

Tone
Peršak

Vprašanje igre in njenega položaja v družbi

Aprila 1979 je v okviru jugoslovanskega gledališkega festivala Sterijevo pozorje v Novem Sadu potekal simpozij z osrednjo temo Igralec in gledališko ustvarjanje. Sterijevo pozorje je zbrane referate izdalo v knjigi z naslovom Knjiga o igralcu. Tako smo dobili zbornik mnenj o igri, socialnem položaju igre in igralca, odnosu med igralcem in kritikom, izobraževanju mladih igralcev, odnosu igralca do odrskega prostora itn. Zbrani referati predvsem načenjajo veliko vprašanj, ki so v neposredni zvezi z igro kot ustvarjanjem in veščino, in hkrati opozarjajo, kako zelo je to področje umetnosti teoretično še nebdelano in prepuščeno približnim stališčem in kvazipsihološkim oznakam. Knjiga o igralcu nas spodbuja k razmišljanju o igri in igralcu in nakazuje smeri tega razmišljanja. Med najzanimivejše sodijo gotovo zapisi o razmerju igralca — igre — gledališča do družbe in o razmerju družbe do gledališča — igre. Skromen poskus tipanja v to smer in razglabljanja o vprašanih, ki se nam v tej zvezi zastavljajo, pomeni tudi pričujoči zapis.

Kot prvo se nam seveda zastavi vprašanje, katere ravni tega razmerja nas zanimajo, kajti v zapisu tako skromnega obsega je komajda mogoče opozoriti na možnosti za nadaljnje razmišljanje.

V knjigi Teorija književnosti (izšla je pri založbi Nolit v Beogradu leta 1974), in sicer v poglavju Književnost in družba navajata R. Wellek in A. Warren troje oblik razmerja med književnostjo in družbo: 1. socialni položaj umetnika, 2. socialni položaj umetnine in 3. vprašanje občinstva in stvarnega družbenega vpliva (pomena) umetnin. Verjetno si je ta vprašanja mogoče zastaviti tudi v zvezi z razmerjem med gledališko umetnostjo in družbo. Jean Duvignaud se v obsežni knjigi Sociologija pozorišta (kolektivne senke) (Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1978) ukvarja predvsem z dialektiko odnosa med gledališčem in družbo, z vprašanjem, kako se družbeni procesi kažejo v razvoju gledališča, ki nikakor ni samo zrcalo oziroma posnetek ali odsev dogajanj v družbi. Duvignaud ugotavlja, da se razmerje med gledališčem in družbo kaže predvsem kot razmerje med gledališčem in politiko (oblastjo), da je to razmerje v različnih obdobjih različno in da že to dejstvo zanika možnost in smisel posploševanih oznak o tem odnosu in o naravi gledališča. S problemom socialnega položaja igralca se Duvignaud ukvarja predvsem v knjigi L'acteur, sociologie du comédien, v Knjigi o igralcu pa je o tej temi priobčil članek Igralec in igra.

V pričujočem zapisu se bomo skušali najprej informirati o socialnem položaju igre in igralca v preteklosti in si odgovoriti na vprašanje, zakaj je položaj bil tak, kakršen je bil. Nato se bomo posvetili vprašanju socialnega položaja igre, igralca in gledališča nasploh danes in nazadnje si bomo privoščili še nekoliko špekulacije v zvezi z vprašanjem prihodnosti gledališča, predvsem s stališča domnev o koncu umetnosti.

