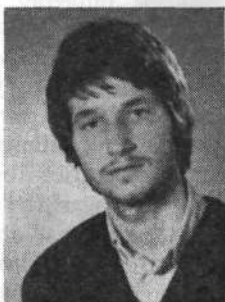


ANKETA SODOBNOSTI XVII: Slovensko gledališče danes

Nekaj splošnih opomb na rob slovenskim gledališkim prizadevanjem



Aleš
Debeljak

*Shojene poti
za neshojeno ne daj (ljudska modrost)*

Ni dolgo tega, kar je uspelo centralnemu delu slovenske gledališke produkcije spraviti v nemajhno zadrego in začetno zbežanost tako svojo — vedno manj — zvesto publiko kot tudi določene politične strukture. Uprizoritev Cankarjevih »Hlapcev« v obeh ljubljanskih gledaliških institucijah je namreč uspela konfrontirati specifične »načelne«, literarnokritične in dramaturške izhodiščne pozicije znotraj tako hibridnega pojava (kakšen drugačen pa je sploh možen?), kot je to t. i. »profesionalna publika«, kot se še rada sama imenuje slovenska gledališka kritika. Hkrati pa je zmogla dvojna uprizoritev Cankarjevega besedila na poseben način vznemiriti avtomatizem struktur, ki so — seveda zgolj »načelno« — nekako zunaj maneverskega prostora, ki ga načrtuje radij vsakršne umetniške, torej tudi gledališke akcije. Da je ta »načelna« distanca zgolj ideološka laž tiste prakse, ki sama sebe razglša za ne-politično, ne-ideološko, pa se je ipso facto izkazalo prav skozi drastično reagiranje teh »distanciranih« struktur. To reagiranje govori o svoji teleološkosti, o svoji simptomatičnosti dovolj prepričljivo iz svoje lastne moči, tako da ga za zdaj lahko postavimo v oklepaj. Kajti preberljivo je prav zato, ker tega noče pokazati in eksplicitno izreči, se pravi, da bolj simptomatična, kot že je, ne more postati.

Ker torej tolikokrat komentirana dvojna uprizoritev »Hlapcev« zadaj za svojo empirijo in neposrednostjo, se pravi, zadaj za svojo specifično gledališko, spektakelsko dimenzijo zastruje in problematizira pravzaprav vprašanje slovenske gledališke prakse kot take, bom skušal razpreti nekatere temeljne in konstitutivne elemente te iste prakse prav v njihovi vprašljivosti in problematičnosti... Potemtakem moja pozicija noče in najbrž niti ne more biti pozicija subjekta, ki je do dna posvečen v skrivnost, subjekta, ki ve..., pač pa želi biti pozicija izkušanja, tipanja in preverjanja (preverjenega). Torej tudi morebitne neprecizne formulacije in »zmote« veliko dušno in brez odloga vzamem na svoj račun — če je dovoljeno?

Zdi se, da dogodki in zapleti, še bolj pa razgrajanja in tehtni spisi vsakršnih »piscev« in piscev po slovenskem časopisju pravzaprav potrjujejo dejstvo, da ima gledališče zgodovinsko določeno socialno funkcijo, saj po svojih bistvenih razsežnostih pripada temu času tukaj in temu prostoru

