

Kronika

Kriza

Marginalije k sezoni 1980/81

Gledališče

Tone
Peršak



I.

V vprašalniku Ankete Sodobnosti Slovensko gledališče danes (gl. Sodobnost 1980, št. 12, str. 1161) je bilo zapisano tudi vprašanje: »Po drugi strani pa je očitno, da je slovensko gledališče ta čas idejno, vsebinsko in stilno izrazito eklektično, da se v njem enakovredno uveljavljajo vse mogoče, tradicionalne in moderne poetike. Kaj pomeni dejstvo, da gledališče nima enotne ali vsaj prevladujoče poetike, stila, ideologije?«

V svojem govoru je Taras Kermauner (gl. Sodobnost 1981, št. 1, str. 15) to vprašanje zavrnil: »Izraz enotnost me zgrozi. Prav srečen sem, da nekaj ‚ni enotnejše‘«. V nadaljevanju je zavrnil tudi nekaj možnih modelov enotnosti.

Bojan Štih pa je v svojem odgovoru (gl. Sodobnost 1981, št. 1, str. 31) ocenil, da je vprašanja pisala »roka tistega telesa in glave, ki le malo ali pa skoroda ničesar ne vesta o resničnih problemih našega umirajočega gledališča.« Po Štihovem mnenju naj bi torej tudi za vprašanje o enotnosti veljalo, da je izraz nevednosti »o resničnih problemih« slovenskega gledališča, čeprav je tudi to vprašanje izhajalo iz postavke o krizi slovenskega gledališča.

Kermaunerjevo zavrnitev tega vprašanja sem razumel kot dobronamerno kritiko. Tako sem skušal razumeti tudi Štihovo načelno odklonitev svojega početja. Občutka, da smo v našem gledališču priče eklekticizmu, ki večkrat učinkuje že kot izraz pomanjkanja idejno-estetske orientacije in s tem kot izraz krize, se kljub vsemu nisem uspel otresti. Potrdilo pa mi je ta občutek tudi pisanje nekaterih drugih avtorjev, kjer je tudi mogoče zaslediti vse več glasov o krizi slovenskega (in jugoslovanskega) gledališča, ki jo avtorji razlagajo na različne načine. Tako je ljubljansko Delo 13. junija letos (št. 135, str. 28) objavilo anketo z naslovom Sterijino pozorje — Komedijske stiske ob odrskem blišču. O krizi so v svojih odgovorih spregovorili: Andrej Inkret in Boro Drašković neposredno; posredno pa tudi Dragan Klaić, Milorad Vučević in Ljuba Tadić.

Tudi pričujoče marginalije k pretekli sezoni izhajajo iz postavke o krizi (predvsem institucionalnega) gledališča. Pri tem moram bralce opozoriti, da ta nepovezana razmišljanja ne želijo biti sintetično kritično poročilo o pretekli sezoni, temveč res samo opazke o stanju v slovenskem gledališču, o hotenjih in konceptih, ki jih je mogoče razbrati iz uprizoritev, pa tudi o zablodah, kot si je mogoče razlagati nekatere pojave. Ti zapiski niti ne morejo biti kritično (s)poročilo o sezoni kot celoti, ker nisem videl vseh uprizoritev vseh slovenskih gledališč.

II.

Če samo bežno pregledamo repertoarje slovenskih gledališč v minuli sezoni, takoj ugotovimo, da gre v vseh primerih za bolj ali manj izrazit eklekticizem ne samo v izboru besedil, marveč tudi v uprizoritvenih konceptih. To bi sicer kdo lahko ocenil tudi kot izraz iskanj in oblikovanja enotne idejne in estetske orientacije posameznih ansamblov, vendar se zdi, da je ta neenotnost ravno posledica neenotnosti znotraj umetniških ansamblov in izraz agonije zastarelih idejno-estetskih in organizacijskih uprizoritvenih konceptov. Posledica tega je, da gledalci-abonenti ob nakupu »programa doživetij« v bistvu ne morejo predvidevati, kakšne vrste doživetja vnaprej plačujejo. Druga posledica te krize je hlastanje po inovacijah za vsako ceno. Ne glede na to, da so te inovacije nemalokrat navidezne in formalne in se pomensko izpraznijo največkrat že znotraj ene same uprizoritve. Vse to kaže, da tako rekoč ni mogoče govoriti o idejno-estetskih konceptih posameznih gledališč; se pravi, da tudi ni mogoče govoriti o kolektivni odgovornosti in ne o kolektivnem avtorstvu uprizoritve.

III.

1) Med idejno-estetskimi smermi slovenskega gledališča je treba najprej omeniti smer, ki izhaja iz težnje po neposredni interpretaciji objektivne stvarnosti kot posebni obliki zavesti o stvarnosti, ki ni zgolj posnemanje stvarnosti v smislu tradicionalne (platonistične), v sorealističnih teorijah delno preoblikovanje teorije umetnosti kot posnemanja z vzgojnim (ali ideološko-propagandnim) namenom. Gre za prvotno težnjo gledališča, ki se je v svojih najplodnejših dobah, ko je še pomenilo manifestacijo kolektivne zavesti, praviloma ukvarjalo z resničnostjo, ki jo je občestvu posredovalo na svoj poseben način, različen od katerekoli druge možne oblike zavesti. Prezentirani dogodki so bili vedno resnični (zgodovinski ali mitski) in odločilni za usodo skupnosti, ki se je prezentirala skozi prikazano dogajanje. Posebnost načina komunikacije (oblike zavesti) pa določa notranje zakonitosti dejavnosti in s tem njen posebni položaj in pomen ter njeno (v tem primeru integrativno) funkcijo v družbi. Gledališče te vrste samo sebe pojmuje kot neodvisno in enakopravno obliko zavesti o svetu in se ne podreja kriterijem drugih oblik zavesti. Zato prezentira svojo resnico kot univerzalno in a priori odklanja opredeljevanje umetnosti kot področja fikcije in njeno odrinjenost na obrobje družbeno pomembnega in zavezujočega, kar je značilno tudi za razumevanje kulture v ožjem pomenu besede pri nas.

