris Kralj, Andrej Kurent, Barbara Levstik, Katja Levstik, Branko Miklavc, Kristijan Muck, Andrej Nahtigal, Mihaela Novak, Mojca Ribič, Neža Simčič, Dušan Škedl, Božo Šprajc, Janez Vajevec, Alenka Vipotnik, Meta Vranič, Metoda Zorčič in Iva Zupančič.

Režiser ..... MILE KORUN  
 Scena in kostumi ..... META HOČEVAR  
 Glasbeno vodstvo ..... BRANE DEMŠAR  
 Lektorica ..... NADA ŠUMI  
 Študij pretepa ..... ANDREJ ZAJEC





SLOVENSKO NARODNO GLEDALIŠČE DRAMA — Ljubljana Dane Zajc: VORANC

Voranc ..... POLDE BIBIČ  
Neža ..... ŠTEFKA DROLČ  
Jernej ..... DARE VALIČ  
Žagar ..... LOJZE ROZMAN  
Murovčan ..... RADKO POLIČ  
Katra ..... MAJDA POTOČAR  
Simon ..... JANEZ ALBREHT

Režiser ..... MILE KORUN  
Scenografka .....  
kostumografka ..... META HOČEVAR  
Lektorica ..... NADA ŠUMI  
Dramaturg ..... DOMINIK SMOLE  
Asistent režije ..... VESNA LAVRAČ  
IVO PRIJATELJ  
Zvočna oprema ..... JULIJAN STRAJNER



Julka ..... SONJA BLAŽ  
 Zrnkova ..... ANGELA JANKO  
 Ludvik, sekretar  
 mestnega komieja ..... JURIJ SOUČEK  
 Vera, njegova žena ..... ANICA VEBLE  
 Liza, aktivistka in  
 partizanka ..... MILENA MUHIČ  
 Aleksander, varnostnik  
 v brigadi ..... RADO PAVALEC  
 Mustafa, varnostnik ..... BORIS KOČEVAR  
 Milan, ilegalec, potem  
 partizanski komandir ..... FRANCI GABROVŠEK  
 Kuharica ..... MAJDA HERMAN  
 Gostilničarka ..... BREDA PUGELJ  
 Pankracij, ilegalec ..... ROMAN LAVRAČ  
 Pukmajster, Obersturm-  
 führer gestapa ..... SANDI KROŠL'

Pillz, Unterscharfführer  
 gestapa ..... MARJAN BAČKO  
 Pillzova žena Hertha ..... NATAŠA SIRK  
 Fišer ..... JOŽE ZUPAN  
 Jožek, partizan in  
 gestapovec ..... JANEZ KLASINC  
 Sokol, partizan ..... IZTOK VALIČ  
 Nemški vojaki ..... MARJAN TROBEC  
 JANKO HABERL  
 ZVONKO FUNDA  
 FRANCI RAJH  
 Podeželsko dekle ..... IRENA MIHELIČ  
 Tajnica na gestapu ..... LIDIJA KOREN  
 Režiser ..... JOŽE BABIČ  
 Dramaturg ..... BOJAN ŠTIH  
 Scenograf in kostumograf ..... NADA ŠUMI  
 Scena in kostumi ..... MIROSLAV MELENA  
 Lektorica ..... NADA ŠUMI



# MESTNO GLEDALIŠČE LJUBLJANSKO

## Ivan Cankar: HLAPCI



Župan .....	JANEZ ERŽEN
Župnik .....	ZLATKO ŠUGMAN
Nadučitelj .....	FRANČEK DROFENIK
Jermaň .....	JANEZ HOČEVAR
Komar .....	JANEZ ŠKOF
Hvastja .....	TONE KUNTNER
Lojzka .....	JOŽICA AVBELJ
Geni .....	MAJDA GRBAC
Minka .....	MAJA BOH
Zdravnik .....	MATJAŽ TURK
Poštar .....	IVAN JEZERNIK
Anka, županova hči .....	MARJETA GREGORAČ
Jermaňova mati .....	VERA PER alt. JUDIHA HAHN
Kalander, kovač .....	FRANC MARKOVČIČ
Kalandrova žena .....	MARIJA LOJK
Pisek, pijanec .....	SREČO ŠPIK
Nace, kmet .....	MARKO SIMČIČ
Študent .....	TOMAŽ PIPAN
Kmetica .....	MARJANA KLANŠEK
Krčmar .....	EVGEN ČAR
Kmetje .....	JOŽE LONČINA SAŠA MIKLAVC
Kmetice .....	MAJA ŠUGMAN NADA BAVDAŽ ANKA CIGOJ NADJA STRAJNAR ALENKA SVETEL
Delavci .....	SLAVKO STRNAD JULIJ GUŠTIN MILAN KALAN
Šolarji .....	DUNJA ŠUTANOVEC VESNA KRMELJ LUCIJA SELJAK MATEJA STRAŽAR MIHA KRALJ MARKO KRAGULJ ALJOŠA REBOLJ LENKA KAVČIČ MOJCA ČARMAN URŠKA KRIŽAJ LUKA KRIŽAJ
Režija .....	DUŠAN JOVANOVIČ
Scenografija .....	MARIJA ŠTIH
Kostumografija .....	META SEVER
Glasba .....	DARIJAN BOŽIČ
Dramaturg in lektor .....	MARKO SLODNJAK
Korepetitor .....	BORUT LESJAK
Telovadne vaje .....	JELICA VAZZAZ

# PREŠERNOVO GLEDALIŠČE — Kranj Rihard Svoboda: GRČA

Grča ..... TINE OMAN  
Berta ..... ALENKA BOLE-VRABEC  
Janko ..... KONDI PIŽORN  
Tribuč ..... JOŽE KOVAČIČ  
Zdenka ..... TINA PRIMOŽIČ  
Hlepuh ..... IZTOK ALIDIČ  
Kremenšek ..... JANEZ DOLINAR  
Koritnik ..... MIHA KRIŠELJ  
Župnik ..... JOŽE VUNŠEK  
Golobček ..... FRANCE ČERNE  
Osolinka ..... JOŽICA JORDAN  
Ana ..... BERNARDA OMAN

Režija ..... JANEZ DROZG  
Dramaturgija ..... TARAS KERMAUNER  
Scenografija ..... NIKO MATUL  
Kostumografija ..... MARIJA KOBİ  
Lektor ..... LUDVIK KALUŽA



# KAMERNI TEATAR 55 — Sarajevo Rudi Šeligo: LIJEPA VIDA

Režija .....	SLOBODAN UNKOVSKI	Vida .....	VESNA MAŠIĆ
Prevod .....	VLADO KRUŠIĆ	Njezin muž .....	ALEKSANDAR MIČIĆ
Scenografija .....	MIROSLAV BILAĆ	Kučni prijatelj	
Kostimografija .....	OZRENKA MUJEZINOVIĆ	Zapovjednik Maura .....	ZORAN BEČIĆ
Muzika .....	LEB I SOL	Prodavač singerica	
Lektor .....	MILOŠ OKUKA	Darinka, Vidina kći .....	ASJA GAČO-PAVLOVIĆ
		Kraljica na španskom dvoru .....	VERA MILOVANOVIĆ
		Grof Orantez .....	MILENKO VIDOVIĆ
		Guverner Velaskez .....	ZVONKO ZRNČIĆ
		Gospodin Kordoba .....	ALEKSANDAR VOJTOV
		Don Andrea Duero .....	VLADO GAČINA
		Otac Bartolomej .....	MIRALEM ZUBČEVIĆ
		Hernando Kortez .....	FARUK SOFIĆ
		Njegova žena Katalina .....	RAVIJOJLA JOVANČIĆ
			JASNA DIKLIĆ
		Dvorske dame .....	JASNA BERI
			ŽANA JOVANOVIĆ



**AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO — Ljubljana Gregor Strniša: ŽABE**

Točaj ..... BINE MATOH  
Lazar — Lazarus ..... PAVLE RAVNOHRIB  
Babica — Evica ..... SILVA ČUŠINOVA

Režija: SERGEJ VERČ, sl. 8. sem. režije  
Dramaturgija: DUŠAN DOLAMIČ, sl. 8. sem. dramaturgije  
Jezikovno vodstvo: lektor JOŽE FAGANEL in viš. strok. sod.  
ANA MLAKARJEVA

Tehnika glasu: viš. strok. sod. JERA CETINOVA  
Mentor za scenografijo: docent META HOČEVARJEVA  
Mentor za kostumografijo: docent ALENKA BARTLOVA  
Mentor za koreografijo: docent LOJZKA ŽERDINOVA  
Glasba: JANI GOLOB  
Korepetitor: BRANE DEMŠAR  
Izvajalci glasbe: JOŽEF OVČAR, bas;  
MILENA DOSTAL, violina;  
FRANC ŽIBERT, harmonika



**EKSPERIMENTALNO GLEDALIŠČE GLEJ — Ljubljana Ivo Prijatelj: LISICE**

MAJDA GRBAC  
MAJA BOH  
BRANE GRUBAR  
STANISLAVA BONISEGNA  
VLADIMIR JURČ  
BARBARA JAKOPIČ  
MARINKA ŠTERN  
SANDI PAVLIN  
TOMAŽ PIPAN

Režija ..... MILAN STEPANOVIČ  
Dramaturgija ..... ANDREJ VAJEVEC  
Scena in kostumi ..... JOŽICA BRODARIČ  
Glasba ..... ALEŠ KERSNIK  
Luč ..... VIKTOR KOZLEVČAR

# O vlogi gledališča v kulturnem in političnem življenju slovenskega naroda

Ko mi je Matija Logar kmalu po lanskoletni Okrogli mizi TSD v Kranju ponudil vlogo referenta ali usmerjevalca letošnje Okrogle mize, sem seveda začel razmišljati predvsem o tem, kakšno temo naj izberem za svoj uvodni ali usmerjevalni referat, da bi z njim lahko spodbudil smisel in ploden razgovor. Razmišljal sem o temah dosedanjih okroglih miz. Bojan Štih je leta 1977 usmeril pogovor v razčlenjevanje odnosa med slovensko literarno zgodovino in dramatiko, zagovarjal trditev, da je mogoče »govoriti o našem slovenskem gledališkem izrazu le in predvsem v zvezi s slovensko dramatiko« in skušal spodbuditi tudi pogovor o razmerju med slovensko dramatiko in gledališko kritiko in o razmerju med slovensko dramatiko in domačo publiko.