zdaj. To pomeni, da je bolj kot katera koli druga umetniška praksa naperjena v sedanost, se pravi, h gledalcu. Gledalec pa kot recipient določene sistema »vrednot«, figur in njihovih medsebojnih razmerij, kakor jih proizvajajo gledališki mehanizmi, lahko *gleda* samo znotraj omejenega časovnega izseka. Gledališče je torej vedno za nekoga — za gledalca oz. družbeno skupino, hkrati pa je vedno tudi za nekaj . . . Literatura, likovna umetnost lahko npr. čakata svojega sprejemnika in »svoj čas«, gledališče pa se negira kot gledališče, če ta »svoj čas« in gledalca zamudi. Gledališče je samo tako dolgo, dokler je (časovno omejena) uprizoritev. Potem je samo še spomin, zapis . . . Torej je jasno, da ima gledališče po tej strani izjemno vlogo v konstituiranju družbene zavesti in tega se — samo mimogrede rečeno — močno zavedajo tudi politične strukture. To posebno vlogo gledališča je zapopadel že Levstik, ko je zapisal, da je gledališče »najvišji cvet poezije na zemlji«, ki pa je zanj »poezija« toliko, kolikor je hkrati že tudi »omika«. To razsežnost gledališča kot »omike« implicite potrjujejo tudi mnogi polemični zapisi, kjer teče bitka za avtentično preslikavo literature na oder, na drugi strani pa seveda za t. i. avtorsko-režisersko gledališče. Kajti skozi posamezne koncepcije teatra vdira na plano »skrb« za »mladino«, ki da se ji zna pokvariti ves »kulturni okus« in »smisel za lepo« . . . Tukaj se torej kaže, da ima gledališče že na samo svojo osnovo vpisano pred vsem drugim manipulatorično zmožnost, posredovano skozi določene (ideološke) mehanizme. Kajti gledališče je pač posebna oblika kolektivne komunikacije in prav zaradi tega gledališka praksa ne more uiti silovitim strastem, interesom in »nesebičnim« skrbem, ki jih manifestirajo ustrezne polemike okrog gledališča in v njem . . . Znano je, da zmore literatura požeti izjemno pozornost pri Slovencih, pa čeprav je še tako pičlo brana in se grozljivo slabo prodaja. Zadnja leta pa se vedno bolj zdi, da niti literatura ne pobira več takó nedvoumnih simpatij kot gledališče, saj je v temelju določena za individualni, intimni stik. Po drugi strani pa prav literatura omogoča táko gledališče, kakršnega se gremo danes na Slovenskem. Prav o razmerju med literaturo in gledališčem je bilo napisanih mnogo besed, pomembnih in zanemarljivih, vseh pa po pravilu žolčnih in prizadetih . . . Tu pa je že tvegati domnevo, da kljub vsej ihti in »znanstvenim« trditvam večji del vse razprave ostajajo *znotraj* tega razmerja, *znotraj* samoumevnosti. Skušal bom to samoumevnost osvetliti še »od zunaj« (če je to sploh mogoče) in jo zasukati na »ustrezen« način . . .

Gledališče se — na Slovenskem in v svetovnih dimenzijah — skuša osvoboditi gospodstva literature nad sabo in prevelike odvisnosti od pisane besede, ki omogoča, da se (gledališko) dejanje prevede iz svoje možnosti v dejanskost. Vendar se kljub svojemu nenehnemu osvobajanju nikoli ne uspe radikalno izmakniti tej navezanosti in zavezanosti, ki ostaja v okvirih institucionalnega gledališča nespodbitna. Nočem sicer reči, da je edino možno gledališče kot komunikacija prav tisto, ki se dogaja na način odločne ne-literarnosti, pač pa je po mojem mnenju najavtentičnejše prav tisto gledališče, ki pojmuje kakršnokoli literarno predlogo (če jo seveda sploh uporabi) samo kot integralni del kompleksne gledališke tehnologije in principov, kar pomeni, da tehnologiji ustrezno »literarno predlogo« subvertira in s tem »razreši« njene literarnosti. Napisani scenarij za predstav s tem tako ni več avtonomna literarna struktura, pač pa postane sinopsis, ki ga je v pro-

dukcijskem procesu mogoče (in nujno) spreminjati, prilagajati specifični uprizoritve oz. gledališkega dogodka. Znano je, da zgodovina slovenske gledališke prakse pozna taka pojmovanja gledališča in produkcijskih postopkov (intermedialni projekti, neformalne gledališke skupine in določeni projekti eksperimentalne gledališke produkcije, happeningi). Kljub temu da je edini izhod za institucionalno gledališko prakso v smislu inovacij in dinamike prav t.i. avtorsko-režisersko gledališče, pa tudi le-to ne more radikalno izstopati iz risa literature, pa bodi ta še tako modificirana in preformirana po volji gledališča, njegovih zakonitosti in interesov. Kajti prilagajanje je možno le do tiste mere, ki jo od znotraj določa prav literatura s svojimi specifičnimi profili. Paradoks gledališča kot modusa literarne artikulacije je namreč v tem, da je »onemogočeno« po svojem lastnem temelju. Tudi skozi avtorsko-režisersko pojmovanje teatra je gledališka praksa na neki način naslonjena na literaturo in se seveda tej naslonjenosti ne more odpovedati, kajti odpovedala bi se sami sebi oz. svoji institucionalni formi. Ker bi namreč z radikalno potezo, z radikalnim izmikom svoji utemeljenosti v literaturi naenkrat ostalo brez temelja in bi se kot tako sesulo vase . . . To pa seveda znotraj institucionalnega gledališča ni dovoljeno, s tem torej tudi ne možno. Ali z drugimi besedami: institucionalno gledališče se umešča v razliko med zmožnost in hotenje, v razliko med sebe in (če naj uporabimo nekoliko komplicirano zloženko) samega-sebe-presegajočo-formo. In če drži znana trditev, da moderna umetnost presega umetnost samo, da bi šele tukaj (se pravi, v prostoru »onkraj« sebe) lahko osvobojeno vzpostavila radikalno drugačen ustvarjalni (poietični) princip, potem je možno tudi domnevati, da drži tudi zgornji paradoks. V tem smislu radikalne »drugačnosti« je po mojem mnenju delovalo prav počestno gledališče Pred razpadom in morda še na poseben način Vetrnica. Da bi paradoks institucionalnega gledališča kot svojevrstnega udejanjanja razlike utegnil res veljati, je treba v zarisani problemski sklop pritegniti tudi tiste — ustne in časopisne — informacije, ki pravijo, da so bile manifestacije počestnega gledališča Predrazpadom (in neformalnih gledaliških grup nasploh) blokirane posredno ali neposredno — z določenimi administrativnimi ukrepi. Kdo pa ima moč in sposobnost blokade, ki je pravzaprav delovanje vladajoče ideologije, pa najbrž ni treba posebej pojasnjevati. Institucionalna gledališča so tako »zavarovana« in »zaščiteni«, s tem pa kljub izjemni intenzivnosti in bleščeči rafiniranosti svojih uprizoritvenih postopkov in predstav v končni konsekvenci ostajajo čvrsto zasidrana znotraj še-vedno-dovoljenega. Čeprav se zdi paradoks morda nekoliko vehementno in razborito koncipiran, pa najbrž velja toliko, kolikor misli radikalnost res izvirno, se reče tudi, res radikalno . . .