Ta čas verjetno najpomembnejše idejno-estetsko izhodišče dela slovenskega gledališča tako pomeni težnja, da se gledališče rehabilitira kot zavezujoča oblika zavesti o objektivni stvarnosti in tako postane učinkovito znotraj te stvarnosti in ena odločilnih oblik zavesti o njej, kar seveda vključuje zavračanje izmišljenih dramskih zgodb, zanikanje nadrejenosti literature in odklanjanje hermetizma, formalizma in esteticizma. V to usmeritev se v celoti ali vsaj deloma vključujejo uprizoritve in besedila Dušana Jovanovića, Ljubiše Ristića, Matjaža Kmeclja, Toneta Partljiča itn. Našteti avtorji črpajo snovi ali vsaj motive iz tistih plasti resničnosti, ki so za vse nas (na ravni družbenega pa tudi na ravni privatnega ali celo osebnega

življenja) temeljnega pomena: čas oktobrske revolucije, stalinizem, obdobje NOB, obdobje po resoluciji IB itn. Gre za dogodke, ki še vedno spodbujajo zanimanje vseh nas in zahtevajo od nas jasne opredelitve, če že ne javne, pa vsaj osebne. Na ta način te uprizoritve in besedila nedvomno skušajo neposredno učinkovati na preoblikovanje naše zavesti o dogodkih, ki so del stvarnosti, in s tem posredno na samo stvarnost.

Gledalci, kritiki in gledališčniki, ki pojmujejo gledališko umetnost v skladu s tradicionalno evropsko (meščansko) doktrino, da je umetnost področje fikcije (in lepote), ki naj človeku omogoča neškodljiv beg iz stvarnosti, sprostitev in razvedrilo, seveda opisano gledališče zavračajo. S tem, ne glede na svoja (politična) načela, zagovarjajo meščansko konvencijo in si prizadevajo za podreditev umetnosti drugim oblikam mišljenja in težnji le-teh po totalitarizaciji. Politika pa zavzema do takšnega stališča dvojno stališče. Po eni strani brzda in celo napada posamezne poskuse, ker pač želi obdržati vodilno vlogo v razlaganju stvarnosti (zato tudi preteklo umetnost spreminja v politiko in jo razlaga kot poseben način politične akcije). Po drugi strani pa se politika zaveda, da te vrste gledališče lahko (in večkrat že) dobro koristi v politično-propagandne namene, zato spodbuja ali vsaj dopušča uveljavljanje te usmeritve . . .

Takšnemu konceptu gledališča so bolj ali manj blizu predvsem naslednje uprizoritve ali besedila: Missa in a minor v Slovenskem mladinskem gledališču v Ljubljani (SMG), Prevzgoja srca v SLG Celje, Za koga naj še molim v Drami SNG v Mariboru in Marjetica ali Smrt dolgo po umiranju v MGL. Deloma se temu konceptu gledališča približujejo tudi uprizoritev Hlapcev v MGL, ki je predlogi dodala še nekaj dokumentarnega gradiva in vsaka na poseben način še uprizoritev Pirandellove igre Nocoj bomo improvizirali (Drama SNG Maribor) in uprizoritev Fojeve burke Naključna smrt nekega anarhista (Drama SNG v Ljubljani). Že na podlagi navedenih naslovov lahko ugotovimo, da si usmeritev, ki sem jo označil kot najplodnejšo in najbolj obetajočo, glede na njeno zvezo z izvornimi oblikami gledališča, na videz dovolj uspešno utira pot v gledališke programe. Vendar na njeno odmevnost nedvomno slabo vpliva to, da se koncept uveljavlja zgolj v posameznih uprizoritvah posameznih hiš in da gre potemtakem za koncept posameznih ustvarjalcev (režiserjev) ne pa za program kolektiva in tudi ne za skupno voljo ali koncept večje skupine ali celo za gibanje.

Najizrazitejšo uprizoritev te smeri pomeni Ristićeva Missa in a minor. Čeprav je Ristić za osnovo vzel Kiševo novelo Grobnica za Borisa Davidovića, ki mu je rabila kot nosilec konstrukcije na ravni gradnje dogajanja, se je bistveno sporočilo te uprizoritve oblikovalo na ravni kronike revolucije in stalinističnih čistk v SZ. Kiševa novela pomeni v uprizoritvi samo vidik, neke vrste lino, skozi katero se gledalec sooča s široko panoramo sovjetske revolucije in stalinizma. To načelo je zelo nazorno realizirano že v strukturi uprizoritve. Gledalec najprej sliši pripoved o B. D. Novskem, nato pa se prizorišče revolucije razpre v neprimerno širše razsežnosti in zgodba Novskega postane zgolj pot skozi prostor-čas revolucije. Od tod tudi žanrsko-slogovna raznolikost prizorov, ki spominja na Fergussonovo razčlemba Shakespeareovega Hamleta in na prav tako raznolike uprizoritve sveta v srednjem veku. Od tod učinkovitost te uprizoritve, ki si prizadeva osvojiti gledalca z vseh možnih plati, skozi čute, skozi razum in skozi obrazumske duhovne receptorje.

IV.

