

Zadnje čase pa v jugoslovanskih publicističnih in kritičkih krogih često opazamo še neko dejstvo, na katerega smo morda v Sloveniji sami celo manj pozorni. Gre za kontinuiran dotok vedno novih mladih gledaliških ustvarjalcev z novimi idejami in močnimi težnjami po uveljavitvi. Tudi mlajši režiserji in dramaturgi v Beogradu in Zagrebu opažajo in poudarjajo, da se na Slovenskem že dolgo redno pojavljajo nove in nove izrazno in mišljenjsko močne generacije novih gledališnikov, zlasti režiserjev in dramaturgov, ki snujejo nove programe in jih tudi uresničujejo. Kar s precejšnjo zavistjo se tudi ta čas govori o tem, da deluje v Sloveniji izredno močna skupina mladih gledaliških ustvarjalcev, ki se vzajemno omogočajo in si utirajo poti ter si tako tem lažje omogočajo prodor v širši gledališki prostor.

V zvezi s tem je, kot zanimivost, treba povedati tudi to, da v drugih jugoslovanskih gledaliških okoljih pripisujejo zasluge za to tudi ljubljanski gledališki šoli, se pravi Akademiji, o kateri sicer študentje sami nimajo vselej najboljšega mnenja.

Želeli bi, da se prav ti najmlajši gledališki ustvarjalci, ki so ravnokar stopili v ta prostor ali pravzaprav še vstopajo, ocenijo razmere v slovenskem gledališču, vključno z uspešnostjo tega gledališča v jugoslovanskih okvirih; da hkrati razmislijo o tem, ali je to gledališče res moderno in, recimo, času in družbenim razmeram ustrezno, in da se izrečejo tudi o svojem lastnem vstopu in možnostih za realizacijo svojih zamisli v tem prostoru.

Za uredništvo Sodobnosti

Tone Peršak

O slovenskem in jugoslovanskem gledališču



Barbara
Sušec Michieli

V povabilu k anketi smo dobili jasen namig, da je slovensko gledališče uspešno, ali vsaj bolj uspešno kot druga v Jugoslaviji. Če vzamemo za kriterij festivalske nagrade, ki jih delijo elitni in profesionalni gledalci, je to vsekakor neizpodbitno res in ostane nam le še to, da se vprašamo, ali je ta uspeh prese- netljiv, celo nerazložljiv ali pa morda razumljiv in pričakovan. Naštejmo/ponovimo tu samo tisto, kar

kaže na racionalno jedro uspeha:

- v Sloveniji je relativno demokratičnejša in ekonomsko ugodnejša klima kot drugje po Jugoslaviji;
- imamo relativno veliko produkcijo. Za ilustracijo podatek iz Črne gore, kjer v 3 gledališčih letno pripravijo 10 premier (Godišnjak jugoslovenskih pozorišta, 1986);
- ljubljanska Akademija je – čeprav mlada (1945) – vseeno najstarejša gledališka šola v Jugoslaviji in je kljub mnogim hibam pomembno zbirališče ljudi in informacij. Samo po sebi to še ni jamstvo za uspeh, je pa to pogoj za kontinuiran, dolgoročen gledališki razvoj nekega prostora. Ker sta poleg ljubljanske šole v naši državi le še dva podobna centra – v Zagrebu in

Beogradu, so nekatera področja nedvomno precej izolirana od gledaliških informacij (Črna gora, Kosovo, BiH, Makedonija).

Seveda pa je pojem slovensko gledališče hipotetičen, obstaja le množica gledališč, ki se ne ločijo le po institucionalnosti in ne-institucionalnosti, po uspehih in neuspehih, ampak se razlikujejo tudi po umetniških pretenzijah in razumevanju svoje socialne funkcije. Rdečega pilota in Mestnega gledališča ljubljanskega ni mogoče metati v isti koš. Ob izrazitem pluralizmu gledaliških poetik, ob množici povprečne produkcije in repertoarnih zmot pa se vsako leto le nabere nekaj dogodkov, ki prebijejo znane gledališke horizonte. Najbolj so doslej izstopala gledališča, ki so živela v simbiozi s posameznimi režiserji (Mladinsko gledališče, Jovanović) ali tista, ki so jih režiserji sami zasnovali (Gledališče sester Scipion Nasice, Živadinov). Uspehi so bili torej najprej uspehi režiserjev in šele posredno uspehi gledaliških institucij ali igralcev, ki ostajajo neizrazit (premalo izrazit) segment gledaliških predstav. Podobno se godi tudi s praktično dramaturgijo.

Zdi se, da je kult igralca drugje po Jugoslaviji bolj živ. Nasploh pa o jugoslovanskem gledališču vemo zelo malo ali vsaj ne iz prve roke. Delitev na uspešne in manj uspešne zato ne bi bila smiselna, še manj smiselno pa bi bilo postavljanje za gledališki »sever in jug«. Namesto delitve na gledališko razvite in nerazvite bi bilo tu bolj primerno uvesti pojem različnosti.

