

## Kronika

### Ob goriškem srečanju malih odrov

Gledališče



Srečanje malih odrov, ki se je konec februarja v dveh krogih odvrtelo v prostorih Primorskega dramskega gledališča v Novi Gorici, je med trajanjem spet aktualiziralo vprašanje, kaj pravzaprav mali oder je, kateri je skupni imenovalec, ki opravičuje nizanje predstav različnih slovenskih gledališč. Z izrazom mali oder so težave: ko opredeljuje odrsko dogajanje le s prostorskimi dimenzijami, se izpostavlja komplikacijam, ki onemogočajo, da bi bilo srečanje, kot je goriško, kaj več kot strnjen pregled vsega gledališkega dogajanja, ki je zainteresirano, da se predstavi na njem. Srečanje se namreč odreka poprejšnjemu izboru, skuša biti kar najbolj kompletna informacija, se pravi, pritegniti hoče vsa slovenska gledališča, in si ne lasti pravice, da bi ob koncu kakorkoli razsojevalo, komentiralo, nagrajevalo. Seveda bi bilo preveč preprosto, ko bi to neselektivno, vsesprijemajoče gostoljubje pripravljalcev srečanja razlagali z njihovimi premajhnimi razbirateljskimi sposobnostmi ali s strahom pred zamero zavrženih: očitno je namreč, da na slovenskih odrih uprizarjajo tako raznorodne, v samem temelju nasprotujoče si predstave, da bi bilo nemogoče z istim merilom vrednotiti njihove tako različne ambicije. Kaže torej, da je oblika goriškega srečanja — če ga pač sprejemamo kot potrebno in koristno verifikacijo gledališkega dogajanja na tistem prostoru, ki ga označujemo kot mali oder, ali celo kot spodbudo in obvezo našim gledališčem, naj tovrstni praksi posvečajo ustrezno pozornost — da je torej ta odprtost vsem razumevanjem in realizacijam malega odra ta trenutek opravičljiva, še več: edino možna. Priča namreč, da je mali oder z vseh izhodišč dostopen, nikogar obvezujoč prostor, ki lahko deluje kot nevznemirljivo dopolnilo utečenemu, preverjenemu dogajanju na tkim. velikih odrih, kot možnost za igralske bravure v okviru suverena obvladavanja tradicionalne odrske govornice, kot dopolnilo, ki se kaže v nasprotovanju, razkrajanju utrjenih form, v polemičnosti, ali pa kot prostor, kjer se avtonomno, brez misli na morebitno učinkovanje zunaj sebe, preizkušajo nova gledališka izrazila, kjer se, kot pravimo, eksperimentira z besedilom, igralcem in navsezadnje tudi z občinstvom.

Kako bi se torej dalo razvrstiti predstave na letošnjem goriškem srečanju malih odrov, repertoarno naključnem, kot so vsi festivali, ki samo registrirajo časovno omejeno dejavnost posameznih gledališč? Katera je tista tipična skupnost, ki goriške predstave najbolj očitno razdružuje in jih potem spet zbira v bolj ali manj zasilne in najbrž tudi nasilne sklope? Zdi se, da je to predvsem razmerje: uprizoritev — besedilo, večja ali manjša želja uveljaviti oder kot samostojen, z ničemer zunaj sebe obremenjen prostor, kjer se dogajanje osvobaja literarne predloge kot enkrat za vselej fiksiranega dejstva in spregovarja z izrazito gledališkimi, samó-svojimi sredstvi. Prav osvobajanje gledališke predstave od dramatičnega besedila nam je lahko merilo pri registriranju radikalnosti nekaterih poskusov, njihov dejanski domet pa se kaže, seveda ne vsakomur enako, v tem, koliko