Leto kasneje je Taras Kermauner v referatu Na sledi za programom, ob trditvi, da je nujno potrebno v slovenskem gledališču uprizarjati slovenske drame, ker se le-te »vrtijo okrog istih vprašanj, ki mučijo nas«, razgrnil sintetičen pregled slovenske dramatike glede na oblikovne značilnosti besedil, glede na njihove spektakelske izzive in seveda glede na vprašanja, okrog katerih »se vrtijo«. Vprašanje uprizarjanja slovenskih besedil je zastavil kot nacionalno vprašanje in neuprizarjanje slovenskih dram označil kot »samozanikanje« naroda in pomanjkanje nacionalne zavesti. Leta 1979 je Malina Schmidtova v referatu Aktualizacija sodobnosti v dramah zadnjih let razčlenjevala slovensko dramsko proizvodnjo s stališča njenega odnosa do družbene stvarnosti. Igor Lampret pa se je s svojim referatom in usmerjanjem okrogle mize 1980 dejansko preselil v gledališče in skušal s pojasnjevanjem metode in poetike gledališča v gledališču opredeliti vitalnost sodobnega slovenskega gledališča, ki je po eni strani osvobojeno pritiskov politike, a je zato po drugi strani pod pritiskom gonje in prizadevanj za publiko. Na podlagi tega pregleda se mi je zdelo, da bi bilo letos koristno in mogoče govoriti predvsem o dveh temah:

1. Ali je dejansko mogoče govoriti o nekakšnem specifično slovenskem gledališkem izrazu; ali je ta slovenski gledališki izraz (slog, jezik) v kakršnikoli zvezi z razcvetom slovenske dramatike v zadnjih desetletjih in s povečanim zanimanjem slovenskih gledališč za slovenska besedila in ali je mogoče ta slovenski izraz kakorkoli navezati na slovensko tradicijo v spektakelskih dejavnostih (ljudski plesi, ljudski običaji, predgledališke oblike igranja in predstavljanja itd.)?
2. Ali je mogoče govoriti o kakršnikoli vlogi in nalogah slovenskega gledališča v kulturnem in političnem življenju naroda; ali slovensko gledališče te naloge izpolnjuje in se jih zaveda in v kakšni zvezi je ta vloga ali naloga s slovenskim dramskim pisanjem itd.?

Odločil sem se za drugo temo; morda zato, ker je na videz lažja, a tudi zato, ker je nedvomno bolj kočljiva. Razlogov za to odločitev je bilo seveda še več. Prvi morda v tem, ker je vprašanje vloge in nalog gledališča v življenju našega naroda že vse od Linharta in Zoisa v ospredju in del bistvenih načel vsega našega razpravljanja o gledališču. Spomnimo se ob Linhartu in Zoisu še Prešerna in Čopa ter njihovih razmišljanj o slovenski tragediji, Župančiča z označitvijo slovenske gledališke predstave kot slovesne maše slovenske besede, Cankarjevih in Govekarjevih polemik, Vidmarjevih zahtev itd. Vsi imenovani so slovenskemu gledališču pripisovali posebno pomembno narodotvorno in narodnoobrambno funkcijo. Drugi razlog za mojo odločitev je v pisanju in govorih o našem gledališču v zadnjih letih. Slovensko gledališče je po mnenju kronistov v ustvarjalnem vzponu in na najboljši poti, da s svojo kvaliteto prebije tudi državno mejo kot je že republiške. Prav gotovo je v tem zlateg trenutku primerno razmišljati o našem gledališču tudi s tega stališča. Prostor in čas kranjskega festivala je za to najbolj primeren, kajti vzpon ustvarjalnosti gledališča pogojuje in je sam pogojen s sočasnimi vzponom ustvarjalnosti v slovenski dramatiki. Zadnji, čeprav ne najmanj pomembni razlog, pa je vsekakor dejstvo, da je gledališče že po svoji naravi vselej in nedvomno velikega pomena za kulturno, politično in vsakršno življenje nacionalne skupnosti, v čemer nas potrjujejo tudi sicer preredke sociološke analize tega razmerja, med njimi morda najbolj Duvignaudova. Te pomembnosti gledališča se že od davnine zelo dobro zavedajo vsi politiki, oblastniki in premišljevalci o življenju ljudstev in držav. Veliki reformator Solon je pred več kot dva tisoč petsto leti po neki predstavi najprej čestital Thespisu za izvedbo in ga takoj nahrulil: »Kaj vas ni sram izgovarjati tolikšne laži pred tolikim številom ljudi?!« Ker se je Thespis skušal braniti, je Solon udaril s palico ob tla in rekel: »Če se bomo strinjali s takimi igrami, bodo te igre nekega dne postale del našega vsakdanjega življenja!« Enako slabo je o gledališču in tragediji mislil tudi Platon, ki je v dialogu o idealni državi zapisal, da sodi gledališče med tiste dejavnosti, ki kvarno vplivajo na državljane, jih delajo mehkužne in preob-

čutiljive, in da je potemtakem treba komedijo in tragedijo izgnati iz dobro urejene države. Po drugi strani pa so se oblastniki vedno tudi zavedali, da vpliv gledališča ni nujno vedno samo negativen. Zato so gledališče ali vsaj gledališču sorodne oblike raznih slavnosti izkoriščali in jih še vedno obilo izkoriščajo za učinkovanje na množico, ki je v velikem številu vedno precej bolj dojemljiva za razna ideološka sporočila kot posameznik. To velja, nič manj kot za druge, tudi za našo družbo, ki se tudi obilno in uspešno poslužuje spektakelske manifestacijske kulture. To seveda ni nič nenavadnega ali slabega, kajti to je legalen način samopotrjevanja vseh oblasti in vladajočih ideologij in tudi takih, ki še niso na oblasti, odkar obstaja civilizacija in moramo se tudi zavedati, da je bila pravzaprav tudi antična tragedija po svojem bistvu in vsaj v začetkih del te manifestacijske kulture, in da so vsi največji spomeniki zgodovine umetnosti, od piramid, atenske akropole itd. nastali iz enakih pobud.

1.

O vlogi in nalogah gledališča je bilo seveda do danes izrečenih in zapisanih nešteto predlogov, zahtev in opredelitev. Tu bom navedel in skušal tudi na kratko razčleniti le nekaj primerov, ki se zdijo za naš prostor in čas posebej aktualni.

Marx piše v pismu Ferdinandu Lasalu (19. IV. 1859) takole: »Baltazar odista može ubraziti da bi Sikingen pobedio da je, umesto da svoju pobunu sakrije pod ritterskom kavgom, istakao steg ustanka protiv cara i otvorenog rata protiv kneževstva. Možemo li, međutim, i mi da delimo tu iluziju? Sikingen (a sa njim zajedno, više ili manje, i Hutten) nije propao zbog svoje prepređenosti. Propao je zato što se kao riter i kao predstavnik klase u propadanju pobunio protiv postojećega ili čak protiv novog oblika postojećega.« (cit. iz Marks-Engels: O književnosti i umetnosti, zbirka Reč i misao, Beograd 1961) Iz Marxove kritike Lasalove drame in tudi drugih spisov je razvidno njegovo stališče o vlogi in nalogah umetnosti nasploh. Funkcijo umetnosti vidi Marx očitno v sporočanju zgodovinske resnice in adekvatnost sporočila (sodbe) o določeni dobi ali dogodku mora biti preverljiva na filozofski, oz. znanstveni način. Glavni kriterij v presojanju umetnine pomeni Marxu, kot je iz pisma Lasalu povsem očitno, znanstveno dognana resnica o dogodkih ali času, ki ga umetnina predstavlja. Čeprav je seveda Marxove in Engelsove izjave in zapiske o umetnosti treba upoštevati s pridržki, kajti oba poudarjata, da so te omembe nesistematične in priložnostnega značaja. Engels v pismu J. Blochu poudarja, da so mlajši marksisti že v njunem času pripisovali pretiran pomen zgolj ekonomski ravni življenja in družbenih vprašanj. Isto napako ponavljajo kvazimarksisti in politični pragmatiki, ki prezrejo dejstvo, da oba klasika nista razvila ontologije, gnoseologije in estetike, čeprav sta seveda nakazala možnosti za razvoj teh disciplin v okviru marksizma, in zato enostavno vsa vprašanja s teh področij preprosto podredijo njunim dognanjem in metodologiji razčlenjevanja historičnih prostorov, proizvodnih odnosov in delavskega gibanja, kar je v skladu s težnjo politike po totalitarnosti ene oblike zavesti o svetu.