Za obdobje prvega razcveta evropskega gledališča imamo 5. stoletje pred našim štetjem, se pravi čas klasične grške tragedije in komedije. Zato je razumljivo, da začnemo razmišljati o razmerju med gledališčem in družbo ob zgledih iz tega časa. Podatki, ki so na razpolago, kažejo dokaj neenotno podobo. Nekateri opozarjajo na to, da so bili igralci v antični Grčiji zelo cenjeni, drugi govorijo ravno nasprotno. Izraelski teatrolog Mendel Kohansky navaja v zapisu Poklic na slabem glasu (Knjiga o igralcu) anekdoto o Solonu in Tespisu, povzeto po Plutarhu. Modri zakonodajalec je Tespisa obiskal na večer po predstavi, mu najprej čestital za dobro predstavo, nato pa ga vprašal: »Kaj vas ni sram izgovarjati tolikšne laži pred tolikšnim številom ljudi?« Tespis se je branil, da gre vendarle samo za predstavo, toda Solon je udaril s palico ob tla in rekel: »Če se bomo strinjali s takimi igrami, bodo te igre nekega dne postale del našega vsakdanjega življenja.« Kot vemo, tudi Platon ni imel najboljšega mnenja o tragediji in o igralcih. V dialogu Ion je proglasil rapsoda Iona (interpretatorja Homerjevih epov) za šarlatana in lažnika, ki zavaja ljudstvo, in to z enim samim namenom: da bi od poslušalcev iztisnil čim izdatnejše plačilo. V dialogu o državi je razglasil gledališče za škodljivo dejavnost, ki odvrča občinstvo od državljan-skih dolžnosti in ga navaja k nekoristnemu čustvovanju in zato seveda po Platonovem mnenju tudi za gledališče nikakor ni prostora v dobro urejeni državi. Toda v antični Grčiji je živelo tudi nasprotno gledanje na gledališče in igralce. Sovjetski literarni zgodovinar P. S. Kohan piše v Zgodovini stare grške književnosti (Izdavaško preduzeče Veselin Masleša, Sarajevo 1971), da so igralci predvsem v obdobju razcveta tragedije uživali v Grčiji veliko spoštovanje. V mnogih mestih so veljali za nedotakljive in zato so jih mesta med vojnimi spopadi pogosto uporabljala kot odposlance in sle. Igralec je bil tačas neke vrste podjetnik, ki se je s pogodbo zavezal, da bo odigral vse vloge v besedilu. Seveda je treba upoštevati, da je imelo v antični Grčiji gledališče še dokaj obredno funkcijo in da je bil odnos med državo in gledališčem bližji odnosu med državo in cerkvijo kot odnosu med družbo in umetnostjo v današnjem pomenu besede. Predvsem v začetku. Zato so poizkuse desakralizacije tragedije sprva zelo ostro obsojali. Tako omenja Herodot dogodek s konca VI. stol. pred našim štetjem, ko je Frinihos prvič uvedel v tragedijo motiv iz sodobnosti. V gledališču je prikazal perzijsko zavzetje Mileta. Atenci so se, kot piše Herodot, ob gledanju te tragedije vsi zjokali, vendar je mestna skupščina Frinihu prepovedala nadaljnje prikazovanje tega besedila in ga kaznovala z globo 1.000 drahem. To je najbrž prvi zabeležení konflikt med gledališčem in družbo, ki se je vnel zaradi aktualnosti gledališča. Prav ob prikazovanju sodobnih dogodkov je seveda politika (oblast) najbolj pazljiva in zato je tem pomembnejše, da gledališče zavzame do dogodkov »pravilno stališče«. Aishil je bil v tem pogledu srečnejše roke kot Frinih. Zaradi Perzijcev, v katerih je prav tako obravnaval čas perzijskih vojn, ni plačal nobene globe, ker je aktualnost vsebine uspešno združil z mitičnostjo dejanja in z religioznim občutjem, ki je bilo značilno za Periklejevo dobo konsolidacije zavesti o grštvu in obnove verovanj ter svetišč.

V antičnem Rimu igralci niso bili cenjeni. Rekrutirali so jih predvsem iz vrst sužnjev. Celó pravnik igralca se še ni smel poročiti s potomcem plemiške rodbine, ker bi se s tem okužila plemenita rimska kri. Eden najbolj znanih cerkvenih očetov, Tertulijan, je kristjanom prepovedal obisko-

vati gledališče in tistim, ki so prepoved kršili, je grozilo izobčenje iz krščanske skupnosti. Tudi strogi zakoni japonskega srednjega veka so igralce prikrajšali za vse pravice in jih v družbeni hierarhiji postavljali nižje od prostitutk. Komedijanti so bili dobesedno izključeni iz družbe in drugim državljanom je bilo dovoljeno igralce žaliti in zaničevati. V Franciji je bilo vse do leta 1789 prepovedano pokopavati igralce v posvečeno zemljo pokopališč. Zagrebli so jih za pokopališko ograjo skupaj s samomorilci, zločinci in prostitutkami. Cromwellovi puritanci so takoj, ko so prišli na oblast, zaprli vsa angleška gledališča in tako pretrgali eno najplodnejših gledaliških tradicij v Evropi (1648).