jim zares uspeva govoriti z novim jezikom, katere nove komunikacije omogoča. To osvobajanje je naposled lahko ena od opor pri določanju »eksperimentalnosti« posamezne predstave, pri čemer je ta pojem uporabljiv le za označitev dogajanja, ki se izmika tradiciji in znotraj katerega so seveda možne rešitve kar najširšega razpona. Gre torej za vračanje gledališča gledališču; le-to ne uprizarja več tkim. eksperimentalnih besedil, ki so napisana v polemičnem odnosu do dosedanje literature v gledališču in ki tako ostajajo znotraj tradicije in blokirajo odrske možnosti uprizoritve, ampak predvsem iz sebe črpa možnost za svojo ustvarjalnost. Pri tem se vede do literarne predloge v skladu s trditvami, da le-ta živi kot sporočilo in da ima sleherni prejemnik tega sporočila lastno spontano in kreativno predstavo o njej. To so seveda že znane in pri nas tudi v tej zvezi dovolj eksplicitno pojasnjene zadeve — precej razvidno jih je v zadnjem času povedal Tone Peršak v zapisu k uprizoritvi Prešernovega Krsta pri Savici, njihovo širšo pomenljivost pa razložil Andrej Inkret v spremni besedi h knjižici *Med Artaudom in Brechtom* — ponavljam jih zato, ker omogočajo kolikor toliko zanesljiv pregled dogajanja na goriškem srečanju.

Med trinajstimi predstavami, kolikor se jih je zvrstilo na njem, lahko najprej odberem tiste, ki so se do besedila vedle pasivno, se pravi, ki so ga bolj ali manj zvesto posredovale, prevajale v običajni odrski jezik. Take so bile na primer *Naivne lastovke* Rolanda Dubillarda v izvedbi Male drame SNG Ljubljana, v katerih je že malce zaprašeno, a duhovito in svoje dni najbrž novatorsko besedilo odrsko zaživelo predvsem zaradi mojstrskega predstavljanja besedila, nespornih igralskih spretnosti nastopajočih; taka je bila nedvomno tudi predstava Stalnega slovenskega gledališča iz Trsta, ki je uprizorilo igro Teda Whiteheada *Alfa Beta*, naturalistično fotografijo, kako razpada zakon, izrisano zelo natančno, sugestivno, a gledališko neizprosno: strogo in dosledno se je na njenem primeru kazala oblast literarnega nad gledališkim, oblast besedila, ki ne dopušča nobenih intervencij, ki bi kakorkoli odrivale ali prekrivale izgovorjeno besedo, sporočilo, ki ga prinaša. Sem lahko prištejem še *Življenje podeželskih plejbojev* Dušana Jovanovića, napisano na predlogo iz časov *commedie dell'arte*, brez dvoma besedilo, ki se odru odpira scela, bolj kot sinopsis za sproščeno, razigrano komedijantstvo, kot pa tekst, kjer ima vsaka beseda svojo težo — ki

ga pa uprizoritev Mestnega gledališča ljubljanskega ni dovolj izrabila, ni si ga do kraja podredila, kot besedilo po vsem videzu terjala.

Historija Rudija Šeliga *Kdor skak, tisti hlap* ima v razvrstitvi, ki ji skuša slediti to poročilo, dvojen položaj: v Eksperimentalnem gledališču Glej so jo sicer postavili v prostor čiste igre, manifestacij gledališča kot gledališča, a pri tem niso prekrili njene izrazite povednosti, njenega komentiranja sveta. V tej igri je namreč besedno gradivo razporejeno kompaktno, razvidno, nesproblematizirano; svet, ki ga ustvarja, je vsakokrat trden, dokončen svet, in ironija, ki je v dobršni meri navzoča, ne deluje kot samoironija, ne razdira tega sveta, ampak ga s tem, ko se mu posmehuje, fiksira pač na neki drugi ravnini. Artistična igra, za katero je, kot kaže, uprizoritvi šlo, je bila sicer dognana do kraja, a slej ko prej je besedilo le pokrivala, ne pa prekrila — o čemer po svoje priča tudi dejstvo, da se je sprotna časopisna kritika precej več ukvarjala s Šeligovim besedilom kot z uprizoritvijo.