Jože Volfand (Delo, 25. X. 1980, Zmeraj na odru, zmeraj v parterju) piše takole: »Kdor uživa umotvor tako, kakor ga je užival umetnik sam, ga prerodi v sebi, ustvari ga vdruči ter je umetnik« (po Cankarju). Nato se Volfand sprašuje: »Ali gledališče kot inštitucija, kot Talijino svetišče, išče nove izrazne možnosti umetniške komunikacije z gledalcem, ali ga premišljeno vabi k odru, ali pa gre celo k njemu na dom — na umetniški pogovor o smislu in nesmislu bivanja, o velikih in usodnih rečeh življenja, o revoluciji in o tavanjih, o politiki in humanosti, o ljudeh, kakršni smo, kakršni mislimo, da smo, in kakršni naj bi bili?« Nazadnje pa zapiše Volfand tako: »Demokratizacija slovenskega gledališkega življenja morda tudi pomeni, da bo treba bolj prepoznati srce in misel slovenskega gledalca, njegove kulturne potrebe, njegove izvirne nagnjenosti ali nenaklonjenosti gledališki muzi. Predvsem zato, da bo še bolj domišljena in bolj združena fronta za več višje gledališke kulture in za več kulturnosti človeka. Za gledalčevo samoosvobojanje...« Poudariti moram, da Volfandov spis razumem kot uradno stališče naše politike, kajti avtor je kulturni urednik dnevnika Delo, ki je uradno glasilo SZDL Slovenije. Razen tega je spis objavljen kot uvodnik ene sobotnih prilog Dela. V svojem uvodniku Volfand, poleg navedenega, največ govori o tem, da mora gledališče še in še iskati poti do gledalcev v tovarniške hale itn. Volfandu torej gre za uresničevanje enega od možnih pomenov gesla, da je treba kulturo približati delavcu. Če razčlenimo navedene stavke, doženemo, da avtor zahteva od gledališča, naj: 1. spodbuja gledalčevo soustvarjalnost in da naj bo zvesto avtorju. besedila, kajti gre za gledalčevo soustvarjanje s tem avtorjem, in 2. da naj gledališče izkoristi vse možnosti za dialog z gledalcem o »smislu in nesmislu bivanja«, torej »o velikih in usodnih rečeh življenja«, ki pa so: »revolucija in tavanja«, »politika in humanost« in misli o tem, »kakršni smo« in »kakršni naj bi bili«. Končni cilj vseh teh prizadevanj pa je prepoznavanje »srca in misli slovenskega gledalca«, a ker je ta gledalec seveda istoveten z našo družbo v našem času, pomeni to, da je gledališče zavezano resnici našega časa in potemtakem pojmovano kot spoznavna disciplina. Kriterij kvalitete je tako seveda



(spet) primarxote gledaliških sporočil dognani resnici. V tem je Volfandov zahteva seveda le prilagoditev Marxove za domače razmere. Vse to pa Volfand zahteva, ker mu gre za »več višje« (gledališke) kulture, se pravi za napredek. Gledališče kot umetnost potemtakem zanj ni nikakršna avtonomna dejavnost, marveč je podrejeno izvenumetnostnim ciljem, iz katerih tudi črpa svoj smisel. Ta smisel pa je v neposredni zvezi z resnico, ki je bistvo sveta, in ki se razkriva kot težnja in napredovanje vsega obstoječega v določeno smer. Gledališče mora biti v službi tega smisla.

Josip Vidmar je v poslanici ob dnevu jugoslovanske drame (GL Drame SNG v Ljubljani, 1977/78, št. 7) zapisal, da mora gledališče biti »prizorišče« najvišjih in najbolj tragičnih moralnih nasprotij in bojov stoletja družbe, torej tudi našega življenja, kjer se poleg vsega drobnega in majhnega dogajajo in doganjajo stvari, ki bodo nekoč temelji pravega in zanosnega človeškega občestva...« in »gledališče pa mora v tem kaosu vsakršnih kombinacij (gre za naš čas), ki pogosto izvirajo iz nedomišljenih pobilskov, pogosto pa tudi iz golih ambicij — ustvarjati, graditi predstave, da svoje občinstvo z njimi kratkočasi ali pa tudi resno moralno zavzema za probleme življenja, za nastajajoči lik človeka, ki ga gradi sodobnost, predvsem pa naša sodobnost.« Gledališče mora torej, ob »svojih dnevnih nalogah« uresničevati tudi svoje najvišje poslanstvo, ki je očitno prav v tem, da »resno moralno zavzema (človeka) za probleme življenja, za nastajajoči lik človeka, ki ga gradi... predvsem naša sodobnost«. Gledališče mora torej, ob »svojih dnevnih nalogah« uresničevati tudi svoje najvišje poslanstvo, ki je očitno prav v tem, da »resno moralno zavzema (človeka) za probleme življenja, za nastajajoči lik človeka, ki ga gradi... predvsem naša sodobnost«. Odgovornost in vloga gledališča je po Vidmarjevem mnenju etične narave. Gledališče mora človeka usmerjati k njegovi boljši podobi in ga moralno izpopolnjevati, najbrž s prikazanimi zgledi. Poleg spoznavnih (»očistiti duh in okus«) ima tako gledališče predvsem etične naloge; enako seveda vsa umetnost, ki naj bi tako pravzaprav na nek način nadomestila cerkev. Gledališče je namreč očitno, po Vidmarjevem mnenju, podrejeno kriteriju etičnega ideala (dobrota) in resnice. Na ta način se v Vidmarjevi poslanici obnavlja klasična estetska triada: lepo = resnično = dobro! Za Vidmarja je v tej triadi očitno najvišje dobro, nato resnično, kot lastnost dobrega, in šele nato lepo kot lastnost resničnega in dobrega. Takšna zamisel pravzaprav ne preseneča, saj pomeni nadaljevanje in le delno prilagoditev Vidmarjevih načel o umetnostnem nazoru, zapisanih že v reviji Kritika (1925—27) in najbolj jasno razloženih v polemikah z Antonom Vodnikom in drugimi nasprotniki.

Bojan Štih piše v odprtem pismu Rudiju Šeligu in Pavlu Lužanu (GL Drame SNG v Mariboru, 1978/9, št. 6) o »skrivnih voditeljih gledališča, skrivnih dramaturgih in skrivnih režiserjih«, ki so v MGL preprečili, da bi se na odru ob uprizoritvi Lužanove Sreče neposrednih proizvajalcev »predstavil slovenski neposredni proizvajalec in se razkril v dvorani sedečemu delavcu! In spet je bila... odvzeta Tiranovemu, Delakovemu in Filipičevemu gledališču tista repertoarna programska razsežnost, zaradi katere je bilo to gledališče nekoč ustanovljeno«. Skrivna opozicija je potemtakem onemogočila gledališču (uprizoritvi), da bi izpolnilo svojo temeljno nalogo in vlogo in to v imenu »malomeščanskih ljubezenskih skrivalnic«, ki so, po Štihovem mnenju, ideal vloge in nalog gledališča v idejno-estetskih projektih skrivne opozicije. Štihova opredelitev vloge in nalog gledališča je v dokajšnji meri sorodna Volfandovi, le da je, ob konkretnem primeru, seveda še bolj konkretna.

Joža Mahnič se sprašuje (Delo, Poštni predal 29, 25. X. 1980, Cankarjevi Hlapci, prosto po Jovanoviču, in Cankarjevi Hlepki pod Korunovim vodstvom) »ali naj je gledališče namenjeno avtentičnemu prikazovanju pomembnih dramskih umetnin ali tehnično artističnemu poizkušanju razkazovanja režiserjev in igralcev?« Vprašanje je seveda retorično, kar je razvidno že iz označitve obeh možnosti. Na eni strani so namreč pomembne dramske umetnine, na drugi razkazovanje režiserjev in igralcev. Mahniču je popolnoma jasno, da je gledališče namenjeno čim bolj zvestemu predstavljanju dognane resnice literarnih del in da režiserji in igralci ne bi smeli niti sanjati o tem, da bi bilo njihovo delo lahko avtorsko in da imajo kakršnekoli pravice do osebne izpovedi o sebi in o svetu, v katerem živimo. To stališče seveda izhaja iz tradicionalnega oboževalskega odnosa do književnosti, ki je iz nas naredila narod, ki je očitno še vedno značilen za velik del slovenske inteligence. To potrjuje Mahnič tudi v zaključku spisa, kjer poudarja, da mora ostati režiser (= gledališče) absolutno zvest resnicam drame »in ne sme prodajati svoje in svoje generacije življenjske filozofije in odrske vizije«. Mahnič potemtakem zahteva celo to, da se sodobnost na nek poseben način podredi preteklosti in tako rekoč samo še pogreva in povzema v preteklosti dognane velike resnice.