Glede na odnos do stvarnosti lahko v naslednjo skupino uvrstimo uprizoritve in besedila, ki posredujejo svoja sporočila na podlagi izmišljenega gradiva, vendar skušajo skozi posamezne plasti (tema, slog, gradnja dejanja ...) doseči videz »posnetka stvarnosti« ali celo izseka iz nje. Te vrste uprizoritve in besedila prevzemajo tradicionalni evropski koncept umetnosti kot fikcije (»kakor realnosti«), ki pa (na način spoznanj, moralno-vzgojnih učinkov ali zgolj s svojo lepoto) vendarle vpliva na človeka in s tem posredno tudi na stvarnost, ker učinkuje na človekovo zavest o svetu. Takšna umetnost skuša biti pravzaprav ne posnetek, marveč prispodoba stvarnosti (temeljno oblikovalno načelo je metaforičnost), celo neke vrste zrcalo, ker človek v umetnini vendarle prepoznava določene značilnosti stvarnosti, vendar se hkrati ves čas zaveda, da je »zrcalo« umetno (izmišljeno) in da ga ne zavezuje na eksistencialni ravni. Gledalec-bralec ostaja ob doživljanju tako koncipirane umetnine varen. Obravnavani problemi ga ne zadevajo neposredno in se mu ne kažejo kot del njegove eksistence in »usode«. Zato njegovo doživljanje (sočustvovanje, strah za junaka, veselje ob njegovi rešitvi ...) nima katarzične moči in vrednosti, ker ob doživljanju takšne umetnine le redkokdaj pride do tolikšne stopnje poistovetenja, da bralec-gledalec doživi čustveno vznurjenje (strah, grozo, veselje, žalost ...) na osebni eksistencialni ravni, se pravi kot dejansko čustvo.

V ta konceptualni okvir sodi večina slovenskih uprizoritev pretekle sezone. V Drami SNG v Ljubljani uprizoritve Strindbergovega Pelikana, Gogoljevega Revizorja, enodejank Protest (Havel) in Atest (Kohout) in Bajsiceve šaljive melodrame Kako se dan lepo začne. Z določenimi pridržki lahko uvrstimo v ta okvir tudi uprizoritev Hlapcev. V MGL so na ta način uprizorili Hacksovo priredbo Aristofanovega Mira, Giraudouxovo melodramo Za Lukrecijo, igro Mary O'Malley Mili bog v nebesih in nazadnje še enodejanki Novi najemnik (Ionesco) in Selitev (Valentin). Od uprizoritev SMG bi v to smer najbrž mogli prišteti parabolo Robinzon in človek Petek (Mitchel). Iz tovrstnih izhodišč izhajajo tudi uprizoritve Shakespeareovega Hamleta in Wudlerjeve groteske Odprite vrata, Oskar prihaja (SLG Celje), komedije A. S. Gribojedova Gorje pametnemu, monodrame Balbine Baranovič-Battelino Germaine in pes (Drama in Mali oder SNG Maribor), Molièrovega Don Juana in Grumbergovega Modnega salona (PDG Nova Gorica), Coburnove Partije remija in Syngovega Vražjega fanta z zahodne strani (SSG Trst), Svobodovega (Govekarjevega) Grče in Pekičeve Odločne zahteve (PG Kranj) ter Ibsenovih Strahov (AGRFT). Vse te uprizoritve bolj ali manj vztrajajo znotraj tradicionalne meščanske koncepcije umetnosti, v posameznih primerih pa na ravni sloga in radikalizacije sporočil skušajo preseči lastna izhodišča in se tako nekoliko bližajo smeri, ki sem jo opredelil kot gledališče dejavne zavesti, ki samo sebe razume kot akcijo znotraj stvarnosti na eksistencialni ravni. To težnjo je mogoče opaziti predvsem v uprizoritvah Don Juana in Modnega salona (PDG Nova Gorica), Odločne zahteve (PG Kranj), Hlapcev (Drama SNG v Ljubljani) in Robinzona in človeka Petka (SMG). Za to najpogostejšo obliko gledališča, ki običajno zavestno izhaja iz predpostavke, da mora biti uprizoritev zvesta besedilu in da je avtor uprizoritve v bistvu odsotni dramatik, medtem ko so vsi drugi sodelavci le poustvarjalci, lahko upora-

bimo oznako fikcionalno-mimetično gledališče. Za to gledališče je namreč značilno, da posreduje fikcionalno gradivo, vendar to gradivo organizira (komponira) po zgledu objektivne stvarnosti ali po zgledu določene (znanstvene, politične, religiozne, ideološke . . .) razlage stvarnosti (mimetičnost). Ta koncept, tudi v svojih najboljših rezultatih, najbrž danes že pomeni slepo ulico, ki vodi v obliko institucionalnega gledališča, ki naj bi — po zgledu opere — skrbelo za ohranjanje kulturne dediščine (lepega), za muzejsko literarno gledališče kot neke vrste rezervat za tiste, ki bi kdaj pa kdaj želeli zbežati iz stvarnosti . . .

V.

