


KNJIZNICA
ERVANDA KARBEL
V CELJU

OSREDNJA KNJ. CELJE

5000027997.1-7


Slovensko
ljudsko
gledališče
celje

~~0 2011/1985~~



odprite vrata, Oskar prihaja

Borivoj Wudler

Odprite vrata, Oskar prihaja
Burka v petih situacijah

Režija
Dramaturg
Scena
Kostumi

DUŠAN MLAKAR
IGOR LAMPRET
META HOČEVAR
MIJA JARČEVA in
CVETA MIRNIK

Lektor
Koreografija
Glasbena oprema

MAJDA KRIŽAJ
KSENIJA HRIBAR
ILJA ŠUREV

ALFI
MELITA
KARMEN
OSKAR
MAMA
ATE
TAKSIST

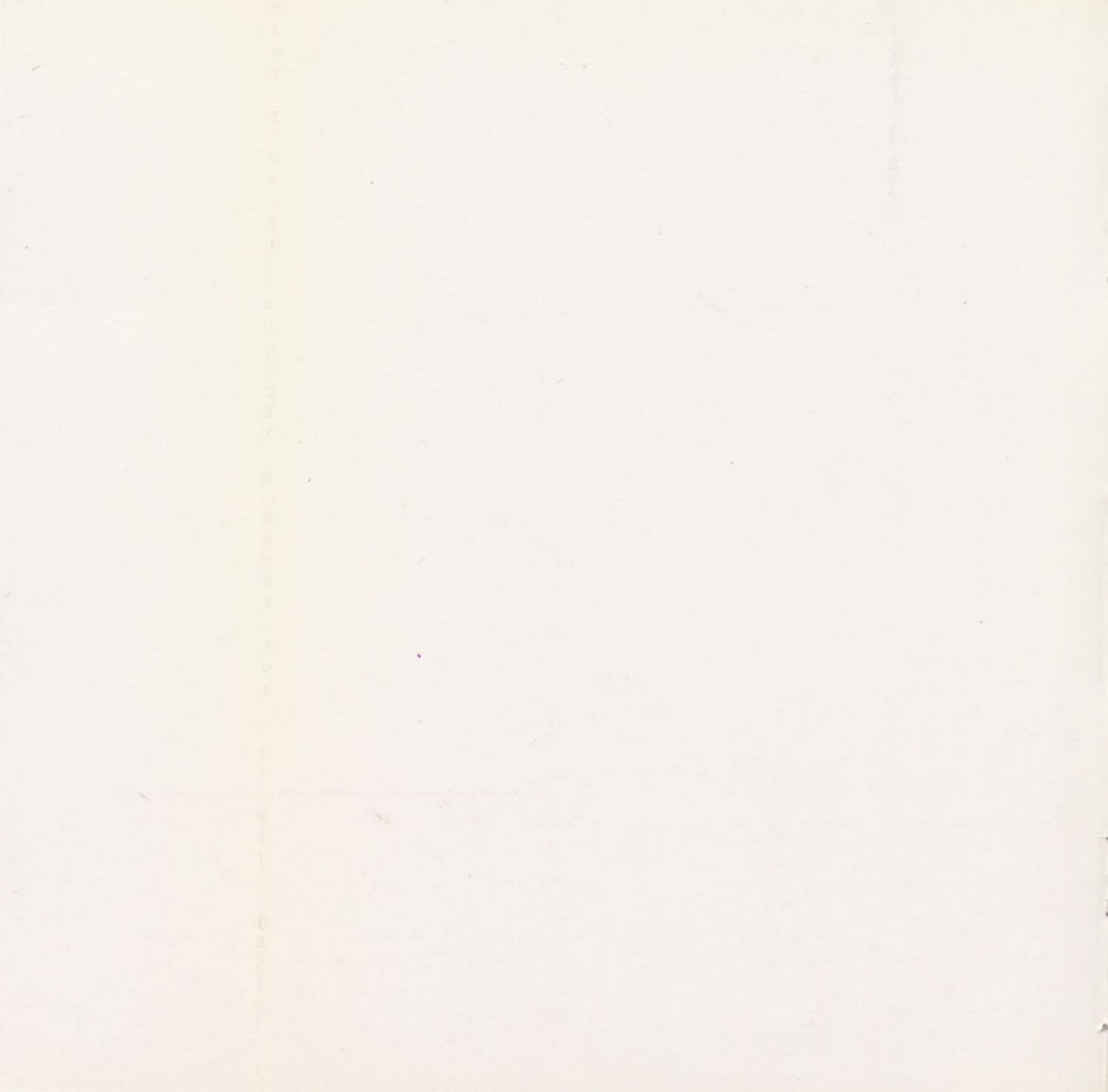
JANEZ BERMEŽ
MIJA MENCEJEVA
ANICA KUMROVA
MIRO PODJED
NADA BOŽIČEVA
JOŽE PRISTOV
ZVONE AGREŽ