V oklepaju še: Jovanoviću in Korunu vso njuno nedvomno silovitost in fantazijo, širok režijski zamah in gledališko subtilnost; (ki pa je vsa institucionalna). Ampak gre mi vendarle za »splošne opombe« in mi dvojna uprizoritev »Hlapcev« služi le za impulz, namreč kako na obzorju »radikalnosti« obeh uprizoritev ugledati situacijo slovenskega gledališča z vsemi njegovimi protislovji vred. Ali pa prav zaradi njih.

V slovenskem gledališkem produkcijskem principu vidim posebno dihotomijo, ki pa je potisnjena v drugi plan, »potlačena«. To je namreč dihotomija institucionalnega in ne-institucionalnega; tu bi sicer lahko zapisal

avantgardnega, vendar ta pojem ne zaobseže v celoti »opozicije« institucionalni gledališki praksi. Velja le v povezavi z eksperimentom in recimo tudi z radikalnostjo, s tem pa razodeva bistvene (ne vse) značilnosti tiste aktivnosti, ki je ne pokriva institucija slovenskega gledališča.

V zgodovini slovenskih teaterskih prizadevanj obstaja relativno mnogo ne-institucionalnih gledaliških skupin, ki so vse delale po »načelih« eksperimenta, avantgardnosti, inovativnosti itd. (poleg Gleja, Pekarne, skupine Ad hoc najznamenitejši pač Oder 57). Zdi se potemtakem logično domnevati, da se ima slovensko gledališče danes za svoje »radikalne« uprizoritve zahvaliti prav tem neformalnim skupinam, odkoder je praviloma prihajal tisti potencial, ki je v določenem historičnem momentu znal produktivno izrabiti svoje izkušnje. Potemtakem bi kot specifičen »drugi pol« institucionalno usmerjeni in zato determinirani dejavnosti kar nekako moral obstajati tudi teater, ki svoje uprizoritve, manifestacije, projekte postavlja/proizvaja na osnovi še-ne-verificirane tehnologije (in prav take dramaturgije). Takega gledališča pa ta hip ni! (Vsaj v »globalu« ne, kajti kabaret prehaja v posebno drug(ačn)o formo spektakelskega funkcioniranja). To pa ima usodne posledice za razvoj in energijo slovenskega institucionalnega gledališča. Kajti stojim na stališču, da se resnično prebojne, problematizirajoče, radikalne in presenetljive gledališke artikulacije morejo zgoditi le na robu in v odrinjenosti, le na marginah družbeno priznanih in s strani gledališke kritike valoriziranih teaterskih produktov (kakršni so tudi dvojni »Hlapci«, hoteli ali ne). Institucionalni projekti so namreč producirani prek določenih gledaliških mehanizmov, ki imajo pač institucionalni status. Praviloma pa so eksperimentalne gledališke formulacije in dejanja označena za vrednostno negativne tudi zaradi sub-alternega in segregarnega položaja — označena seveda skozi »uradni« informacijski sistem . . . Starostna diferenciacija in njen nasledek — konstrukt »mladina« nasploh — tako seveda umetno vzpostavlja pejorativno pojmovanje zgoraj omenjenih eksperimentalnih projektov. Čeprav so ti projekti anticipacija institucijskih gledaliških potez in uprizoritev, pa institucija kljub vsemu ne more reagirati pravočasno nanje. Moment eksperimentalne produkcije z roba ji seveda uide takoj, ko ga (prepozno) želi legalizirati, se pravi, ko je pripravljena sprejeti kondicijo in postopke eksperimentalnih skupin za svoje. V istem, ko ji to dejansko uspe, se eksperiment v svojih bistvenih razsežnostih ukine oz. znivelira. Hkrati pa pomeni to odpiranje prostora za nove neformalne skupine, ki so zdaj v enakem razmerju do institucije, kakor so bile pretekle projekcije »avantgarde« prej, a so zdaj same postale institucionalne . . . (osnovnošolska dialektika pač). Zadeva pa se zaplete takrat, ko ni možno registrirati