

občinstvom. Pri tem se gledališče ne spremeni v didaktično umetnost, ostane zabava (kar prvotno gledališče tudi je), ki pa ni banalno komedijantsko burkaška, kot jo lahko sem in tja zasledimo na naših gledaliških deskah.

Naše gledališče je utrujeno in naveličano. Star tekoči trak, ki se le počasi posodablja. Potrebujemo drugačno gledališče, laboratorij (Grotowski), kjer bo vsaka predstava eksperiment, iskanje novih možnosti v komuniciranju. Vendar ne za vsako ceno nekaj novega, novo naj bo predvsem v iskanju drugačnega, pristnejšega, spontanega medčloveškega odnosa. Pa vzbrstijo pomladni popki, pa pride stabilizacija, nerazumevanje, hude kritikove besede, pa popki zmrznejo. Namesto da bi jih gojili, zalivali zemljo, jih uničujemo. Pa je zemlja stara in izsušena.

Ljudje smo željni šokantnosti, krutosti (Artaud — biti krut do samega sebe). Kruta je odkritost, sposobnost razgaljanja sebe pred človekom — poskus ustvariti nov kolektiv. Poskušati je treba človeka spoznati s samim sabo in z drugimi. Do konca se tako ne da.

Pri nas smo gledalci šokirani nad povprečnostjo predstav.

Naše gledališče pozna vse. V tej vsevednosti ostaja izolirano, nepovezano z drugimi gledališči, z amaterskimi skupinami, poskusi združevanja z različnimi vejami umetnosti ostajajo neplodni.

Naj poenostavim:

hočemo, da bi bilo naše gledališče dobro in lepo. Lepo je dejanje, je rekel Brecht. Pri nas je vse preveč razmišljanja o lepem.



Marko
Juvan

Za gledališče zavedanja

Življenje se za nami sproti spreminja v katalog. Dejanja izginajo v jezikih politike, zgodovine, umetnosti. So plen ideologij. Preteklost se je umestila tudi nad nas spremenjena v mite, zgodovino. Preostanek izračuna določljivih spremenljivk, tista iracionalna in ambivalentna komponenta, ki smo jo včasih imenovali s svetim imenom skrivnost, je zlistana v navskrižno zaporedja nomenklatur. Te so poljubno gibljive

in se zdi, da vse hkrati enako dobro, z isto natančnostjo in doslednostjo lahko vse razložijo. Skrivnost nas ne peče več. Torej je nočemo čutiti. To prečrtano čutenje, ta zamik nadomešča sumničavost in posmeh. Naše korenine ležijo vsevprek popudrane, skrbna roka jih je zaranžirala v ikebane. Ali: v pobarvanke, sličice-nalepke, brezbarvnim jezikom planetarnih komunikacij primerne surogate, reprezentativne fraze in končno tudi — kulturno laž, v svetišče, zastraženo z dvignjenimi prsti bledih kulturniških Pimkotov.

Čas pa postaja vsebolj oster. Marsikdo je tako nesramen, da si misli, kako se »pluralizem resnic v miroljubni koeksistenci« kaže kot navidezen. Zdaj hočejo biti vse resnice enako resnice in to hočejo tudi pokazati: ena spoznava se skuša polastiti drugačnega modusa zaznave sveta. Ali: akumulacijo kapitala zamenjuje akumulacija konceptov. Tako si na primer teorija

dandanes marsikaj domišlja, med drugim tudi to, da je umetnost tako mi-zerna v svoji ideološki laži, da bi bilo najbolje zanjo in za družbo, da pietetno umre v naročju teorije. Na drugi strani pa zrcalo umetnosti odseva dekorativne tapete kamrice popisane in včasih še žalosten obraz: aranžma prikritega zadovoljstva.

Odtujena igra konceptov nad senčno igro ekonomij.

Počutimo se kot nanos priučenih spoznanj tradicije in sedanjosti — kulture, politike, umetnosti (tudi gledališča). Smo seštevek družbenih vlog in nas ne briga lastno središče. Enovitost dejanj je kvečjemu naključje z majnim verjetnostnim koeficientom. Eksistencialna *samorealizacija* je postala po zatonu svetega še bolj zmedena in poljubna. Posamezne plasti eksistence drsijo druga mimo druge, se ne stikajo. Zlahka se ujamemo v igro konceptov, ki nas posrkajo vase, da ne govorimo več s svojim jezikom, ampak skoz *usta tujosti*.