0 2011/1985

*Vodja predstave Sava Subotić - Šepetalka Ernestina Popović - Ton Stanko
Jost - Razsvetljava in tehnično vodstvo
Bogo Les - Slikarska dela Ivan Dečman
Frizerska dela Vera Pristov - Odrski
mojster Vili Korošec - Krojaška dela
pod vodstvom Jožice Hrenove in Emila
Gregorna*





MOTIVIRANJU
in motivacijskih tendencah
ali kdo je sploh Oskar

Dramsko dogajanje je vrsta dogodkov, ki so med sabo povezani na posebne načine; govorimo lahko o dramski verigi: dogodek sledi dogodku, vendar ni ločen od drugih, kakor bi bila recimo vrsta anekdot, ki bi jih igralec pripovedoval občinstvu, marveč so med sabo povezani tako, da prvi omogoči vse druge, vsak prejšnji pa naslednjega. Veriga sili k zaključku, prikazni se v zapovrstju dopolnjujejo, zgostijo se na mestu največje napetosti, ki se ji pravi sicer tudi vrh drame, in uplahnejo v konec; v koncu je prisotna vsa veriga kakor na primer v skladbi že zaigrani toni ne zginejo, ker se vsi med sabo omogočajo, so na neki način prisotni tudi potem, ko so že odigrani, vsi skupaj tvorijo doživetje skladbe. Tudi drama ni minevanje ločenih členov, je na podoben način prehajanje odrske realnosti v doživetje.

Odrska realiteta leze od dejanja do dejanja tako, da ima vsak dogodek perspektivo, se pravi, da pomeni nekaj za bodočnost. Običajno se pravi temu motiviranje: motiv uboja je na primer motiviran v prizoru žalitve, vzrok in posledica, kakor se sicer temu tudi pravi. V drami je kajpada to bolj komplicirano, ker je dogodek motiviran s številnimi prejšnjimi. Svet se prikazuje kot zapovrstje dogodkov, ki drug drugega omogočajo, se zlivajo v prizore in dejanja in v sklop dejanj, v premočrtnost obdobj, ki imajo svojo razvidno logiko. Drama bi morala v razvidni logiki nekaj pripovedovati, se pravi tako, da bi nič ne ostalo zunaj te logike.

Res pa je, da svet, da struktura njegovega dogajanja še malo ni vedno razvidna: nekaj vemo, mnogočesa pa ne; toda svet se zato vseeno vrti, se nam prikazuje, pa če ga razumemo, tako kot na primer v Miklovi Zali, ali ne,

tako v Strindbergovih poznih dramah. Svet je torej samo delno razumljiv, kolikor ga lahko prevedemo v jezik, enačbo, logiko. Velik del prikažni, ki bežijo mimo nas, pa ni razumljiv, čeprav se ne izmika naši dojemljivosti.

Simbol mi v Oskarju ne pomeni preprostega nadomestila ali znaka za določen enodimenzionalen, racionalno pojasnljiv pojav. Predmeti tega sveta so določljivi po svoji uporabni menjalni vrednosti; a niso samo to, ker so hkrati tudi potencialni nosilci simbolov. Simbolotvornost je človekova baza, ki je z nje lahko segel v območje človeškega. Simbol, kot je opazil že Jung, ni tvorba, ki bi bila nadomestljiva z racionalno vzrokoslovno razlago. Je manj in več kot racionalna razlaga z razumsko dosegljivimi motivacijskimi verigami.