Kot vidimo, je vprašanje o vlogi in nalogah gledališča vsaj po eni strani odločilno povezano z vprašanjem o razmerju med gledališčem in dramsko predlogo. O tem pričajo obširne diskusije (okrogle mize) in zapisi o obeh predstavitev Cankarjevih Hlapcev v Drami SNG v Ljubljani in v MGL v za-

čtetku sezone 1980/81. O tem piše tudi Draga Ahačič (Delo, 27. XII. 1980, Poštni predal 29, Avtonomnost izvirnega ustvarjalnega dejanja), ki najprej navede nekaj primerkov nespoštovanja dramskih predlog iz zgodovine gledališča in ob tem, ko navaja priredbe Shakespeara v Franciji v začetku 18. stol., seveda mirno zamolči dejstvo, da je veliki Anglež, kot vodja igralske družine, isto tudi sam počel, saj je prenekateri njegov tekst, menda celo tudi veliki Hamlet, le predelava že obstoječe predloge. Seveda zato Shakespeare, ker je prilagajal manj pomembna in morda celo nedodelana besedila svoji igralski družini in tudi svoji viziji sveta in gledališča, ni prav nič manj genialen. Res pa je, da Ahačičeva tega niti ne sme omeniti, kajti začetek njenega spisa je usmerjen v trditev, da se tovrstno prirejanje besedil dogaja le v obdobjih, ko so gledališko neplodna in manj pomembna. Z njeno tezo bi bilo seveda zelo lahko polemizirati, kajti nešteto dejstev govori v prid nasprotni trditvi. Za velike dobe gledališča je bil značilen dokaj sproščen, celo nespoštljiv odnos (prirejanje, spreminjanje, ponarejanje) do velikih besedil preteklosti in hkrati razcvet nove dramatike (elizabethinsko gledališče, sovjetsko porevolucijsko gledališče, Brecht itn.). Ahačičeva piše takole: »Prvo, česar se mora režiser zavedati, ko se odloči za uprizoritev takega dramskega besedila («s pomensko polno dramsko govorico»), je, da nima opraviti z neobdelano snovjo, s surovino, ki jo lahko izpostavlja poljubnim režijskim in igralskim 'tehničkim postopkom', ampak da ima opraviti z avtonomno in avtohtono umetnino, ki jo je a priori kot tako dolžan spoštovati in upoštevati, tako kot sam terja upoštevanje in spoštovanje za svoje stvaritve.« Kot je iz njenega spisa razvidno, živimo danes v času in v deželi, kjer se režiserji ne obnašajo tako kot zahteva ona. V zvezi s tem pripomni, da se je tudi v preteklosti dogajalo, da je v gledališču prevladala zdaj ena, zdaj druga sestavina («literarno deklamatorstvo, spektakularna dekorativnost... igralsko zvezništvo...»), a »zdaj pa je očitno nastopila vladavina režije; kot vsaka človekova dejavnost, očitno tudi gledališče lahko napreduje le tako, da se opoteka iz jarka v jarek«. Ahačičeva je, kot vidimo, temeljito drugačnega mnenja kot velika večina slovenskih gledaliških publicistov in praktikov. Sodi namreč, da je slovensko gledališče v »jarku« in to tudi po zaslugi Koruna in Jovanoviča ter Kralja, s katerimi polemizira v svojem spisu, čeprav sicer te ljudi tudi jugoslovanski gledališki publicisti, selektorji in člani raznih žirij uvrščajo med najzaslužnejše za razcvet slovenskega gledališča, o katerem se, kot rečeno, govori in piše.

Na drugo raven vprašanja vloge in nalog gledališča opozori Vlado Kozak (Delo, 2. XII. 1980, rubrika Prejeli smo, Hlapci mode), čeprav tudi on razpravlja na videz samo o vprašanju razmerja med režijo (gledališčem) in dramsko predlogo, seveda tudi on v zvezi z uprizoritvijo Cankarjevih Hlapcev. Pri tem poudari, da že od Korunove uprizoritve Pohujšanja v dolini šentflorjanski (Drama SNG v Ljubljani, 1964/65) ne hodi več v gledališče. Po njegovem mnenju se potemtakem tisto gledališče, ki se je izneverilo svojemu temeljnemu zakonu (zvestobi besedilu), začenja prav s to uprizoritvijo, za režijo katere je Josip Vidmar nagradil režiserja z oznako huligan (gl. Teleks 10. X. 1980, št. 41, razgovor: Režija je terapija). A to gledališče je, tudi po Kozakovem mnenju, samo del »današnje mode« ali »neke vrste zahodna aktualna frontalna motnja«, značilnost katere sta »gangsterska nasilnost in živalskemu gonjenju podobna 'ljubezen'«. In to gledališče ponižuje in se »podela« na vse, »kar je nekoč dajalo smisel našemu življenju in bilo potokaz na naši poti naprej«. Vprašanje, ki bi ga bilo treba Kozaku zastaviti, bi se najbrž glasilo približno tako: ali ni bilo s tem smislom, ali vsaj z vlogo, ki ga je njegova preteklost temu »potokazu« pripisovala, vendarle nekaj narobe, kajti »naprej«, v katerega je ta »potokaz« kazal, je očitno natančno to, kar Kozak kritizira. Sicer pa Kozak tudi podrobneje opiše svoj »potokaz«: »Zame so bili Cankarjevi 'Hlapci' naša vseočiščujoča velika narodna maša. Nekaj, kar je bil Njegoševim Črnogorcem 'Gorski vijenac', ki so ga skoraj vsi znali na pamet, iz katerega so živeli in črpali svojo narodno moralno moč, da so lahko sploh ostali narod. Za nas bi bilo že to nekaj, da bi vsaj izvedeli za 'Hlapca' in iz njih za Cankarjev testament.« Naloga gledališča je potemtakem v tem, da skuša samo ali vsaj pomaga (z zvestobo) literaturi izvrševati njeno narodotvorno in narodnoobrambno vlogo. Toda »zahodna frontalna motnja« je premočna, poudarja Kozak in prosi, naj mu odpustimo, ker se obrača proti vzhodu in globoko vzdihuje: »O, pridi ti Brechtov 'Dobri mož iz Sečuana' in pripelji s seboj svoje mesečnoglave rumene otroke; ti naj prevzamejo Cankarjevo kulturno dediščino, če so jo njegovi lastni otroci zavrgli.« Ta klic po intervenciji je seveda mogoče razlagati dvosmiselno. Omemba Brechta in njegove drame opozarja, da gre Kozaku za gledališče, katerega namen je revolucionarno osveščanje gledalcev, ki naj bi v gledališču spoznavali pravo naravo sveta (v tem primeru najbrž pogubnost vseh vrst vplivov z zahoda) in nujnost revolucije. Mogoče pa je seveda Kozakov klic vpjiočega razumeti tudi manj literarno, kot izraz želje po dejanski intervenciji nekoga, ki naj bi uredil razmere pri nas, onemogočil vplive zahoda in omogočil pravo, resnici in revoluciji zapisano kulturo.

Vsem doslej navedenim sodbam je skupno to, da so jih zapisali avtorji, ki sodijo med intelektualce in se ali so se vsaj posredno ukvarjali z gledališčem. Razen Marxa seveda. Očitno torej velik del slovenske inteligence misli, da gledališče ni samorodna in samostojna umetnost, in da je pomen in namen gledališča v tem, da čim bolj zvesto posreduje nedotaknjena dramska besedila. Razen tega pa mora gledališče po mnenju tega dela slovenske inteligence vse podrediti nalogi, ki jo lahko označimo kot izvenumetnostno, a nekoliko preprosto opišemo kot pričevanje o (dognani) resnici in kot spodbujanje nacionalne in razredne zavesti gledalcev. Lahko torej rečemo, da ta del slovenske inteligence misli o gledališču izrazito politično-ideološko in šele potem tudi z estetskega stališča.

Zanimivo bi bilo seveda ugotoviti, kaj mislijo o teh vprašanih gledalci, abonenti. To je seveda nekoliko težje dognati, kajti navaden gledalec, se največkrat opredeljuje le na način pozitivne ali negativne sodbe (všeč : ni všeč). Nekaj malega vemo npr. o tem, da so nekateri gledalci ob uprizoritvi Strniševih Ljudožrcev v MGL protestirali, češ da je uprizoritev preveč črna, morbida, grozljiva in da tega oni ne morejo gledati. Uprizoritev Kmeclove različice o Veroniki Deseniški in Frideriku Celjskem je tudi izzvala nekaj protestov, deloma zapisanih (Delo, Poštni predal 29), a deloma ustnih (na upravi gledališča). Pri tem je treba poudariti, da so bili ti protesti v glavnem uperjeni zoper Kmeclovo demitiziranje lika Veronike in ljubezni med njo in Friderikom. Avtor je namreč, v skladu z zgodovinsko rešnico (dokumenti), bistveno spremenil podobo Veronike in iz romantičnega angela, oplemenitenega z materinstvom, je v njegovi igri nastala nimfomanka in bivša lenovača, ki jo lahko zadovoljji samo nenavadno potentni celjski grof. Ta poudarjena seksualnost (potenca, poželjenje, požrešnost) pa v deviške ideale zagledanim Slovincem še danes ni pretirano pri srcu, v kolikor seveda sodimo po reakcijah ob uprizoritvi Kmeclove igre. Tudi po mnenju teh gledalcev je torej gledališče (z dramatikom vred) namenjeno ohranjanju pozitivnih nacionalnih mitov. Gledališče naj bi torej imelo predvsem narodotvorno in narodnoobrambno vlogo. Ob uprizoritvah Hlapcev, o katerih je bilo že precej govora, pa so se mnenja gledalcev razlikovala. Del gledalcev (anketa Dela po premieri) se je strinjal s kasnejšimi že navedenimi mnenji, da je režiser (Jovanović v MGL) predstavil le sebe in svoj pogled na svet, a da Cankarja ni bilo videti. Kljub temu pa so predstave nenavadno dobro obiskane in aplavzi izražajo zadovoljstvo gledalcev, kot poudarja tudi režiser Dušan Jovanović (Delo, 13. XII. 1980, Avtonomnost izvirnega ustvarjalnega dejanja — okrogla miza Dela). Prav preseneča pa mnenje upokojenke Silve Dorer, izrečeno sicer v zvezi s premiero Kmeclove igre Marjetica ali smrt dolgo po umiranju (Delo, 17. XII. 1980, Gledalci o premieri). Za razliko od že navedenih predstavnikov inteligence, ki so videli v Jovanovičevi režiji samopašno in okrutno ponarejanje Cankarja, »pretiravanje, prenapetost, kričanje in hysterijo« in »subjektivno-brezizhodno pesimistično« poantiranje (Mahnič), se zdi Dorerjevi uprizoritev Hlapcev v MGL »lažja«, saj pravi: »Mi starejši imamo veliko raje lažje stvari, kot so bili na primer Hlapci.« Uprizoritev Kmeclove »spominske melanholije« pa se ji je zdela pretežka, celo odbijajoča: »Nekje na sredi sem celo nameravala zapustiti dvorano«, pravi Dorerjeva. Mnenja gledalcev potemtakem nihajo od zahtev po ohranjanju izročila in spodbujanju nacionalne zavesti in po zvestobi avtorju do zahtev po razvedrilu in zabavi. Niti prve niti druge se ne opredeljujejo do gledališča z estetskega stališča, čeprav je seveda tudi taka mnenja v doslej objavljenih miniaturnih mogoče odkriti, le da se tovrstne izjave običajno ne izrekajo o vlogi in nalogah gledališča. Tako se je nazadnje najbrž treba ozreti še po tem, kako opredeljujejo vlogo in naloge gledališča v kulturnem in političnem življenju slovenskega naroda gledališčniki sami, predvsem tisti, katerih delo izziva največ reakcij prav v zvezi s tem vprašanjem.