* * *

Ce hoče gledališče nagovoriti te eksistencialne plasti, jih zganiti in strniti v živem stiku, v dejanju, jih mora najprej vsaj misliti. V gledališki misli dvajsetega stoletja je bilo postavljenih že več enačajev za bistvene vzgibe človekovih ravnanj: od psihološke senzibilnosti za konkretno situacijo, mitičnih ekstaz, podzvesti, do gole predmetnosti, produkcije, procesualnosti, nedovršenosti... Za to je potrebna *zdiferenciranost* poetik gledaliških pojavov, ki na te plasti merijo. Ni umetniškega prostora brez intencionalnosti. *Zavedanje* naperjenosti proti relativni legi človekove subjektivitete lahko ustvari v sebi logično in koherentno gledališko poetiko. Seveda pa je ta zdiferenciranost šele prvi in nujni pogoj za gledališče, kot ga imam v mislih, kajti brez *konfrontacije* in *ugledanja različnosti in parcialnosti* teh uvidov ne gre.

* * *

Spregovorimo malo bolj praktično in empirično: naše gledališče danes je v čudnem neskladju z domnevno pestrostjo konceptov, trdnih »osebnih« prepričanj, umetniških modelov. Kjer bi se le-ti morali udejaniti, je ena sama enovitost, stilna neindividualnost, nerazviden eklekticizem. Z redkimi izjemami bi se kakšni ustrezni svetovljanski in manj tolerantni osebi zdele vse predstave enake (= dolgočasne), pa naj gre v to ali ono gledališče, pa naj bo ta predstava tega ali onega režiserja.

Gledališče je po svojem bistvu vedno leglo igre, nevarnosti, a mu je bila od institucionalizacije naprej dodeljena vloga osebne izkaznice nacije, njene kulturne podobe. Od kod nevarnost gledališča? Ker v gledališču lahko postane neko dejanje *najočitnejše*. Samo v gledališkem prostoru se lahko Oidip *zave* svoje krivde tako, da to dejanje učinkuje tudi na tistega (tisto skupnost), ki ga gleda. Za takšne namene je odrski prostor uporabljal tudi Brecht, takšen je tudi »dvojnik« A. Artauda; spoznavanje »čudnosti« dejavnosti, iztrgane iz nezaznavnega konteksta vsakdanjosti pa je bil eden temeljnih namenov gledališča na robu umetnosti (npr. happening ali skupina Bread and Puppet). Toda novejša variante so drugače seslojeni skupnosti, kot je bila atiška, lahko dali le parcialne uvide v dejavnost.

V splošnem imamo zanimiv *monolitni* spomenik, spodobne jaslice, dokaz za nefundiranost »pluralizma« koncept v nosilcih, v življenjski (družbeno-ekonomski) biti. Po drugi strani pa ta monolitnost kaže tudi odsotnost sleherne samorefleksije gledališča, se pravi dejanskega vzajemnega stika z gledališko teorijo in teatrološko ter praktično raziskovalno poetiko. Simptome odtrganosti od življenjske prakse in utapljanje v prašnih konvencijah, ki so posledica tabujev zaradi vloge »kulturne podobe« naroda, bi lahko skoraj na las prepisal iz lepo napisane in še vedno poučne knjige P. Brooka, kjer govori o »morivskem gledališču« (= gledališče morije, dolgčasa). Naša gledališča v večini primerov uporabljajo zaprt estetski arzenal teatrskih sredstev. In še to velikokrat stilno nerazvidno, eklektično in nekako s kratkimi dihi. Večja stopnja urejenosti pa se bi najbrž dala najti na tisti strani izraznih sredstev, ki se na odru ne smejo pojaviti in ki so odrinjena v senco »nekulturnega«, »skrivnostnega«. To je zanimiva snov za sociologa kulture ali kulturnega antropologa. Sicer pa o tem mejnem primeru gledališča-podobe še kar naprej in na široko razpravljamo ob primeru Hlapcev, kjer je t. i. »avtorsko gledališče« pregloboko (ali predalet ven) poseglo čez območje literarne svetlinje. Kjer se je šele nakazala možnost gledališča, že tudi zgražanje.