Naturalistična motivacijska tendenca vidi odnose med ljudmi zgolj znotraj teh odnosov, imenuje jih stvarne in jih motivira z nekakšno logiko medsebojnih interesov, ustvarja kategorije in odnose med kategorijami, kakor na primer ljubosumnost, ki je motiv za uboj (Germinal). Te kategorije so sicer čutno nazorno popisane, prikazujejo se nam v obliki dogajanja, v bistvu pa so le simplifikacija stvarnosti. Naturalistično eksperimentalno raziskovanje stvarnosti, recimo v romaneskni obliki, je utvara: naturalistično vzrokoslovje in motiviranje osiromašuje svet metafore, ki je domena poezije in sploh umetnosti.

Simbolično-arhetipski pristop hoče videti v odnosih med ljudmi nekaj več; čuti in sluti mnogoplastnost človeka in medčloveških odnosov, ki jih ni mogoče zreducirati na formulo motiv-interes in preplet motivov in interesov; sluti metaforičen pomen, arhetipsko večnost, ki se izmika časovnim, historičnim omejitvam. Hamlet je na primer glede na motivacijo vse prej kot neproblematičen, s stališča naturaliz-

ma pravcata zbirka napak, kar je na primer Tolstoj izrazil v najbolj radikalni obliki, z ostrino logike, ki meji na ozkosrčnost. Vigotskemu je uspela povsem druga razlaga, nedvomno pa je možen še vse bolj dosleden pristop, kot ga je bil zmožen Vigotski. Tak pristop bi moral izhajati iz doživetja in simbola in povsem opustiti naturalistično vzrokoslovje in lakoto po motiviranju dejanja.

Arhetipu se z racionalno motivacijsko tehniko in vzrokoslovjem ni mogoče približati. Kakor se je že pokazalo pri Tolstojevih kritikah Hamleta posebej in Shakespearove dramaturgije nasploh, se z naturalističnimi razlagalnimi postopki na daleč izognemo shakespearemskemu entosu; bolj kot smo pri njih uporabi dosledni in radikalni, bolj nam ta veličasten, zamotan arhetipski fenomen plahni v nič. Hamlet je simbol, ki se na široko odpira doživetju, je več kot logika in več kot pojav, ki bi ga bilo mogoče zaobjeti ali že kar izčrpati ali pojasniti z naturalističnim vzrokoslovnim aparatom.

Zabloda naturalističnega vzrokoslovja ni samo v zamenjavi doživetja z dokumentom, ni samo v tem, da se zadovolji z »zunanjim dokumentiranjem« (tu je bil Goethe veliko dlje s svojim pojmovanjem umetnosti nasploh in romana posebej), marveč popolno zanikanje individualnega doživetja, ki se v teoriji kaže v prenosu eksperimentalne metode in znanosti v literaturo. Doživetje je sine qua non sleherne umetnosti. Je kajpada temelj slehernega doživljanja sveta, v umetnosti pa je tisti vedno prisotni živec, brez katerega ni umetnosti.

Motivacija v naturalističnem smislu, na primer v dramatik, ni drugega kot obteževanje drame, njenega poetičnega zamaha. Motivacija in vzrokoslovje sta pomagalo za razumevanje življenja ali za ustvarjanje občutka, da življenje razumemo, saj nam motivi preprosto niso dostopni niti tam, kjer bi si jih ob večji umski kapaciteti



nemara bilo mogoče zamisliti, če sploh ne govorimo o tem, koliko je pojavov kjer o motivaciji ni mogoče govoriti, ali bolje: motivacija je tako neskončno komplicirana, da zanika samo sebe, in bi nam, celo če bi lahko odkrili motivacijske faktorje, ne mogla pomeniti nič - ne dokazala bi ničesar, razen nepregledne kompliciranosti fenomenov, kar pa tako že vemo.

Seveda se nam lahko svet prikazuje kot splet motivov in interesov. A to je vedno le površina. Če rečem: A je zaradi pohlepa po denarju ubil B, je to nedopustna poenostavitev, ki ni nič manjša, če ob poznavanju situacije razčlenim kategorijo na številne podkategorije. Človek je v notranjem svetu, v notranjem času in prostoru neskončen, motiv, interes je zgolj površina nekega drugega iracionalnega, nedojemljivega smisla, ki je izrazen samo v simbolu in doživetju simbola. Človek zginja v iracionalnosti in bi brez usrezne simbolike v njej utonil.