Jean Duvignaud navaja in opisuje dvojne možnosti razmerja med gledališčem in družbo v širšem obsegu, vendar nobena od teh možnosti ne pomeni zgolj posnemanja stvarnosti ali neposrednega uveljavljanja trenutnega stanja v družbi. Gledališče kot odprt in dinamičen sestav oziroma proces, ki se razvija znotraj in ob drugih procesih v družbi, je po Duvignaudovem mnenju lahko z družbenopolitičnim sistemom predvsem v subverzivnem razmerju ali kvečjemu v afirmativnem razmerju z idejnimi temelji, na katerih temelji prihodnost, se pravi z idejami, s katerimi se utemeljuje gibanje, ki si prizadeva za določeno prihodnje stanje. Takšno razmerje je bilo, kot piše Duvignaud, značilno za obdobje klasicizma v Franciji. Avtorji in igralci, predvsem Molière, so bili glede razmer kritični, a vendar so uživali kraljevo podporo, ker so v svojih delih branili in uveljavljali vrednote, s katerimi je še vedno uveljavljajoči se absolutizem pojasnjeval in utemeljeval svoj obstoj. Absolutizem je tedaj pomenil politični sistem v ekspanziji. Zanikal je bivše, še vedno veljavne vrednote in ideale (viteštvo, samostojnost plemstva, omejenost kraljeve oblasti, samostojnost mest itn.) in vzpostavljajal nove. Absolutna monarhija se je vzpostavljala kot zaprt model, znotraj katerega se vse steka v konico piramide, ki jo pomeni »sončni kralj«. To ni bil več odprt sestav tisočerihih možnosti. Isto velja za gledališče, ki se je z ulic in trgov, kjer je bilo enako dostopno vsem, preselilo v dvorane z zaprtim odrom in s perspektivno izrisanim prospektom, pred katerim so igralci igrali na natančno kodificiran način. Klasicistično gledališče se je po kodifikaciji pravil in znakov bližalo modelom gledališča, kakršnega pomeni npr. gledališče »No«. Drugo možnost pomeni gledališče kot opozicija, ki se pojavlja v obdobjih, ko so družbeni sistemi že preživeli svoj zenit, vendar so še veljavni, čeprav se znotraj njih že uveljavljajo nove vrednote in novi modeli življenja, ki jih z osebami in usodami »atipičnih posameznikov« uveljavlja tudi gledališče. Tako gledališče je v izrazito subverzivnem razmerju do družbe in deluje na videz anarhoidno, izumlja nove oblike in poetike itn. Duvignaud meni, da takšno obdobje v gledališki zgodovini pomeni predvsem čas renesanse in renesančnega gledališča. Renesansa Duvignaudu še ne pomeni nove dobe, marveč mu pomeni obdobje razpadanja starega družbenega sistema, propadanje srednjeveških norm, vrednot in načinov življenja in čas podtalnega uveljavljanja novih idej, ki se uveljavijo šele v 17. stol.

Tudi v eseju Igralec in igra razglablja Duvignaud o tem, zakaj nastajajo nesoglasja med gledališčem in družbo. Tu pravi, da pomeni igra, kot sta ugotovila že Demosten in Aristotel, ustvarjanje osebnosti, ki ni igralčeva lastna osebnost. To pa pomeni določeno nevarnost, nekakšno implicitno nezaupnico in izraz nezadovoljstva glede na družbo, sistem in čas. Duvig-

naud piše: »To je nevarna igra ločiti se od osebnosti, ki sta jo iz vas v nekem hierarhično organiziranem redu izoblikovali družba in tradicija, in to soglasno obsojajo tako tirani kakor država in institucionalizirana religija.« Ne samo Platon, tudi Bossuet je napadal igralce, češ da je greh »predstavljati bitje, ki ne obstaja (lažno božje bitje), simulirati strasti, ki morda sploh ne obstajajo (pa čeprav zato, da bi jih obsodili)«, kajti vse to moti božji red. J. J. Rousseau pa se v nekem pismu D'Alembertu jezi na igralca zato, ker je njegova umetnost predvsem v tem, da »ponareja sam sebe, da prevzame lik, ki ni njegov... pozabi svoj prostor v družbi na ta način, da zasede prostor drugega...«