Razni Pimkoti in kulturne tetke, kot bi jih imenoval Gombrowicz, na vseh mogočih, pristojnih in nepristojnih mestih ter organih stoje pokončno, dvigujejo loparček »stop« pred vrati gledališča, da ne bi vanj vstopilo življenje. Na odru se ne sme pojaviti kakšen konkreten predmet, recimo revolver ali invalidski voziček, scena je popolnejša, če je polna lepo obarvanih panojev, vseh »poetičnih«, namesto odvratne ječe s kahlo, mokro brisačo in krvavim pljuvalnikom. Kje so na primer proizvodi bele tehnike, na katere smo drugače tako ponosni in jih ljubimo? Pa skladovnice lesa, obrabljeni predmeti, cestni prah in podobno? Kje so ritmi sodobnega življenja, od posedanja na kavču, do puñkovskega norenja in glasbe? Ali pa odkrivanje mehanizmov iz sence, ki jih vsak dan nekje na dnu čutimo? V tej navidezni površnosti življenjske snovi je tudi bistven element sodobnega gledališča, veliko prej kot tam, kjer sredi anžetovskih gest na najbolj »tragičen« trenutek počí nebogljeni kapselj mizerije gledališke iluzije. Prodor te »površine« življenjske snovi na oder je v tesni zvezi z *užitkom prepoznavanja* znanega, izkustvenega na sceni. Gledalec od takšnega spektakla nekako pričakuje, da se mu bodo v umetniškem prostoru predmet, oseba, situacija, občutje, dogajanje, razkrili in razkrinkali. (Tak impulz se kaže tudi v priljubljenosti »satiričnih« serij iz pokvarjenih delovnih organizacij, narejenih po principu »roman á clef«.) Seveda tu ne zagovarjam ekskluzivno aktualističnega, dokumentarističnega, hiperrealističnega teatra, temveč le to, da se naj gledališče vendar *zave*, kaj se dogaja za njegovim robom. Še bolj pa, kaj se je že zgodilo z njim samim: namesto razkrivanja (bodisi zgolj kritičnega parodiranja bodisi sporočilnega integriranja) svoje izrazne mreže, vere v njeno avtonomno povednost, ki lahko izgradi koherentno perspektivo, se izogiba konfrontaciji z literaturo ter se zadovoljuje z zasilnimi, sprotnimi, s klišeji in tudi šmiro zakrpanimi abonmajskimi izdelki, ki so izgubljeni v premočnih razsežnostih literature. Take stvari so se dogajale zlasti z uprizoritvami »klasičnih« del, o čemer pa sem svoj čas že tudi pisal.

Recimo, da bi se nekaj naših gledaliških umetnikov spet zabarikadiralo in bi sestavili takšen program:

Gledališče naj se končno enkrat že (spet) zave, da je v takšni in takšni zgradbi tega ali onega mesta ali kraja v Socialistični republiki Sloveniji, da se spreminja v dolgočasne jaslice naše reprezentativne kulturne podobe, da ima močne (in upravičene) tekmece v množičnih medijih in masovni kulturi, da ima o sebi določene predstave, bogato in družbeno pomembno tradicijo, toda te zavesti naj ne prikriva z lažno vzvišenostjo ali pa manifestira po kuloarjih in časopisju, ampak naj jo pokaže tudi v estetsko-sporočilni strukturi predstav.

Izostri naj optike zaznave, jih diferencira in artikulira v razločne, razvidne, nase opozarjajoče poetike, da bodo dosegle in vzburile gledalčeve zaznavalne in dojemalne plasti. Tu je začetek.

Gledališče, ki se hoče *zavedati* nasilnosti igre konceptov in form sveta (ideoloških, spoznavnih, vedenjskih, političnih, umetniških itd.), jih preigravati z močjo »večno žive« umetnosti, v kateri uživajo izvajalci in publika, da jih dejanje družji in vznemirja, gledališče torej, ki hoče te forme razgaljati in v kritični distanci prikazovati njihovo ozkost, zamejenost, tako gledališče se *zaveda* tudi lastne forme, konvencij in izraznega arzenala.

Danes je toliko reči, ki si lastijo izključno pravico do posameznikovega bivanja, določajo mu toliko nasprotujočih si kontekstov, da mu onemogočijo realiziranje svojega etosa, ki se razgublja v nepomembni predmet. Gledališče je tisti prostor umetnosti, ki je s svojim neposrednim nagovorom, telesnostjo in spektakularnostjo izvorno najtesneje zavezan posameznikovi eksistenci v njenem odnosu do skupine, skupnosti, družbe. Prvotni žrtvenik, orkester, takšen ali drugačen scenski prostor — vsi imajo isto vlogo: zbrati okrog sebe skupino z istim sistemom vrednot. Te vrednote se prikazujejo v gledališki obliki dejavnosti. Posameznik je znotraj svoje dejavnosti na sceni opredeljen od tega sistema vrednot, junakova scenska eksistenca je tudi v gledalcu povzročala — negativno ali pozitivno — identifikacijo s temi vrednotami ali z junakom (največkrat pa je bila identifikacija izrazito *ambivalentna* — to je blizu gledališču, kot ga imamo v mislih, *umetniškemu* gledališču zavedanja). Položaj se je v modernističnem avtonomnem (Meyerhold) in avtoteličnem ter neidentifikacijskem (Brecht, Artaud), še bolj pa v avantgardističnem robnem (Kaprow, Beck, Schumann idr.) gledališču kajpada spremenil, a mu triada *posameznik-skupnost-spektakelska dejavnost* še vedno pripada.