Motiviranost pomeni isto kot utemeljitev z interesi - utemeljitev dejanja z vzroki, razlogi, utelešenimi v apetitih. Res je za dramatiko pomembna dialektična struktura, ni pa pomembna dokumentirana razvidnost vzročnosti; pomemben je čutno nazoren prikaz interesov, situacije.

Govorimo lahko o situaciji, ki rase sama iz sebe, je sama v sebi zaključena, ne glede na to, če je *adequatio adrem*. Če bi recimo hotel v Oskarju motivirati nasprotja in spopade med Melito in Alfijem, med Karmen in Melito, bi porabil ogromno prostora za prazen nič. Dogajanje v Oskarju je razvidno, vsakomur znano kot fenomen; motiviran je bi bilo prav tako odveč, kot če bi na primer hotel motivirati lakoto - zašel bi na področje fiziologije, ta pa seveda nima nobenega opravka z umetnostjo. Grški dramatik mitosa ni motiviral, marveč ga je kot občo, vsem znano vrednoto uporabil. Ojdip ni motiviran, pri-

kazan je kot situacija, kot tragičen položaj človeka v svetu. Redukcija na prerokbo ni redukcija na motiv, marveč redukcija na iracionaliteto. Ojdpova ali Hamletova tragika nista dostopni razumu, sta pa situacijsko dostopni doživetju. In tu je bistvena razlika med poezijo in naturalistično psevdoznanstvenostjo. Mit je simbolična tvorba, ki uteleša določene metafizične odnose v družbi, usodnost človekovega položaja v luči fenomenologije in etnologije. Struktura človeka v kozmosu kot totaliteta ni dostopna vzrokoslovnemu razumu. Kadar se je razum lotil razlage mita, je vedno pristal v banalnosti nekakšne družbene pogojenosti: v trditvah o zasilni razlagi sveta s pomočjo mita, ki da jo dandanes znanost uspešno uprizarja na znanstveni podlagi, kakor da bi znanost mogla dojeti vsestransko komplicirane odnose, ki jih mit čutno - nazorno izraža in jih dela dostopne doživetju.

Simbolična struktura je doživetju na široko odprta, medtem ko je motiv racionalni poskus razlage fenomenov; za razlaganje, se mi zdi, na odru ni prostora.

Niti malo pomembno se mi ne zdi, zakaj se v Oskarju preoblačijo, zakaj menjujejo vloge. Arhetip je v simbolu razumljiv, dostopen doživetju. Vsak dan ga živimo. Dejstvo, da hči sili v materino vlogo, je obča izkušnja - po vzrokih, motivih se lahko sprašuje kvečjemu psiholog, ki mora za to ustvariti poseben pojmovni aparat.

Situacija mora biti razvidna skozi dani karakter, ne skozi racionalno razlago. Oskar pride kot toliko drugih stricev, ki od njih pričakujemo potrošniških čudežev, daril, denarja. Vse dobrine imajo v strukturi doživljanja iracionalne korenine, so plašči nagonov, ki so se obesili na nekaj drugega, da lahko živijo in da so lahko prisotni, ker bi jih težko pogrešali, jih zamenjali za človekotvorno delo. Vzrokoslovje v območju arhetipa odpove. Arhetip je super de-

terminiran. Ni enačbe, ki bi lahko zajela vse faktorje, ki ga sestavljajo. V mitski podobi grških siren je čutno-nazorno zajeta tragika čutnosti v njeni totalnosti. Omogoča doživetje te tragike, ne glede na to, koliko je tisti, ki mit doživlja, sposoben racionalno razložiti to tragiko. Tudi če bi ne mogel niti približno doumeti fenomena komplementarnosti, fenomena maje, obeta, vabe, ki človeka iz nasičenosti strmoglavji v polom, če se obetu preda, ko plane v čutnost, na način doživetja dojame tragično situacijo Luciena de Rubenpreja.

Simboli so spoznavna orodja za pojave, ki jih racionalno ni mogoče definirati, ali kakor bi rekel Wittgenstein, po njih nima smisla spraševati; ni jih mogoče zajeti v sistem pojma ali matematičnih znakov; po svojem bistvu znanosti niso dostopni.

Razlaga pojavov tega našega sveta je samo delna, pogosto tako nepopolna, da je že kar nezadostna, medtem ko je simbol v območju doživljanja in doživljanja totalen. Človek »polno« doživlja svojo tragično usodo, ne da bi si jo znal razložiti.