eksperimentalnih poskusov, torej takrat, ko se institucionalno delovanje stratificira inertno, samo sebi zadostno. V takem položaju institucionalno gledališče namreč ne more — naj se sliši še tako žurnalistično — preveriti svojih dejanj. Kajti znano je, da je »to« lahko samo takrat »to«, ko korespondira z nečim (radikalno) »drugim«, saj šele v tej korespondenci lahko ve za svojo identiteto; da je res »to« (in ne morda »drugo«). Skratka, slovensko gledališče s tem, ko s svojo fleksibilnostjo in hkrati s posebno totalitarnostjo onemogoča eksperimentalno produkcijo v polju gledališkega, pravzaprav blokira sâmo sebe. Značilno je na primer tudi, da vse analize »Hlapcev« v obeh gledališčih raziskujejo samo njihova medsebojna razmerja,

ne konfrontirajo pa jih z »drugim« — ker ga ni. Kajti institucionalno gledališče na Slovenskem deluje s tako silo, da taisto silo nazadnje uperi nehotе prav proti sebi. Deluje namreč kot centralna, vseopredeljujoča, normativna gledališka praksa, ki zato, ker je na neki način paradigmatška, ne dopušča nobene različne in drugačne gledališke prakse. Čeprav navznoter strukturirana, je še vedno toliko gibljiva, da posrka vsakršne »ne pretirano« različne gledališke artikulacije in seveda onemogoča konstituiranje take skupine, ki bi lahko v temelju narušila njeno strukturo. (Zato tudi ni naključje, da Glej že dolgo ni več eksperimentalno gledališče, niti po dramski pisavi tekstov, niti po načinu ugledališčenja). Njegove predstave bi mogli mirne duše igrati tudi v ljubljanski Drami SNG. To pa je tudi drugi paradoks slovenskega institucionalnega gledališča. Ali če to povemo nekoliko preciznejše: institucionalna forma gledališkega diskurza sicer res producira ideološke pogoje za reprodukcijo določene kritične zavesti o njenem delovanju, vendar nikoli ne proizvede tako zelo »gibljivih« pogojev, da bi kritična zavest razbila sâmo formo tega diskurza. Izjemno gibljivo, se pravi, v mejah institucije gibljivo in močno, represivno delovanje gledaliških hiš po Sloveniji tudi pojasnjuje dejstvo, da ni mlade (kritične) gledališke generacije oz. ni gledališkim projektom ustrezne *kolektivne akcije*. Kaj pa pomeni to za razvoj slovenskega gledališča, pa je najbrž razvidno.

Potemtakem iz skiciranega toposa slovenskega gledališča, ki je topos institucije kot »ekskluzivne delavnice odrskih učinkov«, sledi, da obe uprizoritvi »Hlapcev« *znotraj* meja ustaljene, verificirane gledališke komunikacije sicer res pomenita inovacijo in pogum, prebijeta pa teh meja seveda ne. Toliko jima gre »odreči« izvorno mišljeno radikalnost. Radikalni v pomenu korenitosti ne moreta biti prav zato, ker sta določeni po kraju in (letemu pripadajočemu) načinu gledališke produkcije. Radikalnost bi namreč tukaj pomenila preboj *iz* institucionalnih koordinat. To pa je seveda nemogoče, ker je hkrati (o tem zgornji paradoks) prepovedano . . . , saj ni v nikakršnem interesu institucije. Če zadrego, ki sicer ni manifestativna, obstaja pa po mojem mnenju tako, kot sem skušal skicirati, ilustriramo še z nekoliko bolj plastično metaforo, bi se glasila nekako takole: Parafrazirajoč sodobnega slovenskega pesnika lahko rečemo, da je lastnost in značilnost eksperimentalne produkcije, da »gre na novo poimenovat stvari«. Potemtakem je »novo poimenovanje stvari« radikalno in sebi ustrezno le, če pravi avtomobilu bicikel (poteza neformalnih skupin), ne pa morda samo avtomobilček ali pa prevozno sredstvo s štirimi kolesi in vrati (navidezna »radikalnost institucionalnega gledališča).