Mile Korun se več ali manj dosledno izogiba sleherni določnejši opredelitvi funkcije gledališča. Čeprav zdaj že več niti ni tako malo spisov, ki skušajo dognati njegovo pojmovanje gledališča (gl.: Tone Peršak: Pogovori z režiserji, 1978; Mile Korun: Kaj je režija, GL SLG Celje 1980/81, št. 2; intervju Režija je terapija, Teleks 10. X. 1980; intervju R. Laziča: Paradoks o režiserju, Scena 1979, št. 2 itn.), je še vedno težko najti določeno izjavo ali opredelitev tega vprašanja. V knjigi Pogovori z režiserji pravi: »Da sem nekoč verjel, kako teater mora biti neke vrste tribuna, ki neposredno z odra v parter odraža določene misli, ki v občinstvu morajo izzvati določeno reakcijo, poboljšanje družbe itd. In potem sem spreminjal to prepričanje vse do današnjega, morda pomalem filozofskega in meditativnega stališča.« V istem pogovoru je tudi zabeleženo, da se Korun loteva slovenskih novitet, ki jih (ob Cankarjevih besedilih) režira zadnja leta, tudi zato, ker odkriva v njih »kot centralno temo problem eksistence v svetu, kakršen pač je, abreakcije tega problema, iskanja izhoda itd.«. V to območje eksistencialnih problemov pa spada, kot eden glavnih, problem odnosa med posameznikom, ki skuša ohraniti integriteto osebnosti, in okoljem (družbo), ki skuša posameznika čim bolj podrediti svoji viziji kolektiva enakih z enakimi cilji. To raven eksistencialne problematike poudarjam zato, ker se zdi, da je v ospredju in središču pozornosti Korunovih uprizoritvenih zamisli v zadnjih letih (Pohujšanje,

Lepa Vida, Voranc, Hlapci, Prevzgoja srca) prav to vprašanje, razumljeno v veliki meri v luči moderne psihiatrije ali t.i. antipsihiatrije. Seveda pri tem ne gre za redukcijo vseh tematsko-motivnih plasti režiranih besedil na zgolj ta vidik (nasilje modelov družbene zavesti nad jazom posameznika in iz tega izvirajoč posameznikov beg v bolezen, psihozo itn.), marveč gre za motrenje (razmislek, meditacijo) vseh plasti eksistencialne stiske z vidika krize osebnosti v sodobni družbi, kar morda najbolj prihaja do izraza prav v zadnjih Korunovih uprizoritvah (Hlapci, Prevzgoja srca). Pogojno bi potemtakem lahko sklepali, da razume Korun vlogo gledališča tudi ali celo predvsem kot pričevanje o eksistencialnih vprašanih in stiskah posameznika v sodobni družbi, ki je vse bolj usmerjena v razosebljanje in podrejanje posameznika (jaza) kolektivnim modelom zavesti (superegu). V tem je seveda Korunovo gledališče tudi skrajno politično, saj neposredno zadeva ob interese politike in ni presenetljivo, da — ob Jovanovičevih — prav Korunove uprizoritve v zadnjem času vzbujajo posebno zanimanje politike, kar se kaže seveda predvsem v sferi t.i. kulturne politike, ki se prezentira skozi razne okrogle mize, komentarje itn. To svojo trditev lahko deloma podkrepim tudi s Korunovimi izjavami v pogovoru z R. Lazičem v Sceni in z razmislekom teh izjav. Korun tu pravi, da je srž tega, kar označujemo s pojmi kot so: gledališče, igra, režija, vendarle »skrivna u sposobnosti glumca da se PREOBRAZI, PREOBLIKUJE...« Prav ta posebna sposobnost igralca, združena z njegovo sposobnostjo vplivanja na ljudi, ki jo Duvignaud (L'acteur, sociologie du comedien) imenuje mana (izraz izvira iz melanezijskih jezikov) in ki mu pomeni nekakšno nadnaravno sposobnost vračev, poglavarjev, svečnikov, pa je bistvo gledališča, ki po mnenju poljskega režiserja in teoretika K. Zanussija izziva največ in najostrejšo družbene obsodbe. Gledališče se na ta način namreč kaže kot subverzija politike, kot opozicija, ki izkorišča tako rekoč ista sredstva (karizmatične osebnosti, ustvarjanje kolektivnih psihoz itn.) za prezentiranje drugačnih resnic in druge plati iste (preoblikovane) stvarnosti. Gledališče se tu kaže celo kot možnost bega, umika v nekakšen vzporedni svet na kolektivni ravni, podobno kot je možnost umika v psihozo na ravni posameznika. Gledališče je torej tu pojmovano kot opozicija, vendar ne kot politična opozicija, kar bi politika najbrž celo lažje prenesla, saj bi to vendarle pomenilo vztrajanje znotraj istega sistema mišljenja, marveč pomeni to opozicijo, ki tako rekoč zanika smiselnost in utemeljenost dejstva, da se je politično-ideološko mišljenje vzpostavilo kot edino veljavna ali vsaj najbolj veljavna oblika zavesti o svetu. Z razkrivanjem ontoloških in eksistencialnih vprašanj bivanja Korunovo gledališče tako rekoč neposredno subvertira hierarhični sistem, ki je v svoj vrh postavil politično-ideološki način mišljenja. S tem v skladu je tudi Korunovo pojmovanje razmerja med literarno predlogo in gledališko uprizoritvijo in tudi njegovo navidezno distanciranje od političnih vprašanj nasploh in od političnih vprašanj gledališča. Kajti prav v tem distanciranju je implicirana teza o možnosti tudi drugačnega motrenja resnice prostora in časa.

Dušan Jovanović trdi (Delo, 13. XII. 1980, okrogla miza Avtonomnost izvirnega ustvarjalnega dejanja), da »Gre za sodobne razsežnosti Cankarjevega besedila. Preden se lotimo uprizoritve Hlapcev, moramo natanko vedeti — ne le, kaj pomeni 'zgodovinski' Jerman, ampak si moramo biti absolutno na jasnem, kaj in kdo je Jerman danes, v tej deželi. To je poglavito vprašanje. Odgovarjati na to vprašanje je že imanentni gledališki posel. To je seveda naloga slehernega igralca, ansambla, ne nazadnje tudi režiserja.« Gre očitno za dvoje: 1. za izrazito naravnost v sodobnost, ki je po Jovanovičevem mnenju očitno edino možno pravo označeno gledaliških znakov, in 2. za spoznavanje te sodobnosti in za sproščanje teh spoznanj (resnice) gledalcem. Na ta način razumljeno je Jovanovičevo mnenje o funkciji gledališča vsaj do neke mere sorodno Korunovemu. Gre za ugotavljanje resnice, čeprav seveda Jovanoviča gotovo zanima nekoliko drugačna raven te resnice kot Koruna, in za predstavljanje te resnice na drugačen način od politično-ideološkega. Prav od tod tudi izvirajo nesporazumi in napetosti, ki jih je mogoče opaziti tako v zvezi z Jovanovičevimi besedili kot ob njegovih režijah. Tako opredeljuje Jovanović vlogo gledališča tudi sam (Pogovori z režiserji, 1978, str. 193 in 194): »Mislim, da je umetnost na nek način samostojna, je poseben način spoznavanja stvarnosti. Ob vzpostavljanju koordinat pomenske mreže občutljivosti in načina, kako se kažejo medsebojni odnosi in konflikti, dramske situacije v določenem gledališkem konceptu gledanja, najbrž ne more biti v prvem planu politični, ideološki vidik, sé pravi da umetnost ne streže določeni podobi sveta, kakršna naj bi bila ali je bila ali celo je, ampak vzpostavlja poseben način gledanja... Teater ustvarja lastno resnico kot medij, ki v nenavadni, enkratni simbiozi živih ljudi z izmenjavo izkustev v določenem trenutku vzpostavi nek stik čisto posebne vrste...« Gre torej za stvarnost, ki je seveda tudi stvarnost politično-ideološkega mišljenja, in za »poseben način gledanja«, oz. za »lastno resnico« in tako smo spet pristali ob implicitni trditvi o opoziciji, ker pač, kot že rečeno, živimo v svetu izrazite nadvlade politično-ideološkega načina mišljenja. To opozicijo lahko razumemo kot funkcijo gledališča. In ta opozicionalnost je očitno neke vrste stalna lastnost gledališča in predvsem tistih dob in

gledališč, ki jih zgodovina gledališča smatra za najpodobnejša. Tako vsaj piše Duvignaud v knjigi Sociologija pozorišta (kolektivne senke). Se pravi, da nam je takšno pojmovanje vloge gledališča, kot smo ga razbrali pri Korunu in Jovanoviču, razumeti kot mnenje, ki je v skladu tako rekoč z družbenim bistvom evropskega gledališča v celoti.