Še kratek komentar. V Jugoslaviji imamo 96 gledališč in 34 gledaliških festivalov (Godišnjak jugoslovenskih pozorišta, 1986). Najrazličnejše festivalske trofeje zato niso ravno dokaz elitnosti ali kvalitete. V tej luči ima naša debata skrajno omejen obseg, ki ne seže prek nacionalnih in političnih meja. Povrh vsega je zanimanje za Slovenijo in Slovence zadnje časa še prava jugoslovanska moda in slovenski gledališki bum je najbrž tudi del splošnega slovenskega sindroma.

Za zdaj torej nimamo nobenih argumentov za trditev, da smo gledališki narod. Nacionalna in socialna pomembnost gledališča na žalost ni hkratna z umetniškimi dosežki. Isto najbrž velja za Fince, s katerimi nas primerja Tone Peršak v uvodni analizi. To, da imajo v evropskem merilu največ gledališč glede na število prebivalcev, še vedno ne spremeni dejstva, da so nepomembna, celo marginalna referenca za kvaliteto, modernost in aktualnost sodobnega evropskega gledališča...

Svet je velik in bolj zanimivo bi se bilo primerjati s kom drugim – tudi za ceno udobne iluzije, da smo »izvoljeno ljudstvo« boga Dioniza...

O SLOVENSKI DRAMATURGIJI

Igralec igra. Režiser režira. Zakaj dramaturg ne dramaturgira?

Odsotnost besede, ki bi označevala dejavnost dramaturga, ni samo jezikovni primanjkljaj. Je kazalec, da je status praktičnega dramaturga še vedno nedefiniran ali vsaj ne dovolj jasen. Dejstvo je pač, da slovenska dramaturgija nima niti častitljivo dolge tradicije niti sistematične akademske vzgoje. Dramaturško delo na Akademiji je zasnovano predvsem kot teoretska refleksija in dolgoročneje spremljanje gledališke produkcije, manj pa kot sodelovanje pri posameznih uprizoritvah. Nič čudnega torej, da se dramaturgi praktiki v gledališčih uveljavljajo kot vovourji ali korežiserji.

Skratka – danes so dramaturški aduti drugje, recimo zunaj« gledališke prakse. Naše iniciacije v »kruto življenje« pa tega ne spremeni dosti. Kot vedno in povsod bo potekala v duhu brutalno darvinističnega boja za obstanek, klanovskih zvez in športne sreče.

Zakaj ne verjamem v sodobno slovensko gledališče?



Jure
Gantar

Za današnje slovensko gledališče se mi zdi značilna hkratnost dveh med seboj nasprotujočih si, pa vendar nespornih trditvev. Prva je zadovoljna ugotovitev, s katero se vsi tako radi trkammo po prsih, namreč, da je slovensko gledališče v tem trenutku ustvarjalno najmočnejše v Jugoslaviji in da vsaj z eno roko posega v evropski prostor. S tem se strinjam. Kontinuiteta dela Slovenskega mladinskega gledališča, projekti Gleja, plesnih gledališč, samoukinjajoče se skupine Dragana Živadinova ter posamezne predstave v drugih gledališčih so vsekakor drugačne – oziroma, če uporabim neposreden izraz – boljše od tistih iz ostanka Jugoslavije, čeprav po pravici povedano večina med njimi meni osebno ni všeč. Strinjam pa se tudi z drugo trditvijo – pesimističnim obupanjem nad splošno krizo v našem gledališču: dobri režiserji so se izpeli, scenografi in kostumografi tavajo od ene skrajnosti do druge, ni pravih dramatikov. Ostajajo le zanimivi igralci, pa še ti so v zadnjem času obremenjeni predvsem z željo, da bi si zagotovili vsaj osnovne eksistenčne razmere.

Pri dokazovanju obeh postavk moramo biti zelo previdni. Tako imenovana veljava slovenskega gledališča je pač težka beseda. Primat nam v glavnem podeljujejo kritiki in stanovski kolegi, medtem ko občinstvo veliko bolj ceni tradicionalne in ekonomsko uspešne predstave kakšnega beograjskega bulvarskega gledališča ter navdušeno skandira lepo raščenim nastopačem in spretnim šmirantom, ki jih poznajo iz televizije in filma, kakor tako imenovanim karakternim igralcem. Poleg tega nad roko, ki jo ponujamo inozemstvu, visi dvorezen meč. Nekaj časa nas boža po ramenu in nas skoraj povzdigne v estetske aristokrate (vabila na vse mogoče festivale in gostovanja), potem pa nam nenadoma odseka pol roke (finančni neuspehi, uničujoče kritike, ki jih v spominih na turneje navadno vljudno pozabimo). V vsakem primeru lahko zatrdim, da kljub načelnemu spoštovanju slovenskega gledališča, nanj ne bi kar tako upal staviti celotnega premoženja.

Pri drugem spoznanju je položaj malce bolj udoben. Izgovarjamo se lahko na splošno krizo evropskega gledališča. Tudi v Evropi in Ameriki ni velikih avtorjev, ki bi tekli pred časom, kakor so to po vojni počeli Sartre, Camus, nekaj kasneje Beckett, Ionesco, pa Pinter, Durrenmatt, Bond in še kasneje Handke ali Müller... Prav tako so nekdaj slavni režiserji s svojimi