V tretjo glavno smer lahko uvrstimo uprizoritve, ki se do objektivne stvarnosti opredeljujejo kot radikalno drugo, kot alternativna stvarnost in alternativni način bivanja in izhajajo iz idealistične ali utopične postavke o posebni moči »prave« umetnosti, ki lahko v določenih primerih in vsaj začasno nadomesti človeku vključevanje in delovanje znotraj objektivne (družbene) stvarnosti na kvalitativno neprimerno višji ravni. Takšno pojmovanje je neredko povezano z eksotičnimi filozofskimi ali religioznimi idejami in v gledališču največkrat obnavlja model obrednega gledališča. Pri tem zagovorniki te usmeritve, ki jo v izrazito čistih oblikah že bolj poredko opažamo v naših gledališčih, izhajajo iz prepričanja, da izpostavitve temeljnih prvin (osnov) gledališča mora občutljivega gledalca, predvsem pa ustvarjalca samega (a za to večini odločnih zagovornikov te smeri gre) »preseliti« v alternativno stvarnost umetnosti in mu tako omogočiti višjo raven dogajanja (čutenja in mišljenja) tudi v okvirih objektivne stvarnosti. Namen je pravzaprav v tem, naj bi človek umetnost živel, oziroma da naj bi dosegel posebno kvaliteto bivanja, da bo njegovo življenje postalo umetnost. V gledališču se takšno mišljenje navadno manifestira, kot rečeno, v obnavljanju obrednosti pa tudi v različnih avtoterapevtskih in terapevtskih konceptih. V to smer se je deloma razvilo tudi Gledališče laboratorij J. Grotowskega, pri nas pa ta koncept najbolj dosledno izvaja skupina Vetrnica. Institucionalno gledališče je po svoji naravi izrazito neustrezno za te vrste zamisli. Kljub temu se posamezne uprizoritve v režiji (običajno) mlajših režiserjev večkrat približujejo temu konceptu. V letošnji sezoni bi poleg »srečanj« skupine Vetrnica lahko v bližino te koncepcije uvrstili predvsem Rističevo uprizoritev Aishilovih Peržanov (EMG), deloma pa tudi uprizoritev Lisic Iva Prijatelja (EG Glej), uprizoritev enodejanke A. P. Čehova Medved (AGRFT) in uprizoritev Aishilovega Vklenjenega Prometeja (Maša Drama SDG v Ljubljani), koncept katere je bil sicer izrazito heterogen, saj se je opisani komponenti pridružila tudi plast kabaretnosti kot nekakšna radikalizirana različica fikcionalno-mimetičnega načela. Običajno se v teh uprizoritvah obredni zasnovi pridružuje še ludistična komponenta, kar je značilno tudi za večino navedenih uprizoritev, najbolj morda za uprizoritev Lisic (EG Glej).

VI.

Večine uprizoritev seveda ni mogoče natančno opredeliti, ker se v njihovih zasnovah spajajo različne prvine. Tako je bržčas vprašljiva uvrstitev obeh Korunovih uprizoritev (Nocoj bomo improvizirali — Drama SNG

Maribor, in Hlapci — Drama SNG Ljubljana). Kajti Hlapci se po nekaterih značilnostih koncepta gotovo tudi bližajo prvi opisani smeri in deloma presegajo okvir fikcionalno-mimetične zasnove. Najbolj s tem, da v svoji strukturi in sporočilu prezentirajo predvsem psihološko-socialno raven dogajanja (konflikt med posameznikovo in kolektivno zavestjo in razpad osebnosti junaka kot nujna posledica), ki je v današnji družbeni stvarnosti odločilna. Tako uprizoritev, čeprav zasnovana kot fikcionalno-mimetična prisposodba, vendarle učinkuje tudi neposredno na eksistencialni ravni. Isto velja za uprizoritev Jaslic Zdravka Duše (EG Glej), le da je v tem primeru v ospredju predvsem socialna raven. V tej uprizoritvi so prisotne tudi prvine obrednega gledališča, vendar predvsem kot posebna tehnika dramskega stopnjevanja epsko zasnovanega dejanja.

Kar zadeva drugo Korunovo uprizoritev (Nocoj bomo improvizirali), ki sem jo uvrstil v (recimo ji tako) eksistencialno smer, je ravno tako treba poudariti, da je ta uvrstitev samo pogojna in verjetno le nekoliko utemeljena. V določenih plasteh uprizoritve je ta težnja že kar deklarativna (igralci se med seboj imenujejo s pravimi imeni itd.). Toda v okvirno dejanje te igre, ki prikazuje gledališče in odnose med gledališčniki (režiser: igralci) na ravni teorije in prakse, je vključeno tudi dejanje igre, ki naj bi jo prikazani gledališčniki uprizorili. Gre torej za gledališče v gledališču. Tu pa uprizoritev v svoji težnji zastane. Če namreč v fikcionalno-mimetičnem gledališču igra v igri pomeni oddaljitev od stvarnosti še za eno stopnjo in s tem tudi izrazito pomensko redukcijo in slogovno šablonizacijo, bi v gledališču te vrste igra v igri najbrž morala pomeniti radikalen prestop spet v stvarnost. V tej razsežnosti naj bi torej Pirandellova fiktivna improvizacija (= prvi plan dejanja = gledališče) prešla spet v stvarnost in tako dokončno uveljavila sicer opazno težnjo uprizoritve.

Prijem igre v igri sicer znotraj povsem drugačne strukture besedila, uporablja v Marjetici tudi Matjaž Kmecl. Pri njem je opisana možnost uveljavljena že v samem besedilu. Kmecl z obujanjem spominov obeh junakov fiktivnega dejanja, predstavljenih na način igre v igri, posega v objektivno (zgodovinsko) stvarnost v tisti njeni razsežnosti, ki je za gledalca nedvomno izjemno aktualna. Gre za NOB in za naš današnji odnos do NOB. Ravno zato se mi zdi skoraj soglasna zavrnitev te uprizoritve (in besedila!) vprašljiva. Kot poskus mitizacije zgodovine to besedilo nedvomno zasluži vso pozornost. Samo na ta način bo morda nekoč mogoče dobiti »veliki tekst« o NOB, ki si ga del naše javnosti tako zelo želi. Kajti veliko besedilo bo, ob svoji zgodovinski temi in snovi, se pravi kot pričevanje (zavest) o objektivni stvarnosti, moralo ohraniti vse notranje zakonitosti umetnosti, ki se v svojem posegu v stvarnost bistveno razlikuje od znanstvenih, politično-ideoloških ali tudi filozofskih posegov.

Ker je bil govor o gledališču v gledališču, je treba omeniti še uprizoritev enodejanke A. P. Čehova Snubač (AGRFT, režija Vinko Mödendorfer), ki deloma najbrž izhaja iz tradicije ludizma, vendar ji gre predvsem za radikalno samorazkrivanje in problematiziranje gledališča, a hkrati za prenos tega samorazkrivanja na eksistencialno raven. Gledališče se v tej uprizoritvi razkriva kot umetno(st), ne-stvarno(st), vendar mu uspe to početi izrazito gledališko in tako dosega pravzaprav nasproten učinek od (na videz) zaželenega. Gre za neke vrste negacijo negacije gledališča, ki samo

sebe pojmuje kot alternativno stvarnost. Na ta način v tej uprizoritvi gledališče zafunkcionira pravzaprav kot (ne več alternativna) stvarnost in s koncem tudi prodre na eksistencialno raven gledalca. Ravno zato ta uprizoritev verjetno sodi med pomembnejše dosežke pretekle sezone.