Seveda pa med našimi gledališkimi praktiki najdemo tudi ljudi z izrazito drugačnim pojmovanjem funkcije gledališča. Tako npr. režiser Branko Gombač pojasnjuje svoje stališče (Pogovori z režiserji, 1978, str. 432): »Gre mi predvsem za teorijo in ideologijo marksizma, se pravi za socialistični humanizem in to je tudi moja poglavitna usmeritev, razvidna iz vseh mojih uprizoritev. Ne morem režirati dela, ki mi je idejno tuje, ker ga ne morem sprejeti in iz njega izkristalizirati prave ideje in je posredovati ne samo določenemu sloju občinstva, ampak množicam...« V navedeni Gombačevi izjavi je že iz jezika izjave razvidno, da mu gre za prizadevanje za čim višjo stopnjo skladnosti s politično-ideološko zavestjo, ki jo je Gombač sprejel kot svojo. Zanj je gledališče le poseben način znotraj iste oblike mišljenja in delovanja, ki je v naši družbi univerzalna. Tu torej ne gre za opozicijo, marveč za popolno podreditev gledališča skupnemu izvenumetnostnemu cilju. Zato seveda tudi ni slučajno, da Gombač tudi razmerje med predlogo in uprizoritvijo pojmuje drugače kot Korun ali Jovanovič, približno tako avtorji mnenj, ki sem jih navajal v začetku.

## 2.

Slovensko gledališče je imelo v preteklosti izrazito narodotvorno in narodnoobrambno funkcijo. Takšno vlogo, z dodatkom o spodbujanju razredne zavesti, predpisuje današnjemu slovenskemu gledališču politika in z njo večina zastopnikov slovenske inteligence, ki sem jih navajal v začetku. Ali torej slovensko gledališče to funkcijo izvršuje in ali jo glede na svoj položaj sploh more izvrševati, ne glede na to, da pač določen del gledaliških praktikov misli o gledališču nekoliko drugače? Zdi se, da gledališče danes za slovenski narod niti v idejno-političnem pogledu in tudi ne s stališča nacionalne zavesti nima več tako pomembne in opazne vloge kot jo je očitno imelo nekoč. Tudi zato seveda ne, ker narod ni več ogrožen. Vsaj ne od zunaj in ne v tolikšni meri kot včasih. Tako je gledališče svojo bivšo funkcijo izgubilo, medtem ko si druge, enako splošne, vse zavezujoče in za vse sprejemljive, očitno še ni našlo. Tega se zaveda tudi politika, katere predstavniki večkrat spregovorijo o tem, da slovensko gledališče (in kultura v celoti) še ni vzpostavilo pravega odnosa do naše stvarnosti. Seveda tudi ti predstavniki v poskusih opredelitve tega razmerja ostajajo praviloma zelo načelni in splošni.

Da slovensko gledališče nima zares pomembne in vsem razvidne funkcije, pričajo tudi povsem realna dejstva. Kot prvo abonmajski sistem, ki zgovorno prča o tem, da gledališče za večino ni več nekakšna bistvena potreba, ki bi bila v zvezi s kakršnimikoli globljimi čustvi. Abonmajski sistem pomeni v bistvu razprodajo po znižanih cenah. A v družbi, v kateri veljajo tržni zakoni, in ki jo — kljub krizi in načelom — mirno lahko označimo kot potrošniško, pomeni razprodaja po znižanih cenah a priori tudi nižjo kvaliteto in manjšo vrednost, kajti razprodajamo vedno blago, ki je že iz mode. Abonent zelo verjetno v gledališče ne hodi zaradi svoje afinitete do določene uprizoritve, niti ne iz potrebe po uživanju umetnosti, kajti on gre v gledališče, kadar je na vrsti njegov abonma, in ne kadar si to posebej zaželi ali začuti potrebo po uživanju ob umetnosti. On o gledališču najbrž niti ne razmišlja kot o nečem, česar si človek zaželi. Gledališče je za abonenta del njegovega standarda, spričevalo njegove kulturnosti, se pravi vključenosti v nek poseben socialni sloj znotraj družbe, ne pa notranja potreba. Gledališče potemtakem za večino našega gledališkega občinstva ni več eksistencialnega pomena, marveč je zgolj spričevalo določene stopnje abonentove socialne diferenciranosti. Zato je abonentom v glavnem vseeno, ali gledajo kvalitetno ali manj kvalitetno predstavo. Le redke so predstave, ki jih posebej vznemirijo in še to so običajno manj kvalitetne.

Živimo, kot že rečeno, v prepričanju, da imamo dobro, tako rekoč veliko gledališče, se pravi tudi pomembno in vplivno. Vendar se moramo ob tem zavedati, da so vse velike gledališke dobe v preteklosti običajno ustvarile tudi pomembne in koherentne teorije in poetike gledališča. Za današnje gledališče v svetovnem merilu teoretiki trdijo, da je zadnje pomembno teorijo izoblikoval Grotowski, medtem ko v slovenskem gledališču o teoriji ali poetiki tako rekoč ni mogoče govoriti. A tudi vsi poskusi so seveda takoj zanikani in zavrženi od večine ustvarjalcev in drugih spremljevalcev gledališkega življenja, proglašeni za zmote, za omejevanje ustvarjalne svobode ali celo za nekaj povsem nepotrebne. Gre potemtakem za povsem svobodno lovišče, kar pa po drugi strani pomeni tudi eklekticizem, pomanjkanje skupne orientacije in kriterijev, pomanjkanje dejanskih stališč in predvsem ethosa, na podlagi katerega bi bilo mogoče zasnovati novo tragedijo.

Brez vesa tega pa verjetno res velikega (velikega tudi v zavesti celotne skupnosti) gledališča ni, kajti to pomeni, da je gledališče brez enotnega stališča in zavesti o svetu, ki bi zavezovala, in da je le oblika manipulirane zavesti, ker pristaja na to, da sporoča zdaj to, zdaj ono dognano resnico. To je seveda v obliki gledališča, kakršno pri nas gojimo (gledališče kot institucija, repertoarno gledališče, abonmajski sistem itn.) nujno, kajti takšno gledališče je le najmanj servis za popularizacijo vseh mogočih idej. Takšno gledališče se spreminja v industrijo. O tem priča tako abonmajski sistem kot dejstvo, da se na gledališče skoraj mehanično prenašajo uredbe o upravljanju, samoupravljanju, poslovanju in organizaciji iz materialne proizvodnje. Tako rekoč ukinjena je možnost t.i. umetniškega tveganja, kajti gledalec je vnaprej kupil in plačal določene predstave in te predstave pač morajo biti, ne glede na kvaliteto in vse ostalo.

### 3.

Vprašanje o vlogi gledališča je seveda hkrati vprašanje o naravi gledališča. Skozi vsu zgodovino že teče polemika o tem, ali umetnost je in mora biti podrejena nečemu izven sebe, ali pa je mogoče umetnost vendarle samoodna in samostojna dejavnost in oblika zavesti, ki ni, ne sme in ne more biti — če hoče ostati umetnost — podrejena nobeni drugi obliki zavesti, nobeni izven umetnosti, nastali ali dognani resnici. Spor se je začel že v antiki, v času razpada mitološke totalitete sveta (vseobsežnosti in enotnosti zrenja), oz. razpada totalitete mitološke zavesti o svetu. Gre za razpadanje na različne oblike zavesti (filozofija, znanost, umetnost, politika-ideologija itn.). Istočasno z razpadanjem se je seveda začel tudi spopad med različnimi oblikami zavesti za prvenstvo in nadvlado nad ostalimi. Platon je pripisal najvišje mesto filozofiji in zadnje umetnosti, ki je po njegovem mnenju tako zelo oddaljena od resnice, da jo je treba izgnati iz države, razen tistega dela umetnosti (himnika itn.), ki spodbuja rodoljubna čustva in krepi borbeno moralo državljanov. Aristotel je umetnost smatral za enakovredno filozofiji in vrednejšo od znanosti, kajti znanost (zgodovina) se ukvarja le s posameznim primerom iz življenja, umetnost pa skuša ob primeru dognati občeveljavni zakon dogajanja sveta. Srednji vek je v bistvu ponovno vzpostavil totalno vizijo in mišljenje sveta kot celote in enote v razno-terosti pojavov, kar je omogočilo ponovno spojitve vseh oblik zavesti o svetu znotraj istega okvira in nevprašljivega hierarhičnega sistema. S humanizmom ta enotnost dokončno razpade, osamosvojitve se znanosti, filozofija, umetnost itn. Prehod traja tako rekoč vse do 19. stol., ko pride do popolne osamosvojitve umetnosti (romantika), a takoj nato do prvega resnega poskusa podrediti umetnost znanosti in kriteriju znanstvene resnice ali celo narediti znanost iz nje (naturalizem, Zola). Z osamosvojitvijo umetnosti in uveljavitvijo njene t.i. estetske funkcije in (estetsko) lepega kot samostojnega kriterija za razsojanje o umetnosti, je meščanstvo v težnji po dosledni uveljavitvi znanstvenega in političnega mišljenja o svetu, ki sta oba vsaj deloma utemeljena in izražata voljo do moči tega razreda, ki se kaže kot volja do imetja in obvladovanja sveta, umetnost v bistvu izoliralo in izrinilo. Umetnosti je bilo prepuščeno področje fikcije (nestvarnosti), s katerim umetnost, a predvsem gledališče (tragedija in komedija) in epika v izvornih oblikah nista imela nikdar opraviti. Če so že tema in motivi (vsebina) izmišljeni, so pa gotovo obdelani v skladu z najglobljimi zakonitostmi dogajanja stvarnosti (tako razlaga Aristotelov pojem mimesis K. Hamburger v knjigi Logika književnosti, Nolit Beograd, 1976). A v glavnem se je grško in srednjeveško gledališče (pa tudi še klasicistično in pred njim elizabetinsko) vedno ukvarjalo z resničnimi dogodki (zgodovinskimi ali vsaj resničnimi z vidika takratne zavesti o svetu). In ne le, da so bili prikazovani dogodki resnični, bili so običajno tudi odločilni za usodo in obstoj skupnosti. Bili so del obče usode. Šlo je potemtakem za pričevanja o stvareh, ki so neposredno zadevale v usodo vseh, nastopajočih in gledalcev. Razlika je bila v tem, da je v gledališču šlo za pričevanje druge oblike od teološkega, filozofskega ali zgodovinskega pričevanja. Prav ta drugačnost oblike pa je najbrž tisto, kar določa notranje zakone gledališča in omogoča gledališču poseben položaj v življenju družbe, a hkrati tudi to, da se skozi gledališče predstavljajo občeveljavne resnice in zakonitosti dogajanja sveta (Aristotel). Ta resničnost gledališča je potemtakem naša prva postavka, medtem ko je družbenost ali socialna funkcija gledališča (gl. knjigo Zoje Skušek-Močnik Gledališče kot oblika spektakelske funkcije) druga postavka, ki v vseh časih še posebej poudarja pomembnost vloge in nalog; ki jih gledališču pripisuje družba.