V situaciji, za katero veljajo in jo določajo zgornje trditve, se pravi, paradoksi, je za produktiven in intenziven razvoj slovenskega gledališča potrebno pravzaprav to, da sâmo sebe pripelje v krizo. Kriza, če jo mislimo izvorno, pomeni odločilni trenutek, preobrat in kot taka šele proizvede nujno pogoje za konstituiranje eksperimentalnih gledaliških skupin, za konsistentno voljo »mladega« gledališkega kolektiva in ustreznih projektov. Šele kriza torej omogoči razkritje prostora za udejanjenje resničnega novuma, prebojnih gledaliških artikulacij in inovativno, radikalno koncipirane gledališke komunikacije, ki je najbrž edino relevantno »merilo« gledališke uprizoritve. Kriza kot radikalni preobrat iz matrice, iz modelov in šablon uprizoritvenega postopka v prebijanje in razbijanje teh matric — to šele

dobiva pomen tistega odločujočega, zavezujočega za gledalca in gledališni-ka. Prav radikalno mišljeni preobrat pa je na poseben način udušen, »potlačen« tudi znotraj navidezno »radikalnih« predstav institucionalnega gledališča. »Potlačen« prav zato, ker je *znotraj*...



Barbara
Habič

Prazen prostor

Težko je govoriti o gledališču danes s pozicije generacije, ki se je dejansko znašla v praznem prostoru po šestdesetih in sedemdesetih letih, ki so dihali skozi svoje avantgardne dosežke Pekarne, Gleja, aktivne revolucionarnosti iskanj režiserjev, kot sta Korun in Jovanović, pa Šedlbauer neko svojsko svobodo in odprtost gledališča, ki danes ni več prisotna. Danes žanjemo zrele sadove tega poleta, ki je prav gotovo zaoral ostre in globoke brazde v našo gledališko okostene-lost in zaprtost. Gledališče se je razcvetelo v toliko, da se je eksperiment preselil kot rdeča cvetoča roža v inštitucije in jih pomladil, razgibal in aktualiziral. In potem je roža kmalu ovenela...

Tisti čas, ki ga doživljam kot bežen spomin, saj takrat zaradi generacij-ske razlike nikakor ni mogel biti tudi moj svet, je črpal iz svoje lastne nuje in bolečine polet, ki ga ni ustavila nobena formalna ali finančna omejitev. Z duhom časa, ki je dihal snovanje in alternativni optimizem, je tudi gleda-lišče nenadoma zadobilo svojo zavezujočnost, prostor v življenju, kulmi-nacijo svoje kinetične in potencialne energije.

In tu velja to, kar pravi Hegel v svojih predavanjih iz estetike: »V vseh teh razmerjih je in ostane umetnost s strani svoje najvišje določenosti za nas nekaj preteklega.« — Gledališče je danes zame nekaj preteklega, ne-definiranega v svoji osnovni postavki, mrtev kapital ali smešni dinozaver, ki ga razkazujemo sredi trga.

* * *

Od gledališča pričakujem zavezujočnost v času in prostoru, ki pogojuje možnost komunikacije z gledalcem, ki vključuje čutno-afektivno-spoznavno komponento. Kot tako se gledališče konstituira kot živ organizem znotraj družbene formacije, kot njena kolektivna zavest, nadzavest, očiščevalno-sproščujoče polje skupnih vrednot, mitov in pomenov. Kot tako se gleda-lišče nujno konstituira kot pogojno označen obredno-diskurzivni prostor, ki je vzajemno prežemanje vsebinskih in formalnih elementov v razvito celoto.

Tako pa slovensko gledališče danes prav gotovo ni, razen redkih izjem, ki potrjujejo pravilo.

V tempu našega življenjskega utripa, razvpiti alienaciji, subjektivizaciji subjekta, prevrednotenju, niansiranju vrednot, v časovni komponenti in so-dobni eksistencialni stiski človeka, ki je izgubil naravo, boga, mit, skupnost