Tudi za uprizoritev Šeligove Svatbe (PG Kranj) je značilno, da je po osnovnih izhodiščih sicer fikcionalno-mimetična, vendar predvsem na ravni sloga (režija in igra) tudi prehaja na eksistencialno raven.

Podobna dvopolnost je značilna tudi za besedilo Prevzgoja srca Dušana Jovanovića. Avtorjeva označitev besedila »poskus tragedije« je najbrž veljavna predvsem za prvi del, kajti tragedija je možna samo znotraj eksistencialne usmeritve, se pravi kakor dramsko-gledališka tematizacija objektivne stvarnosti. Drugi del besedila pa že prehaja na fikcionalno-mimetično raven prisposodbe. To dvojnost besedila so opazili in na različne načine razlagali tudi številni kritiki. Uprizoritev je to dvojnost skušala preseči (dokumentarnost v slogu), vendar ni do kraja uspela.

VII.

Možne bi bile seveda tudi povsem drugačne razčlenitve repertoarja pretekle sezone. Kolikor bi se opisa sezone lotili s stališča poetike gledališča v ožjem pomenu besede (zvrsti, žanri, slog), bi se ugotovitve najbrž samo do neke mere skladale z dosedanjimi. Vendar bi se prav tako izkazalo, da gre za izrazit eklekticizem tako v posameznih gledališčih kot v uprizoritvah posameznih režiserjev. Predvsem zvrstno-slogovna razčlenitev bi se skladala z opisano. Tako bi uprizoritve, ki kažejo težnjo v gledališče sveta (predvsem *Missa in a minor*, tudi *Hlapci v MGL*), lahko uvrstili v smer eksistencialnega gledališča. Delno tudi izrazitejšje poskuse totalnega gledališča (*Svatba*, *Nocoy bomo improvizirali*, *Don Juan* itn.). Komorne uprizoritve in tiste, ki so nastale iz izrazito realističnih zasnov (realističnih v razmerju do stvarnosti, ne samo v slogu), bi sodile v glavnem v fikcionalno-mimetično smer itd.

VIII.

Kot najpomembnejši dogodek pretekle sezone verjetno lahko označim obe uprizoritvi Cankarjevih *Hlapcev*. Obe uprizoritvi tematizirata t. i. *Jermanov problem* na več ravneh: kot vprašanje usode neprilagodljivega posameznika v (totalitarni) družbi, kot vprašanje usode intelektualca, ki želi ohraniti duhovno neodvisnost in ostati zunaj družbene delitve funkcij in zato nujno doživi izobčenje in linč kot konvencionalno obliko nasilja kolektivne zavesti nad individualno in kot vprašanje družbene laži, lažnih vrednot in represije, kar vse priča, da uprizoritvi obujata vprašanje možnosti tragedije. *Jermanov problem* je v obeh zastavljen tudi kot razčlemba procesa razslojevanja osebnosti, ki je posledica junakovega spora z družbo in njegove nemožnosti, da se sprijazni z lažnim jazom, kar zahteva družba. Pri tem uprizoritev v *MGL* bolj poudarja družbeni kontekst spora, razkriva represivno naravo družbe in totalitarizem skoraj dokumentarno, medtem ko se uprizoritev v *Drami SNG* bolj posveča že kar psihoanalitičnemu prikazu razkroja osebnosti in prikazuje družbo kot projekcijo *Jermanove* predstave o njej, se pravi kot njegovo videnje te družbe.

IX.

Uprizoritev Lisic Iva Prijatelja (EG Glej) je deloma nastala iz tradicije ludizma in delno iz poetike obrednega gledališča. Uprizoritev Jaslic Zdravka Duše kaže na tri vire navdiha. Po eni strani skuša biti nazorna podoba stvarnosti, ki jo prezentira skozi dokaj ozek, čeprav tipičen zorni kot (prizorišče — pisarna, tema — položaj, kompleksi in manije sodobne ženske) v skoraj dokumentarnem slogu. Nasproti tej ravni uprizoritev postavlja raven brechtovskega komentarja prikazane stvarnosti. Hkrati pa v prizorih, v katerih kriza odnosov in notranjih stanj dosega vrhunce, prehaja v obrednost.

Obe uprizoritvi pričata, da tudi Glej trenutno nima čvrstega koncepta in da ni več izzivalno in plodno polje novih idej, ki bi kazale pot programom institucionalnih gledališč. Eksperiment je danes v enaki meri prisoten tudi v drugih gledališčih, inovativnost ponekod (SMG) morda celo v večji. To je nedvomno tudi izraz nagnjenj mlajših gledaliških generacij, izraz njihove neenotnosti in pomanjkanja grupne (generacijske) zavesti. Delno je to posledica dejstva, da so bodoči igralci že kot slušatelji AGRFT v večini povsem »razprodani« (radio, TV, manjše vloge v poklicnih gledališčih). Vendar je to gotovo tudi simptom njihovega mišljenja. Očitno večino pripadnikov teh generacij idejna in estetska vprašanja manj zanimajo. To pa pomeni, da ne čutijo potrebe, da bi uveljavljali svoje videnje sveta in gledališča. Vse to pa pomeni, da se zadnja leta v te poklice usmerjajo pretežno mladi ljudje brez izrazito profilirane družbene in umetniške zavesti. Zato ni naključje, da se najpomembnejši gledališki posegi zunaj gledaliških institucij dogajajo v okoljih in skupinah, ki niso usmerjene v poklicno ukvarjanje z gledališčem. To velja predvsem za nastope »pocestnega« gledališča Predrazpadom, ki želijo biti neposreden poseg (kritika) v stvarnost in skušajo delovati na nepripravljenega (naključnega) gledalca, ki pride mimo.