V našem času, kot se zdi, v svetu izrazito prevladujeta dve obliki zavesti o svetu: znanstvena in politično-ideološka. Obe v tem času dosejata svoj višek, kot pač vse današnje oblike življenje (bolj ali manj) predstavljajo zaželeni ali tudi nezaželeni cilj večstoletnih prizadevanj meščanstva, a vse oblike mišljenja do konsekvencnosti izpeljana načela o osamosvojitvi človeka kot gospodarja sveta in krone stvarstva, izoblikovana v času humanizma in kasneje. Ne glede na že slutene možnosti sprememb v mišljenju in življenju ta model za enkrat še prevladuje tako na vzhodu kot na zahodu, le da na eni

strani prevladuje politično-ideološka doktrina, na drugi znanstveno-tehnokratska, v vsakdanji praksi pa se v bistvu obe izražata v potrošništvu in v vseh ravneh pollaščajočem se totalitarizmu ter v akutnem oženju obsega in oblik zavesti o svetu pri večini ljudi. To oženje prizadeva tako oblike zavesti kot tudi njene plasti. Danes ne gre več le za to, da človek zatira svojo podzavest, marveč za to, da je prisiljen že celo v odrekanju lastnemu jazu (egu) in v podrejanje teženj jaza t.i. nadjazu (superegu). Politično-ideološko mišljenje in nosilci tega mišljenja (oblast) si vse bolj prizadevajo (kot včasih religija in cerkev) osvojiti tudi ravni privatnega in celo osebnega življenja človeka. Gre torej za poskus totalitarizacije, katere cilj je seveda tudi enotnost in vseobsežnost, le da tokrat ne bi šlo za totaliteto, v katero so enakovredno vključene vse ravni bivanja in vse možne oblike zavesti o svetu, marveč bi se tu ena sama plast ali oblika zavesti totalizirala na račun vseh drugih, ki bi jih enostavno ukinita, jih nevtalzirala ali si jih vsaj podredila.

Možnost in edina odločilna vloga, ki jo gledališče znotraj tega sveta lahko ima, je seveda v tem, da ne vztraja v modelu, ki ga je kot obrobnega in za življenje nepomembnega izoblikovalo meščansko gledališče. To gledališče s svojo zavezanostjo fikciji (ne glede na zahteve po podobnosti s stvarnostjo) z resničnostjo nima nobene zveze in ni več nikakršno pričevanje in tako gledalca na voben način ne zavezuje. Ima le še svojo socialno funkcijo, ki jo Zoja Skušek-Močnik opisuje kot način vzdrževanja in celo spodbujanja diferenciacije v družbi. Omogoča torej delu družbe poseben užitek in občutek večvrednosti in elitnosti, ne da bi hkrati od občinstva zahtevalo kakršnokoli opredelitev, sodelovanje, strah ali grozo, skratka katarzo, kajti gledalec ve, da gleda nekaj izmišljenega, kar se njega ne tiče. Možnost za to, da gledališče postane dejavnik in odločilna oblika zavesti o svetu torej ni v težnji po vse večji avtonomnosti gledališča, ki hkrati vključuje tudi težnjo po ograjevanju od resničnosti (stvarnosti), kar vodi v formalizem, esteticizem itn., marveč je ta možnost v tem, da začne gledališče misliti samo sebe in se oblikovati na način dejavnega odnosa do stvarnosti. To potrjujejo tudi nekatere uprizoritve in besedila, ki so nastala v zadnjem času. S tem mislim na besedila Dušana Jovanovića in tudi Matjaža Kmecla in Rudija Šeliga in na predstave kot so npr. tudi oboji Hlapci (v Drami SNG v Ljubljani in v MGL v začetku sezone 1980/81), o katerih je bilo že govora, ali npr. Rističeva Missa in a minor v SMG. Dogajanje te uprizoritve je vzeto iz resničnosti, ki je odločilno zaznamovalo vse naše usode in to dogajanje je posredovano na način, ob katerem gledalec gotovo ne more ostati neprižadet. V takšno usmeritev gledališča in v takšno pojmovanje funkcije gledališča tendirata, kot se zdi, tudi že na kratko opisani režiji Koruna in Jovanovića.

#### 4.

Zahteve po spoštovanju integritete besedila (= avtorja) lahko razumemo tudi z vidika, ki ga v spisu *L'écriture et la différence* (1970) omogoči J. Derrida. Gre namreč za obrambo gledališča, ki ga Derrida označi kot teološko strukturo, kajti v osnovi tega gledališča je beseda, ki vlada, in ki je sporočilo, kodeks (= volja) avtorja, ustvarjalca, ki je odsoten in od daleč nadzoruje in zbira režiserje in igralce, ki le prenašajo njegovo misel. Na ta način je gledališče bistveno oddaljeno od svojega bistva in ravno to omogoči, kot piše Artaud, da je »v trenutku, ko je individualna poezija, ki obvezuje samo onega, ki jo ustvarja in dokler jo ustvarja, na najbolj brezobziren način pustošila gledališče, bilo to gledališče najbolj prezirano od pesnikov, ki nikoli niso imeli smisla za neposredno in kolektivno sodelovanje«. Tako je preko besede, kot nedvomno pomembne prvine gledališča, bilo gledališče spremenjeno v »funkcijo posameznika«, ki stoji izven te kolektivne umetnosti, v funkcijo »navdihnjenega pesnika«, ki prek gledališča sporoča občestvu svoje vizije in spoznanja, piše Artaud v spisu *Gledališče in njegov dvojniki*. Lahko torej sklepamo, da zahteva po spoštovanju avtorjeve besede in zgolj posredovanju njegove resnice izraža neke vrste potrebo po višji avtoriteti posameznika in nekakšno temeljno nezajupanje v dejavnost kolektiva uprizoriteljev. Gre za željo po teološki ureditvi sveta, v kateri ima pomembnejšo vlogo beseda kot dejanje, kar je seveda povsem v skladu z nadvlado politično-ideološkega modela zavesti o svetu, ki se ravno tako izraža predvsem skozi besede, ki imajo značaj absolutne resnice, oz. pričevanja o absolutni resnici.

#### 5.

To, kar sem pravkar navedel, je seveda samo eden od najbolj vidnih znakov, da naše gledališče še ni osvobodeno; da je po svoji naravi še vedno meščansko. To gledališče še vedno opravlja že opisano socialno funkcijo v skladu z načeli in težnjami določenega sloja, ki se skuša tudi na ta način diferencirati od ostale socialne populacije. V kolikor si to možnost lahko zagotovi celo po znižanih cenah (abonma), je to seveda le dodatna olajšava, kajti vsebina (mythos), ki na videz prikriva pravi namen tega gledališča in daje tako gledališču kot občinstvu nekakšen navidezen smisel, v bistvu večine tega