Simbol koordinira posamezna doživljanja, je nekakšen fokus za kolektivno doživljanje, doživetje sicer konfuzne iracionalnosti življenja. Kolektivno doživetje je domena. Simbolika je matematika skupnega doživljanja. Motiv slapa v območje racionalnosti, simbol omogoča doživetje iracionalnega. Razum je gospodar sistema; simbolotvorni organ je gospodar strukture. Doživetje domuje v strukturi. Če rečem motiv, mislim na vzrok-interes, na površino človeškega dejanja in nehanja. Če rečem simbol, situacija, doživetje, mislim na totalnost, na fenomen, ki zajema v sebi pojav v celoti, kakor zajema rastlina v sebi celotno botaniko in še nekaj več.

Mitologija je ena od simboličnih struktur, je območje, dostopno doživetju; z raciem ga ni mogoče obvladati.

Racio se odbija od mitologije, kakor se

olje odbija od vode.

Borivoj Wudler



»Perpetuum mobile« Borivoja Wudlerja
v režiji Voje Soldatovića
Mija Mencerjeva in Janez Bermež
Premiera je bila 14. marca 1975





V tridesetih letih desetič na Sterijenem pozorju

Aprila meseca so bile v Novem Sadu pod visokim pokroviteljstvom predsednika Socialistične federativne republike Jugoslavije Josipa Broza Tita jubilejne - petindvajsete - jugoslovanske gledališke igre, imenovane po popularnem komediografu Jovanu Steriji Popoviću. SLG Celje je sodelovalo s Cankarjevo »Lepe Vido«.

Glavna Sterijeva nagrada za režijo je bila podeljena režiserju »Lepe Vide« Miletu Korunu.

Sterijevo nagrado za igro je prejela Anica Kumrova za naslovno vlogo v »Lepi Vidi«.

Mile Korun je prejel še nagrado novosadskega Mestnega muzeja za najuspešnejše sodobno reševanje problemov gledališke interpretacije klasičnih odrskih besedil - za predstavo Cankarjevo »Lepe Vide«.

Turistična zveza iz Novega Sada je podelila nagrado umetniškemu ansamblu SLG Celje, najpogostejšemu gostu jugoslovanskih gledaliških iger.

Gledališče je že od nekdaj bilo, in mora biti tudi danes, žlahten in ustvarjalen posredovalec med umetnostjo in ljudstvom ter med ljudstvom in umetnostjo. V tem so naša gledališča, Sterijino pozorje ter druge gledališke ustanove in manifestacije odigrale vidno vlogo. Toda gledališča bodo z vsakim dnevom pred zahtevnejšimi in odgovornejšimi nalogami, zlasti še če upoštevamo čedalje hitrejši razvoj naše kulture kakor tudi naše družbe sploh.

Josip Broz Tito: Udeležencem 22. jugoslovanskih gledaliških iger.



Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje. Sezona 1979-80, št. 7. Borivoj Wudler: Odprite vrata, Oskar prihaja. Krstna uprizoritev. Predstavnik upravnik Stane Potisk - Umetniški vodja Igor Lampret - Urednik Janez Žmavc - Fotografija avtorja Roman Fonda - Fotografije iz Shakespeara Viktor Berk - Fotografija »Lepe Vide« Drago Medved - Naklada 1000 izvodov - Cena 10 dinarjev - Tisk Cinkarna Celje Design Domjan, Počivašek

Shakespeare

LJUBEZNI TRUD ZAMAN

Premiera 21. marca 1980

Režija Franci Križaj

1. Jadranka Tomažičeva, Ljerka Belakova, Anica Kumrova, Jana Šmidova, Janez Bermež
2. Barbara Jakopič, Miro Podjed, Janez Starina, Peter Boštjančič, Drago Kastelic, Sandi Krošl
3. Pavle Jeršin, Bogomir Veras, Miro Podjed, Barbara Jakopič
4. Jana Šmidova, Anica Kumrova, Matjaž Arsenjuk, Janez Starina, Peter Boštjančič
5. Pavle Jeršin, Zvone Agrež, Stane Potisk, Jože Pristov
6. Peter Boštjančič, Bogomir Veras, Pavle Jeršin, Sandi Krošl, Zvone Agrež, Janez Starina, Janez Bermež, Stane Potisk, Drago Kastelic