Ravno zaradi tega neposrednega stika lahko gledališče najprej in najbolje razkrije koncepte, s tem da metaforično koncentrirano *prikaže formo njihovega delovanja* in s tem tudi njihove meje in izvore.

Opravka imamo z *obrnjenim* v-efektom, ki je primeren tudi izmenjavi v akumulaciji (akumulacija konceptov namesto kapitala). Identifikacija s formami in koncepti se v gledališču izkaže za navidezno, tokrat gledališče ukinja identifikacijo s koncepti in vodi gledalca za sabo *mimo* njih, mimo teh nanosov, k prvobitnemu dejanju. Toda zdelo bi se prenaivno, da bi poskušali dandanes imitirati mit in ritual, kar se je že v naši nedavni dramatikii pokazalo za racionalizacijski koncept in eno od *silnih* menjav avtorja.

Treba se je postaviti v tisto zgodovino, o kateri na začetku stoji zapisano, da je nad nami in v gledaliških predstavah iskati najbolj presenet-

ljive analogije, v katerih se preverja bivanjska avtentičnost *zgodovinske* značilnosti form. Tu kajpada ne gre za empirično-znanstveno analizo duhovnih tokov, ampak za umetniško preigravanje, polno »duha«, vendar usmerjeno, naperjeno in ne zaprto v lastno igro; ne: raje nesramno, brezobzirno, zato pa poetično in metaforično. Kajti izkazalo se bo, da se forme nikjer ne morejo brez *ostanka* prekrivati. To je znamenje za njihovo nezadostnost in tu se prebija *specifična umetniška ambivalentnost skrivnosti* — v obliki *dejanja* »an sich«.

Gledališče lahko kot prostor koncentracije strne dejanje v tisto ničelno točko (spomnimo se malo na Kantorjevo gledališče), ki se podaljša tudi v gledalca in s pomočjo teh analogij poveže »vse« njegove eksistenčne plasti in vloge v tisto enoto, *zavedanje*, ki ga združi z dejanjem.

Izkazalo se je, tu se lahko strinjamo s S. Seleničem ali St. Morawskim, da so bili poskusi strnitve gledališča (umetnosti) z življenjem v avantgardah le delno uspešni, še vedno *estetsko* determinirani. Zato pa še ni treba njihovih dognanj, presenetljivih in ostrih osvetlitev celotne umetniške tradicije in problematizacije estetskih postulatov docela pozabiti in se delati, kot da ni bilo ničesar.

Umetnost se spet vrača vase, v svoj rezervat kritične distance, a s sabo nese tudi svojo *izkušnjo z življenjem*, kar pomeni toliko kot *izkušnjo o sebi*. Ta izkušnja se v našem gledališču še zdaleč ni docela izživela, se preskusila in je nasilno postavljena v oklepaj, se pravi na rob zanimanja in v roke entuziastičnih amaterjev.

V gledališču *zavedanja* pa se ta izkušnja poleg že omenjene »življenjske snovi« kaže predvsem v specifični *umetniški* strukturi, o novih in drugačnih razmerjih. Ali: gre za novo dramaturgijo in za njen celovit izraz v gledališkem arzenalu, ki je zdaj ugledal samega sebe in vsebuje življenje. Nekaj potez te dramaturgije lahko prevzamemo iz izkustva R. Schechnerja, ki postavlja nasproti tradicionalno in novo gledališče v teh opozicijah: zaplet — slike-dogodki, akcija — aktivnost, razplet — ni razpleta, vloge — naloge, tema-teza — brez določenega pomena, tekst — scenarij, neprekinjeno delovanje — deli, enoten fokus — raznovrstni fokusi (izbrali smo le tiste opozicije, ki ustrezajo možnostim in območju gledališča *zavedanja*).

Seveda pa gre v našem primeru za umetnost, ki mora imeti rigorozno estetiko oziroma poetiko, za artikulirano in disciplinirano predstavljanje, z jasno zavestjo in močno etiko igranja (Stanislavski, Grotowski sta za ta del še vedno nedosegljiva »svetnika«). Le tako lahko postanejo forme očitne, razgaljene. V laksnejših poetikah, kot je znano, pa znamo hitro najti maneverski prostor za diletantizem, sprenevedanje in le površinsko cenenost.

Predstava se v gledališču *zavedanja* oblikuje okrog sporočila.

* * *

Namesto motta za konec pisanja in v njegovo pojasnilo tale pripis: če si danes nekaj zares želiš, in to iskreno verjameš, moraš včasih zanalašč biti nesramen.