X.

Dejavnost uličnega gledališča Predrazpadom in skupine Vetrnica je nedvomno veliko pomembnejša, kot je to pripravljena priznati t. i. slovenska javnost, čeprav sta si skupini po idejno-estetskih izhodiščih in po naravi svojih nastopov zelo različni. Skupno pa jima je to, da obe pomenita radikalen odziv na krizo modelov tradicionalnega gledališča in na krizo tradicionalnega (meščanskega, humanističnega) mišljenja umetnosti in funkcije umetnosti. Gledališče Predrazpadom je pri nas edini predstavnik ta čas v Evropi zelo dejavnega uličnega gledališča, ki se je kot pravo gibanje vsaj delno izoblikovalo po zgledu Schumanovega Bread and puppet theatre in ki bolj ali manj povsod izpričuje dovolj jasno in enotno estetsko in idejno usmeritev: izrazito napadalnost do vseh konvencij v družbenem življenju (malomeščanstvo, potrošništvo, moralizem, elitizem), anarhizem in nezaupanje v učinkovitost tradicionalnih konceptov gledališke umetnosti, uporabo radikalnih izraznih sredstev z izrazito simbolno ali arhetipsko naravo (lutke, maske, ogenj, tipične figure, glasba), grotesknost, včasih tudi agresivnost do občinstva itn.

Izraz nezaupanja v modele tradicionalnega gledališča pomeni tudi dejavnost skupine Vetrnica. »Nočevanja«, ki jih prireja, pomenijo iskanje

in poskus ponovne vzpostavitve pozabljenih oblik so-bivanja in so-čutenja med »igralci« in gledalci. Gre za neke vrste samorazkrivanja ali javne spovedi in ne več za uživanje umetnosti kot nečesa umetnega, fikcionalnega. Gre za poskus preseganja lastne in skupne odtujenosti in spreminjanja življenja v umetnost.

XI.

Križa gledališča kot institucije in dejavnosti je v tesni zvezi s stanjem v družbi. Vendar križa gledališča ni samo izraz tega stanja, marveč je del krize družbe, tako kot je gledališče neločljiv del človeške stvarnosti. Ta splošna križa pa je najbrž simptom prehodnega obdobja in prehodne oblike družbe, ki deloma še ohranja načela in vrednote, ki jih je izoblikovala evropska civilizacija po renesansi, deloma pa že skuša iznajti nove koncepte.

Te razsežnosti krize gledališča se je treba še posebej zavedati in ravno tako tega, da gre za krizo konceptov, ki so v večini še vedno le različice konceptov tradicionalnega gledališča. Hkrati pa je to tudi križa gledaliških poklicev, ki so se po zgledu znanosti in industrije oblikovali na način specializacije in križa medsebojnih odnosov in odnosa do dejavnosti. Šele upošteva vse navedeno, se lahko zares zavemo njene usodnosti in daljnosežnosti. V svojih vsakdanjih manifestacijah pa ta križa pomeni predvsem krizo institucij, ki gojijo povsem določen tip gledališča, tehnologije in (praktične) dramaturgije in v uprizoritvah uveljavljajo nadvse različne koncepte. Ob vsem tem pa bolj ali manj mehanično prevzemajo organizacijske in upravne modele iz materialne proizvodnje, ne glede na posebnost lastnega načina proizvodnje. Del razlogov za krizo pa je v tem, da gledališke institucije v glavnem še vedno delujejo kot v že zdavnaj preseženih družbenopolitičnih okoliščinah in tudi zato še vedno uveljavljajo koncepte, ki so bili značilni za zlato dobo meščanske Evrope in meščanskega gledališča 19. stol. Večina naših uprizoritev še vedno nastaja kot reprodukcija (meščanske) drame.

Vprašanje, ki se ob tem kar samo zastavlja, se glasi: kako je mogoče, da kljub vsemu še vedno gledamo tudi zelo dobre in učinkovite uprizoritve? Le-te so rezultat več komponent. Energije in ustvarjalne volje, ki jo v realizacijo zamisli vlagajo posamezniki (režiserji, dramaturgi, umetniški vodje, igralci), ki uspejo tako ali drugače zanimirati tudi druge sodelavce. Poleg tega latentni ustvarjalni zanos bržčas tli v večini gledaliških delavcev in se ob ugodnih možnostih (prava zamisel, režiserjeva spodbuda . . .) razplamti. Večkrat na uprizoritev v celoti ali na posamezno predstavo vpliva tudi doživetja željno občinstvo. Vsekakor pa gledališča ne gre ocenjevati le po najboljših uprizoritvah in tudi samo po najslabših ne. Niti prve niti druge ne pomenijo dokaza zoper ali za krizo, o kateri priča stanje gledališča v celoti. V danih razmerah je križa pravilo, medtem ko so posamezne odlične uprizoritve izjemni plodovi raznih okoliščin. Tem bolj zato, ker praviloma tudi vse predstave najboljših uprizoritev niso dobre . . .

XII.