Celotneje, morda tudi zaradi drugačne teže in ambicij besedila, je delovala predstava Slovenskega ljudskega gledališča iz Celja, ki je uprizorilo Rozmanove *Zvonove*. Tu si je režiser

popolnoma podredil besedilo, a ne v smislu polemičnosti ali želje po prevrednotenju, ampak z namero, da anekdoto, kar Rozmanova igra v bistvu je, ugledališči: da se zamisli predvsem nad lastnimi, teaterskimi sredstvi, med katerimi beseda sicer ohranja svoj pomen, a le kot eno mnogih, med seboj enakovrednih izrazil. Zvonovi, skratka, so ubrali pot odrskega ekshibicionizma v najboljšem pomenu besede, kjer je bila beseda le iztočnica za suvereno, vse odrske možnosti izrabljajoče in hkrati izredno komunikativno odrsko dogajanje. — Pridružiti jim smem še *Salto mortale* Pavla Lužana, kjer samo besedilo vztraja v čisti gledališki, odrski situaciji, ki pa je predvsem s pomočjo režiserja in igralcev presegel stanja, znana iz evropske dramatike absurda, v katerih korenini besedilo, in zaživel kot zdaj humoren zdaj grozljiv, a enoten izdelek. Med uprizoritvami na goriškem srečanju jih je bilo nekaj, ki so si sposodile bolj ali manj znane literarne predloge, deloma zato, ker so to dela, katerih vznemirljivost še ni popustila in ki kar terjajo, da se jim približamo z novih zornih kotov, pa tudi zato, ker je delež režiserjeve intervencije pri takem besedilu najbolj izmerljiv. Tu ne gre toliko za *Pijanega kurenta*, pesniško zbirko F. Forstneriča, ki ga je drama SNG v Mariboru predstavila kot odrski recital in pri tem z obrednostjo, ki se je kazala v krikih, petju, skandiranju, pa seveda gibanju, predvsem ilustrirala recitirane pesmi in jim skušala tako pomagati, da bi na odru zaživele spet lastno življenje, le v drugi preobleki — omeniti pa velja rahlo ironizacijo pesniške besede, ki pa seveda ni mogla biti radikalizirana, saj bi taka onemogočila sam recital. Bolj domišljena je bila uprizoritev *Pesmi o luzitanskem strašilu* Petra Weissa, ki jo je v tretjem letniku AGRTF režiral Matija Logar. Prekrila je domala vso politično militantnost tega dela, a je ni izbrisala: napolnila jo je z vednostjo

o človečnosti in človeškosti slehernega trpljenja, in to z dognano, čisto združivijo besede in giba, molka in mirovanja. Razmerje med literarno predlogo in uprizoritvijo nikakor ni bilo polemično: dogajalo se je na višji, brez predznakov obremenjeni ravni. Prešernov *Krst pri Savici* v izvedbi PDG iz Nove Gorice se tej polemičnosti seveda ni mogel ogniti: že dejstvo, da je to pesnitev Franceta Prešerna, jo je pomikalo v območje, kjer novost deluje napadalno, prepirljivo. No, goriška uprizoritev ni sledila ravno temu namenu — predvsem je skušala vračati pesnitev izvorom umetnosti: petju, recitiranju, različnim pojavnim oblikam obrednosti, ki niso delovale kot ilustracija, ampak kot večna spremljevalka besede. Kolikor je bil pri tem storjen premik v razumevanju junakov Krsta pri Savici, se je kazal, seveda nujno blokiran z okviri pesnitve, kot ena možnih, pa tudi dovolj sodobnih variant. Sem sodi tudi *Gilgameš* v izvedbi gledališča Pekarna, kjer je bil sumerski ep uprizarjan predvsem skoz izraznost telesa, bolj za vid kot za sluh, ki pa se mi zanj zdi, da je bil dosti uspešnejši tedaj, ko je element obrednega, ki se v nekaterih predstavah že šablonizirajo, ironiziral, kot pa takrat, ko je z njimi ravnal zares. Z Gilgamešem se je vključila v goriško srečanje groteskno-humorna nota, ki je ob tem, da je s posebno lučjo osvetljevala dogajanje v epu, odnos nastopajočih do njega, tudi že problematizirala nekatera izrazila sodobnega teatra, kazala njihovo spraznjenost ter po svoje pričala o njihovi nemoči, da bi se avtentično integrirala v sodobni gledališki prostor.