Nasprotje med igro (gledališčem) in družbo potemtakem izvira iz narave igre, ki jo Duvignaud označuje kot »nemotivirano dejavnost, na videz nepotrebno, ki je največkrat ni mogoče kontrolirati«. Duvignaud tudi pravi, da igra največkrat pomeni »igro mimo vseh predpisov, igro, ki moti urejeni tok vsakdanjega življenja, meša poti spoštovanja in ugleda, načena pomirjajočo trajnost ustanov,« ker gre pač za »izbruhe nepričakovanega«, ki »motijo vsesplošni mir«. Posnemanje npr. zakonskega moža, sodnika ali kralja pomeni ločitev družbene dejavnosti od njene funkcije za določen čas. Prikazovanje določene imaginarne situacije s simulacijo pomeni prisiliti skupnost, da se seznanj z občutji in čustvi, za katera doslej ni vedela. Zato se »tisti, ki se ukvarja s tem ‚poklicem zanosa‘ (P. Valéry), ne more izogniti subverzivnosti...« Prav zaradi tega je razumljivo, da si je absolutistična monarhija prizadevala čimbolj konvencionalizirati igro igralca in kodificirati sistem gest, kostumov, načinov govora itn. Šele F. J. Talma (1763—1826) je začel v imenu resnice razbijati dokaj okostenele konvencije (sistem-kod) v igri. Vse do 19. stol. je bila igra v celoti podrejena besedilu, a v ta podrejeni, posredniški položaj je prišla prav v obdobju klasicizma in absolutizma.

Poljski filmski režiser in teoretik Krzysztof Zanussi ugotavlja, da prav to, kar pomeni bistvo igralskega poklica, najpogosteje pomeni osrednji predmet družbenih obsodb, češ da gre za laž itn. Mendel Kohansky pojasnjuje te obsodbe kot izraz strahu, ki ga družba začuti ob srečanju z igralčevo sposobnostjo, da ustvarja privide stvarnosti na odru. Večini se zdi, da ima igralec nerazložljivi čaróvni dar, s katerim vzburi človeška čustva, posebno moč, da spelje gledalca v strah in sočutje, in da igralec prav zato pomeni nevarnost za ustaljeno družbeno ureditev. Pojavi se namreč vprašanje, kaj je pravzaprav z močjo kralja, če lahko igralec tako prepričljivo odigra kralja in kaj je z resnično človeško žalostjo, če zna (zmore) igralec tako prepričljivo objokovati smrt Hekube. Nevarnost igre je prav v tem, meni Kohansky, da »intenzivnost in čistost radosti in trpljenja, ljubezni in sovraštva, ki izžarevajo z odra, daleč presegeta občutja, ki jih lahko človek doživi v vsakdanjem življenju in tako pomenita vir navdušenja in hkrati spodbudo za vprašanja, na katera se človek včasih boji iskati odgovore.« Kohansky navaja Duvignaudovo mnenje iz spisa »L'acteur, sociologie du comédien«, v katerem avtor imenuje to sposobnost »mana«. Izraz je prevzet iz jezika ljudstev Melanezije in pomeni nadnaravno sposobnost vodje plemena, svečenika ali vrača. Ta moč, ki jo je mogoče uporabljati v dobro in v zlo skupnosti, vsebuje hkrati privlačnost in odbijanje, občutek občudovanja in tudi občutje strahu. Za privid te moči si zelo prizadevajo tudi sodobni diktatorji in utemeljitelji totalitarnih sistemov (karizmatične osebnosti).

Igralec, ki je sposoben spraviti občinstvo v trans, medtem ko ostaja sam hladen in obvladan, je bil v vseh družbah prav zato izrazito ambivalentno cenjen. Podobno kot svečenik vzbuja v ljudeh spoštovanje in občudovanje, ker ima skrivnostno moč, hkrati pa strah. Toda v nasprotju s svečeniki igralec ni sestavni del družbe (razen v Grčiji) in družba ga vedno drži na določeni oddaljenosti. S časom je sicer napredoval do položaja »znane« ali popularne osebnosti, vendar v glavnem še vedno ostaja ob robu ali celo zunaj dogajanja družbe.