Med izrazita znamenja krize institucij sodi tudi nesloga znotraj ansamblov ali nestrinjanje posameznih skupin znotraj njih z repertoarno

politiko umetniških vodstev in v zadnjem času tudi onemogočanje že sprejetih repertoarjev ali uprizoritev posameznih besedil (navadno domačih). Naj za primer navedem na videz izjemen, a v bistvu značilen dogodek. Gre za obisk treh igralcev, članov dveh ljubljanskih gledališč in funkcionarjev ZDUS, pri predsedniku RK SZDL SRS. Igralci, ki vsi trije igrajo v obilo napadanih in nič manj branjenih uprizoritvah Cankarjevih Hlapcev, so v pogovoru s tov. Ribičičem izjavili, da popolnoma soglašajo z njegovo obsodbo obeh uprizoritev (gl. zapis referata s programske seje RK SZDL v Delu, 22. I. 1981). Strinjali so se tudi, da gre v omenjenih uprizoritvah za maličenje Cankarja. Hkrati pa so svetovali (tov. Ribičiču, SZDL ali komurkoli že), da je treba v prihodnje bolj premisliti o nagradah in družbenih priznanjih režiserjem takšnih uprizoritev (režiser uprizoritve v Drami SNG Mile Korun je dobil eno letošnjih Prešernovih nagrad). Kot rečeno, ti igralci sami igrajo v uprizoritvah, ki ju obsojajo in si tako — upajmo — po svojih močeh prizadevajo za njuno kvaliteto in za njun čim večji učinek na gledalce. Vendar se z njima ne strinjajo. To pomeni, da se ne strinjajo z lastnim delom (igranjem), ki je ali naj bi bilo umetniško in potemtakem tem bolj avtentično, svobodno, neodtujeno. Ta dogodek je nedvomno treba razumeti kot znamenje skrajne odtujenosti in razkola med (politično, ideološko) zavestjo in prakso teh ljudi, ki so verjetno imeli možnost, da samoupravno izrazijo svoje nesoglasje z zamislijo uprizoritve, z izbiro režiserja in da v skrajnem primeru odklonijo sodelovanje v uprizoritvi.

Dogodek nedvomno priča ne le o krizi gledališke institucije, marveč tudi o krizi politične zavesti (teh igralcev) in o krizi samoupravljanja v gledališčih.

Vse to se je na razne načine kazalo tudi v produkciji slovenskih gledališč v pretekli sezoni. V neenotnosti repertoarjev, v neizpolnjevanju repertoarnih načrtov in tudi v tem, da gledališča umikajo z repertoarjev odlične uprizoritve in hkrati tudi najslabše odigrajo skoraj praviloma prav tolikokrat kot najboljše (abonmajski sistem!). Seveda pa vse to ne pomeni, da bi bilo treba vsa institucionalna gledališča preprosto odpraviti, kot je predlagal Bojan Štih. Nasprotno. Čimprej je treba omogočiti profesionalizacijo PG v Kranju, materialno in organizacijsko omogočiti delovanje EG Glej itd. Kriza gledaliških institucij pa bo trajala vse dotlej, dokler se institucije v novih družbenih razmerah ne bodo preoblikovale v ustrezne organizme, organizirane na temeljih kolektivne (skupinske) zavesti in prek svojega dela, zares vključene v življenje (stvarnost) skupnosti kot celote. Ko torej ne bodo več skušale streči okusu nekakšne izmišljene elite itn.

XIII.

V našem času so družbene razsežnosti pojav gotovo odločilnega pomena za analizo teh pojavov. Kot opozarja tudi Zoja Skušek-Močnikova v knjigi Gledališče kot oblika spektakelske funkcije je temelji poudarek vseh spektakelskih dejavnosti v njihovi socialni funkciji, ki je v različnih primerih ali okoliščinah lahko selektivna (omogoča socialno diferenciacijo) ali integrativna (omogoča razslojeni družbi občutje enotnosti in skupnosti). Za tradicionalni evropski model gledališča je značilno, da funkcionira na prvi, razslojevalni način. Zaprt prostor dogajanja (baročna dvorana z omejenim številom sedežev in njihovo različno vrednostjo — ceno), festivali kot in-

stitucije, visoke cene vstopnic, poseben značaj (in posebno cene) premier-skih predstav, vse to na različne načine konstituira znotraj družbe poseben sloj, neke vrste elito, ki običajno tudi sama sebe pojmuje na ta način. Antično gledališče je imelo vedno toliko sedežev, kolikor je bilo v državi (polisu) svobodnih državljanov ali v zdravilišču (Epidaurus) navadno gostov. Revnim je vstopnino plačala država, tako da so se ob misterijih v gledališču vsi svobodni državljanji kot enakovredni združili v skupnost in kolektivno doživljali pričevanje o neizbežnosti usode (strah, groza) in katarzo (sočutje, očiščenje), zelo verjetno kakor nekakšna masovna psihoza. Za naša institucionalna gledališča z raznimi sistemi abonmajev in predplačil v bistvu še vedno velja, da na ravni družbe učinkujejo razslojevalno, morda manj namerno kot gledališča v zahodnih državah, vendar v bistvu enako.