O tej nemoči govori, bolj nehote kot vede, tudi *Zaščitna maska*, odrski prvenec Pavla Lužana, uprizorjen v PDG v Novi Gorici. V Zaščitni maski se razmerje besedilo-uprizoritev seli že v sam tekst, ki je napisan z izrazito mislijo na

gledališče: tekst sam, z vsemi opombami vred, razdira lastno literarnost, liričnost, in jo zamenjuje z izrazito gledališkimi pomagali. Uprizarja do kraja zasmrajeni svet, v katerem lahko živimo le s plinsko masko — sporočilo, čeprav večpomensko, je do kraja razvidno — in to tako, da se ta svet kaže v zaporedju skrajnih stanj posameznikov in množice: paniki, nasilju, uničevanju, umiranju. Pri tem skuša ta svet tudi gledališko totalizirati: enaka pozornost je dodeljena besedam, krikom, dadaističnim pesmicam, zvokom, svetlobi, pa kajpak telesom igralcem, ritmu njihovega besedila. In v čem je nemoč? Po vsej verjetnosti v tem, da je ves

ta totalni teater, za katerega je piscu in režiserju šlo, precej nasilno položen na preprosto resnico, ki jo prinaša Lužanovo sporočilo.

In, navsezadnje, to nemoč uprizarjajo tudi *Limite* v izvedbi Eksperimentalnega gledališča Glej — nekakšno nadaljevanje in razširitev Štihovega in Jovanovičevega Spomenika G. Tudi tu gre za raziskovanje, katerega neodvisnost se kaže v tem, da je bilo besedilo pisano med samim nastajanjem predstave; za preverjanje nove, drugačne senzibilitete nastopajočih, za zvoke, ki prehajajo v govornico, a to tako, da se je vseskozi gibalo v lastni negotovosti, nedorečenosti.

In kaj lahko pridam, po poskusu, da bi skoz razmerje besedilo-uprizoritev pospremil ducat predstav na goriškem srečanju malih odrov? Ali je naključje, opredeljeno pač z omejenimi spoznavnimi in izraznimi možnostmi podpisanega, krivo, da se je, čim bolj smo se bližali radikalnim, od literarnega besedila dejansko odtrganim uprizoritvam, vse večkrat zapisala beseda nemoč? Ali se v tem kaže nekaj usodnejšega za te poskuse? Ali pa, in to se zdi ta hip najbolj verjetno, je to znak zagate, v katerem se je znašlo pisanje o gledališču, ki nova odrska izrazila, govornico, ki skuša biti čisto gledališka, poimenuje z bolj ali manj spretnimi variacijami številčno omejenih besednih formul? Se torej ta izrazila ne izmikajo tradicionalni pisavi o gledališču, ki zdaj z besedo pač težko posreduje vse, kar v določeno predstavo konstituira kot gledališko? In ali si pisanje o gledališču, ki, četudi gola informacija, že implicira vrednostne sodbe, ne pomaga izključno s starim jezikom, pa tudi s starimi kategorijami, ko predstavlja ugledališčene besede, in zmore nove, nekonvencionalne predstave označevati le per negationem glede na staro, preverjeno prakso? Tu je, mislim, vprašanje, ki si ga mora gledališka kritika, ko piše o tem avantgardnem gledališču, intenzivno zavedati in ga premišljevat, in to je, kot kaže, tudi trenutek, ko lahko zapustimo goriško srečanje malih odrov.

A. Berger

#### »OPOJNO POLETJE«

Sleherna zgodba o glasbeno-gledališkem delu se prične z libretom. In resnica, da dobrih libretistov ne premoremo kaj prida, je vsaj tako trdna kot spoznanje, da skladatelji očitno niso zelo natančni pri dramaturgiji scenarijev, ki se jim zde kompozicijsko vabljivi. Po eni plati jih seveda moramo razumeti: ni je (še celo ne pri nas) bolj zapletene stvari od odrske uresni-

čitve partiture — in če se izkaže, da je pot pod luči odprta, zgubi prenekateri upravičen pomislek skoraj vsi teži. Morda je bilo z *Opojnim poletjem* drugače, nemara so ustvarjalci sledili (moralni slediti?) še drugačnim zahtevam, mogoče so se hoteli samo zavarovati in so namenoma ubrali tako imenovane poljudne strune. Ne vem. Zahrbtost poprejšnjih uzanc se izkaže pač šele takrat, ko stopi v gledališče občinstvo.