Predvsem puritanski družbeni sistemi so bili vedno še posebej naperjeni zoper igralce in gledališče. To velja bolj ali manj tudi za vse evropske cerkve. Družba je svoj odnos do gledališča opravičevala in pojasnjevala največkrat prav s trditvami o nemoralnosti gledališča. J. J. Rousseau je menil, da je gledališče škodljivo, ker se ukvarja v glavnem z ljubezenskimi temami, ki so po nekakšnem »naravnem zakonu« zanimive predvsem za ženske, in tako gledališče spodbuja družbeno prevlado ženstva, kar je po Rousseaujevem mnenju nadvse škodljivo za družbo. Londonski župan je leta 1597 prepovedal delovanje nekega novozgrajenega gledališča zato, »ker bi mnogi, ki imajo še vedno nezaceljene rane ali so bolni, lahko to izkoristili kot vzrok za to, da zapustijo domove in bi tako prenesli okužbo na druge ljudi...« Skratka družba (oblast) vidi v gledališču ponavadi vsaj potencialno nevarnost za red, ki si ga sama prizadeva obdržati in čim bolj utemeljiti ter utrditi. Zato gleda na gledališče z nezaupanjem, ga kvečjemu trpi in prenaša, a le redkokdaj spodbuja njegovo rast, razen tedaj, ko ga skuša ali ga celo že uspešno izkorišča v propagandne namene ponavadi prikrite z zahtevami po prikazovanju »resničnega stanja stvari«, po aktualnosti, po vključevanju gledališča v prizadevanja za »skupne cilje« itn. Toda za tako gledališče je razen v izjemnih družbenih in zgodovinskih razmerah največkrat značilna izrazita neustvarjalnost.

Plodno sožitje pa je bilo mogoče ob obdobjih prevratov, npr. med francosko revolucijo, v prvih letih po oktobrski revoluciji in tudi pri nas med NOB. Zdi se, kot da so imele te revolucije same v sebi tolikšen naboj »poetičnosti« in ustvarjalnosti, da se je gledališče (umetnost nasploh) lahko postavilo v službo revolucije brez nevarnosti za svojo lastno ustvarjalnost in svobodo. Seveda bi bilo treba razmerje med revolucijo in umetnostjo še zelo temeljito raziskati tudi z drugih plati in ne le s političnega in politično-zgodovinskega. Kajti zanimivo je, da je sožitje med revolucijo in umetnostjo kmalu po zmagi revolucije dokaj upadlo. A še bolj zanimivo je to, da gre v vseh primerih — razen delno v prvih letih po oktobrski revoluciji — za gledališče, ki v bistvu — po repertoarju, po vsebini in sporočilu del, ki so jih igrali — ni v skladu z ideologijo revolucije. Duvignaudu se zdi čudno, da so v Parizu med francosko revolucijo igrali predvsem Corneilla in Molièra. Tudi naše gledališče na osvobojenem ozemlju je igralo Molièra, ki je po mnenju mnogih teatrologov in literarnih zgodovinarjev zagovornik hotenj uveljavljajoče se buržoazije in absolutizma. Tudi razmerje med revolucijo in gledališčem je potemtakem dokaj zapleteno.

Razumljivo pa je, da si sleherna oblast (vladajoča stranka, ideologija, vladajoči razred) skuša čim bolj podrediti gledališče, ki ji je od umetnosti najnevarnejše (ob filmu in TV seveda), ker združuje ob svojih predstavah najštevilnejše in hkrati najbolj mešano občinstvo. Najnavadnejši način polščanja gledališča pomeni institucionalizacija gledališča. Oblast zagotovi