Po drugi strani pa je mogoče opaziti vse več dejavnosti, ki so že po svojem izvoru spektakelske ali vsaj prevzemajo naravo spektakla in si hkrati prizadevajo učinkovati družbeno integrativno. S tem mislim predvsem vse tisto, kar Jean Duvignaud imenuje teatralizacija javnega življenja. Duvignaud govori o tem predvsem v zvezi s srednjim vekom in kot zgled navaja triumfe (trionfi) v glavnih mestih italijanskih kneževin in republik in druge oblike proslav državnih ali vladarjevih osebnih praznikov, ki so kakor spektakel postali javna zadeva. Danes bi glede na naše razmere lahko rekli, da se teatralizacija javnega (družbenega) življenja dogaja predvsem na dva načina. Kot teatralizacija nekaterih ravni vsakdanjega življenja skupnosti, v katerih je udeleženo večje število ljudi, ki sodelujejo v dogajanju hkrati kot izvajalci in kot gledalci. Sem sodijo modeli ceremoniala na sestankih, ki se uveljavljajo po določenih pravilih (igre), nadalje protokol na javnih prireditvah, parade, sprejemi državnikov, vročni modeli vedenja določenih socialnih skupin itn. Drugo obliko teatralizacije javnega življenja pomenijo proslave in druge manifestacije, ki uprizarjajo zgodovino ali tudi (skrito) resnico sodobnega življenja ter prihodnost in katerih namen je pričevanje o veliki preteklosti, bratstvu in enotnosti, ljubezni do domovine itd. Oba postopka plemenita način samo-osveščanja skupnosti in navadno uspešno delujeta, čeprav se kdaj pa kdaj zgodi, da se prikaz sprevrže v lastno nasprotje, se pravi v parodijo lastnega koncepta. Pri tem je treba poudariti, da večina prireditev, ki jih vse bolj pogosto režirajo poklicni režiserji, jasno kaže, da gre za zavestno uporabo izraznih sredstev iz različnih spektakelskih dejavnosti (montaža, vključevanje sodobne zabavne glasbe, množične koreografije itd.), ki še posebej učinkujejo na gledalce. Avtorji torej skušajo posredovati idejo tudi na čutni ravni in tako osvojiti in združiti gledalce v enotno mislečo in čutečo množico ne le s pomočjo ideje, marveč s pomočjo spektakla. To velja tudi za ceremonialne oblike (protokol) javnega življenja: sestanki, razne otvoritve, pogrebi, sprejemi, podelitve nagrad, radijski in TV prenosi sej pomembnih državnih ali partijskih organov itn. Pri vsem tem ima vnašanje spektakelskega momenta izrazito integrativno funkcijo.

Naj navedem samo verjetno najizrazitejši primer teatralizacije javnega življenja. Gre za niz prireditev po vsej državi in za glavno na Stadionu JLA v Beogradu ob sprejemih letošnje štafete mladosti. Tem bolj zato, ker se je letos štafeti ob izgubi stvarnega namena močno povečala simbolna funkcija. Tokrat je bila štafeta mladosti predvsem simboličen izraz privrženosti Titovemu izročilu ter bratstva in enotnosti in opozorilo o zaupanju

jugoslovanske mladine v prihodnost. Ta sporočila so posredovale vse prireditve ob sprejemih štafete, a najbolj seveda manifestativni kulturni program v noči od 24. do 25. maja v Centru Sava v Beogradu in prireditve na Stadionu JLA 25. maja. V programu na stadionu je sodelovalo okrog 8.000 mladincev iz vse države pred milijonskim TV občinstvom, na stadionu pa je bilo 50.000 gledalcev. Iz ogromne kupole teles (kupola = enotnost) je pritekla zadnji nosilec štafete. Vse to kaže, da je prireditev skušala ideološko-politična sporočila posredovati tako, da bi le-ta postala skupno čustvo udeleženih množic izvajalcev in gledalcev. Isto velja, sodeč po poročilih, za proslavo dneva mladosti, ki so jo priredili jugoslovanski zdomci na olimpijskem stadionu v Münchnu in ki si jo je ogledalo čez 20.000 gledalcev, zdomcev in gostov iz domovine. Titov lik se v sporočilih teh prireditev spreminja v transcendentalno vrednoto in pridobiva kohezivni pomen in naravo (metafizičnega) smisla, ki lahko veliko prispeva k notnemu čutenju in razumevanju sveta.

Toliko prireditev je v zadnjem času vedno več. Po eni strani najbrž pomenijo način boja zoper malodušje, ki bi ga v množicah lahko povzročila gospodarska kriza in politične težave (Kosovo). Po drugi strani pa so te prireditve gotovo tudi izraz sprememb v družbi, se pravi izraz vse bolj opaznega uveljavljanja kolektivne zavesti nad individualno . . .

PREŽIVELI SMO LJUBLJANSKO GLEDALIŠKO SEZONO 1980/1981 (Nekaj misli in pomislekov)

Na gledališko sezono (kot na vse druge reči) je mogoče gledati z več zornih kotov, npr. s statističnega: toliko in toliko predstav, toliko in toliko gledalcev ipd., dalje s finančnega: toliko in toliko dohodkov, toliko in toliko odhodkov, nato z vidika gledališkega programa (tu se seveda že ločita vidik gledališnikov in publike, oziroma tudi gledališnikov med seboj in gledalcev med seboj — zaradi pogojenosti okusov relativizem narašča, pa z vidika gledaliških uprizoritev (že prej omejnjeni relativizem se poudarjeno nadaljuje), možnosti pa je najbrž še na pretek.

Moj — vsekakor eden od subjektivnih vidikov — se uperja v dve izhodišči: kaj je gledališče v tem letu ponudilo, dalo sebi (lastnemu razvoju, razmahu ustvarjalcev) in kaj publikli (po-tešitvi njene kulturne lakote, njeni estetski bogatitvi, ne nazadnje njeni zaba-

vi). Sklep, ki povezuje oba člena, pa bi se glasil takole: kaj je gledališče prek svoje ustvarjalnosti ponudilo občinstvu v (soustvarjalno) doživetje.

Začnimo kar pri najuglednejši ustanovi: ljubljanski drami. Sezona se je pričela dolgočasno: s Strindbergovim Pelikanom, igro, ki predstavlja šolski primer preseženega naturalizma (npr. v primerjavi s še vedno sugestivno Gospodično Julijo). Drama upodablja značilno strindbergovsko žensko-moško spopadanje ob prikazu ženske »vampirke«, to pot mater, ki zatira ali uničuje svoja otroka, predvsem sina. Žal pa je že učinkovitost avtorjeve dramaturgije v tej igri vprašljiva, preveč je površnih, naivnih rešitev, ki spreminjajo dramo ob nekaterih dvoreznih pretiravanjih v polovično komedijo. Režija (Z. Šedlbauer) ni uspela prerasti tega ne preveč posrečenega teksta in ga ugledališčiti tako, da bi deloval kolikor toliko problemsko in povedno tudi za naš čas. Treba je pridati, da je D. Počkajeva s svojimi sposobnostmi le uspela nekaj izvleči iz svoje problema-