olja ne zanima. O tem priča tudi apatija, s katero večina abonentov sprejema tako dobre kot slabe uprizoritve. V poskusih iskanja poti izven te meščanske opredeljenosti pa podlega naše gledališče največkrat raznim vulgarnomarksističnim simplifikacijam in si prizadeva približati kulturo delavcu tako v prostorskem kot v kvalitativno-estetskem pomenu besede. Najbrž si tudi Marx ni predstavljal, da naj bi industrijski delavec kar v tovarniški hali ali poljski delavec na njivi gledal Schillerja, marveč mu je šlo za to, da bi imel delavec možnost iti v gledališče in tudi sam ustvarjati. Razen tega tudi ne gre za to, da gledališče kvalitativno, idejno in estetsko ponižujemo na raven neizobraženega in glede okusa zanemarjenega ter od kiča in šunda (radio, film, TV, šund-literatura) skvarjenega občinstva in ga skušamo pritegniti z raznimi kvaziaktualnimi monodramami, revijami skečev in gegov. Gre za to, da v socialistični družbi storimo vse, da se delavec približa kulturi in ne obratno, ker sicer kultura neha biti kultura in postane pokvarjeni politikantski pragmatizem. Gre pa tudi za novo kulturo, ki ne bo socialistična le po zunanjih načelih, a po svojem bistvu in vsebini eklektična in zadržto meščanska, kar je značilno, kot ugotavlja v svojem pisanju o politiki in revijalni situaciji pri nas (Delo, Književni listi — več nadaljevanj) tudi za del ideološkega mišljenja pri nas in ne le za kulturo. ta eklektičnost je posledica pomanjkanja modela, kakšna naj bi socialistična kultura bila, ne da bi bila hkrati a priori podrejena ideologiji, kajti to možnost smo vendarle zavrnili že s tem, ko smo odklonili podrediv političnemu modelu, ki je to možnost uzakonil. Drugo vprašanje pa je še širšega značaja. Ali današnje občinstvo sploh še gleda gledališke predstave na isti način kot jih je gledalo včasih in na katerem se večji del našega gledališča utemeljuje in ali takšno gledališče sploh še potrebuje. Duvignaud meni, da se je način dojemanja gledališča v 20. stol. temeljito spremenil. Tudi zato, ker je današnji gledalec tako rekoč na vsakem koraku bombardiran s kulturo in to predvsem skozi medije, ki vsi na videz zagotavljajo resničnost posredovanega (radio, televizija, film). Zato današnji gledalec nestrokovnjak gleda dramo, kot pravi Duvignaud, ne kot tragedijo ali komedijo, marveč kot »zgodbo, ki se odigrava pred njim« na podoben način kot zgodovina in uporablja pri tem ista merila kot v presojanju lastnega (stvarnega) položaja v menjavni dogodkov drugega za drugim. V tem pa ga spodbujajo tudi sodobne tehnike prenašanja stvarnih informacij, kajti ljudje, ki informirajo občinstvo (in tudi oblikujejo informacije) oblikujejo svoje prikaze in poročila kot dramatično igro, za katero nikoli ni jasno, kako se bo končala itn. Po eni strani torej sodobni mediji svojim izmišljenim dejansko umetniškimi proizvodom skušajo dati videz stvarnosti (fotografija itd.), a po drugi strani informirana (oblikovana) stvarnost prevzema določene zunanje značilnosti umetnosti in tako, po Duvignaudovem mnenju, na strani občinstva pride tudi do izenačenja kriterijev. To pa posredno povzroči, da gledalci klasična dela doživljajo ne kot umetnost v tradicionalnem pomenu besede, marveč ravno tako kot pričevanja o resničnosti, dasiravno eksotičnih časih in dogodkih, tako rekoč na etnografski način, kot pravi Duvignaud. Ob tem vprašanju, ali človek izgublja možnost dojemanja in razumevanja umetnosti, se spet vračamo k že izrečenim predpostavkam o oženju človeške zavesti o svetu. To je vprašanje, ali po tem, ko je človek izgubil sposobnost dojemanja sveta kot celote in enote in skozi vse plasti svoje zavesti, izgublja zdaj še sposobnost dojemanja sveta na način umetnosti, ki je vendarle ohranjala v svoji strukturi spomin na mitsko totaliteto in avtentičnost in omogočala občevanje z ob-stvarnim in ne-stvarnim, odnosno z drugo možnostjo pogleda na svet. To bi pomenilo, da se bo homo sapiens ali animal rationale zreduciral dejansko le še v homo politicusa v sodobnem pomenu besede. To je seveda razumljiva težnja politike, ki si prizadeva osvojiti in prisvojiti tudi privatno življenje in celo osebno življenje človeka, kar velja tudi za znanost. Vloga umetnosti in gledališča, ki nikakor ne more ostati meščansko gledališče, ki to omogoča, potemtakem je, da v tem svetu predstavlja opozicijo v tistem pomenu, ki sem ga že opisal, in ki predpostavlja vpetost te umetnosti v stvarnost. Pri vsem tem pa umetnost, torej tudi gledališče, ne bi smela pristajati na omejevanje glede tem in motivov ali se odrekati vsebini in ukvarjati zgolj še sama s seboj na način formalnih samoraziskav, kajti to bi pomenilo umik in prepuščanje prostora drugim oblikam zavesti, kar je bilo značilno tudi za dejavnost avantgarde ali vsaj dela avantgarde v književnosti in v gledališču v bližnji preteklosti. Ta smer se je shematizirala v eksotični formalizem, ob katerem je vprašanje komunikacije in opredeljevanja postalo popolnoma nepomembno. V drugo smer so šli — tudi v gledališču — poskusi estetizacije življenja, katerih cilj je bil v tem, da naj bi umetnost postala del vsakdanjega življenja, da bi se torej odpovedala ponarejeni obliki, ki le še dodatno pasivizira človekovo težnjo po resnici in revoluciji. Razen tega te prizadevanju piše E. Grassi (Die Theorie der Schönen in der Antike, Köln 1962), ki trdi, da se umetnost sodobnosti več ne pokriva s pojmom lepega, ki je za meščanstvo bistveni atribut umetnosti, marveč gre v nji le še za univerzalizacijo poetičnosti (ustvarjalnosti), kar naj bi pomenilo realizacijo Marxove zahteve po totalnem = ustvarjalnem človeku.

Grassi meni, da je s pesništvom kot literaturo (z umetnostjo kot od življenja različno in oddvojeno) konec in da gre človeku danes za umetnost z vseobsegajočim eksistencialnim pomenom. Cilj umet-



niškega dela ni več estetsko kot lepo, marveč se človek želi izražati v delih, ki neposredno sodelujejo v življenjskem dogajanju, v njegovi zavezujoči moči. Moderna umetnost naj bi tako skušala z neestetskimi sredstvi doseči ponovno zlitje umetnosti in življenja. Gre skratka za poskus totalitarizacije umetnosti v življenju. Grassi opozarja, piše Janez Vrečko (Primerjalna književnost 1979, št. 2, Vprašanje moderne umetnosti, estetike in /de/estetizacije sveta), da estetsko razumevanje in kontemplativni odnos do umetnosti nista edini možni obliki doživljanja umetnine. Gre mu za drugačen način izdelovanja in za drug način dojemanja umetnosti, a to omogoča umetnost, ki je neposredno vključena v življenje, npr. moderni design, urbanizacija človeškega okolja itn., skratka t.i. uporabne umetnosti in organizacija življenjskega prostora. A izkazalo se je, da so ta prizadevanja za estetizacijo življenja v svoji težnji neuspešna. Ta prizadevanja sicer res omogočajo prijetnejše in udobnejše življenje in celo določena estetska ugodja, a hkrati (gre namreč v glavnem za predmete potrošnje) le še bolj pasivizirajo človeka in stopnjujejo njegovo odtujenost. Svet se temu človeku kaže v lažni, v bistvu ponarejeni obliki, ki le še dodatno pasivizira človekovo težnjo po resnici in revoluciji. Razen tega te stvari običajno pristanejo na ravni kiča, ravno zato, ker so namenjene konkretni rabi. Gre v bistvu za isto kot v poskusih približevanja kulture delavcem in preseljevanja gledaliških predstav v tovarniške hale, kar ima sicer politične vzroke. Povsem isto velja tudi za druge oblike prenašanja gledališča v življenje, s tem seveda ne mislim na ulično gledališče, ki se v zadnjem času spet pojavlja. Čeprav je seveda tudi za to obliko bistveno, iz kakšnih idejnih in estetskih predpostavk izhaja.

6.

Možnosti gledališča, ki lahko igra pomembno vlogo v življenju posameznika in naroda, sem nakazal ob nekaj primerih. Zdi pa se, da se bodo spektakelske dejavnosti gledališkega značaja razvijale predvsem v dve smeri. V manifestacijsko kulturo, ki seveda lahko da izjemno plodne in pomembne rezultate, v kolikor se bo otresla ideološke dogmatičnosti in formalne konvencionalnosti. Tisto gledališče, ki bo vztrajalo pri tradicionalnih, vsebinskih, formalnih in socialnih vrednotah, pa bo sčasoma postalo neke vrste rezervat muzejsko-opernega tipa, ki bo seveda ohranjal določen pomen za manjše število gledalcev (podobno kot danes opera). To bo nekaj podobnega kot so npr. naravni parki, za katere vemo, da praviloma nastajajo v za gospodarsko nezanimivih področjih, ki so na nek način izven stvarnosti usmerjene v napredek in razvoj. Na poseben način je to možnost nakazal že tudi Grotowski, ko je pred leti začel s svojimi t.i. parateatralnimi poskusi, kjer v bistvu ne gre več za gledališče, marveč za neke vrste kolektivno psihoterapijo.

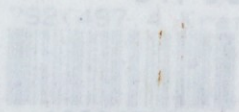
Tu nanizani fragmenti seveda ne razjasnjujejo v začetku zastavljenega vprašanja. Namen teh zapiskov je izrazito uведен in ravno zato se tudi nisem strogo podredil temi, ki jo nakazuje naslov. Ta razmišljanja, ki bi bila lahko veliko krajša ali tudi daljša, še bolj splošna ali veliko bolj konkretna, naj bi pravzaprav sama razprla možni prostor pogovora. Ravno zato ti zapiski tudi niso enotni v smislu izrazito znanstvenega pristopa, marveč so ponekod gotovo izrazito subjektivistični, približni v opredelitvah in nejasni... Stvari naj bi se razjasnile za »okroglo mizo«...

**Tone Peršak**





57/1980/1981



128287753

1980/1981/1982