gledališču (igralcem) »dostojen prostor« in socialno varnost, enakopravnost z drugimi člani družbe, sredstva za opravljanje dejavnosti in igralcem tudi poseben družbeni položaj (popularnost), vendar pa zahteva pravico do sodelovanja pri oblikovanju repertoarja in poetike gledališča. Oblast to pravico realizira na različne, včasih bolj in včasih manj prikrite načine: s pooblaščenimi cenzorji, s posebnimi ideološkimi komisijami ali tako, da določa vodje gledališč in v širša vodstvena telesa postavlja svoje ljudi. Verjetno ni države na svetu, ki bi prevzela materialno omogočanje gledališča in hkrati ne bi skušala usmerjati delovanja gledališč. Z institucionalizacijo, ki jo lahko imenujemo tudi poddržavljanje ali podružbljanje gledališke umetnosti, gledališče in igra izgubita bistvene ustvarjalne značilnosti. Pri tem je treba poudariti, da sodobne oblike institucionalizacije niso v ničemer podobne zvezi med gledališčem in polisom v antični Grčiji, kjer je bila v ospredju religioznoobredna narava gledališča, ki je (podobno kot mit) opravljala izrazito narodotvorno in državotvorno funkcijo. Sodobna institucionalizacija ravno tako nima nič skupnega s srednjeveškimi oblikami gledališča, ki jih je oblikovala in vzdrževala cerkev, niti ne s srednjeveškimi gledališču sorodnimi prireditvami (triumfi, turnirji, kronanji, prazniki letnih časov itn.), ki jih je organizirala oblast kot način oblikovanja enotnega občutja in mišljenja skupnosti. Sodobne oblike institucionalizacije pomenijo, da postaja igranje poklic, ki ga je mogoče opravljati, ocenjevati in plačevati podobno kot vse druge poklice. Institucionalizirano gledališče izgubi tako za umetnost bistveno spontanost, naravo igre in svojo posebnost — čarnost, ki smo jo omenili malo prej. Gledališče tako izgubi svojo alternativno, subverzivno, spontano in eksistencialno negotovo naravo. Institucionalizirano gledališče je brez svojega stališča o svetu in zato samo še niza uprizoritve najrazličnejših besedil ne glede na to, kaj ta besedila sama po sebi sporočajo. Igralec se seli iz predstave v predstavo, ponavadi brez sleherne misli o tem, kaj in kako govori in komu govori. Temu gledališču ne dajejo več pečata niti izrazite ustvarjalne osebnosti in tudi ne občinstvo, ki se je spremenilo v vrsto abonmajev, v množico anonimnih porabnikov umetnosti na razprodaji, v množico, ki je brez stališča. Igra je tu izgubila naravo igre, poljubnosti, odvisnosti od samo sebi lastnih pravil, saj je postala odvisna od pravil, ki veljajo v družbi nasploh. Igra je prenehala biti igra, postala je delo, tlaka. Kakovost igre se več ne nagrajuje sama s seboj, marveč z denarjem. Poleg tega pa kvaliteta dela v bistvu ni več pomembna, kajti abonmaje je treba odigrati ne glede na kvaliteto predstave in tako opravičiti vložena sredstva. S tem pa je postala v večini primerov igra za nosilce tega poklica same v bistvu nezanimiva dejavnost. Vse več igralcev tudi pri nas govori o razočaranju; nekateri celo razmišljajo o tem, da bi zapustili ta poklic, ker jim ne daje nobenega zadoščenja itn. Kajti to je samo še poklic med poklici, ki pa hkrati zahteva neprimerno večji angažma kot mnogi drugi, bolje plačani poklici. To se kaže tudi v odnosu med igralcem in režiserjem. Igralec danes zahteva od režiserja med drugim tudi to — ali predvsem to, da ga režiser »navduši« za delo in mu pokaže smisel, zaradi katerega je vredno igrati. Sposobnost animacije je tako postala ena poglavitnih norm, po katerih igralci ocenjujejo režiserje. To je seveda paradoks, kajti to pomeni navduševati nekoga za poklic, za katerega se je odločil sam, oziroma navduševati ga, naj vzpostavi subverzivno razmerje do socialnopolitičnih tokov časa in prostora, v katere je vključen po svoji

volji. To pomeni, da se je subverzivnost gledališča zgostila v vlogi režiserja, in če dobro pogledamo razprave o gledališču v zadnjih desetletjih pri nas, bomo takoj opazili, da te razprave (javne in polprivatne, pismene in ustne) pripisujejo krivdo za krize gledališča, za neaktualnost in neangažiranost, predvsem režiserjem.

Eden izmed načinov obvladovanja gledališča in igre, ki temelji na institucionalizaciji kot posebnem načinu jerobstva, je podrejanje igre besedilu, gledališča književnosti. Zato je razumljivo, da se je gledališka avantgarda druge polovice 20. stol. po vsej Evropi začela prav v znamenju osvobajanja gledališča, oziroma igre, izpod prevlade književnosti. O tem piše v eseju Igralec in igra tudi Duvignaud: »V šestdesetih letih se je v vseh zahodnih državah, kjer se je nedvomno uveljavila premoč pisane književnosti, razvilo gibanje, ki si je prizadevalo za ločitev igre od besedila.« To pomeni, »da je bila znova odkrita družbena in eksistencialna sila (moč) igre, da imaginarna simulacija išče svojo pot zunaj ‚poti črke‘, prav to pa naj bi do najvišje stopnje spodbudilo ustvarjalnost. Znova potemtakem nastopa tista ludična eksistenca, brez katere bi bile naše civilizacije prave družbe mravelj?« Avantgarda šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let je potemtakem rasla, se utemeljevala in nastopala kot odpor zoper institucionalizirano gledališče, ki s svojim obstojem potrjuje in uresničuje nagibanje civilizacije v »družbo mravelj«. Zato je razumljivo, da so vse vidnejše skupine zavračale institucionalizacijo in se v svojih predstavah načelno in praktično izrekale za vrednote in način življenja, ki je v izrazitem nasprotju s politiko in vrednotami sodobnih družbenih in političnih sistemov; tako npr. za življenje v komunah, za mamila in promiskuiteto, za nomadski način življenja itn. Grotowsky se je v okolju, ki je usmerjeno v podružbljanje vsega, celo zasebnega življenja, odločil tako rekoč za kult osebnega in zasebnega v igri in nazadnje je svojemu delu celo odvzel naravo dela za javnost (za družbo). Ista hotenja, predvsem pa težnja po osamosvojitvi igre in po odpravi apriorne prevlade besedila in težnje po razbijanju določenih gledaliških in družbenih konvencij so bile značilne tudi za naša eksperimentalna gledališča, predvsem za Glej in Pekarno, še prej za Gledališče Pupilije Ferkeverk in za Malo Dramo SNG in za gledališke oz. intermedialne poizkuse skupine Nomenklatura.

Toda danes lahko že mirno zapišemo, da je gledališki eksperiment v krizi ali celo sploh v zatonu. Proces boja za osamosvojitve gledališča in za uveljavitev imanentno gledaliških izraznih sredstev je očitno začel pešati in čedalje pogosteje slišimo trditve, da smo že priče preobrata; da je gledališče spoznalo svojo »zmoto« in se znova vrača k besedilu, se pravi pod prevlado besedila, kar hkrati pomeni v varno zavetje institucij, družbene kontrole, planiranja in javne ali samo notranje cenzure. Nekateri gledališčniki, ki so sami šli skozi eksperimentalno fazo, pa trdijo, da je z opisano osamosvojitvijo določena faza razvoja končana in da se odtlej avantgardnost kaže predvsem v inovativnosti miselnih konceptov (predvsem režiserskih), ki izkoriščajo visoko razviti, polifoni (osamosvojeni) jezik gledališča za to, da gledalcem prikazujejo svoje vizije — podobe določenih (zanimivih) besedil, s katerimi iščejo intimnejši stik, oziroma svoje podobe sveta. Za uprizoritve tako mislečih ustvarjalcev je značilno poudarjanje režiserjevega avtorstva, izkoriščanje vseh sredstev (ples, glasba, vizualni učinki, elektronika), bohotna metaforičnost in alegoričnost itd. Ta priza-

devanja se nagibajo k obnovi »gledališča sveta«, ki si prizadeva predstaviti celoto — sintezo dogajanja sveta in ki tudi deluje na celotni čutilni aparat gledalca, a vendar je za te uprizoritve značilno, da si ne prizadevajo ustvariti alternativne ali preoblikovane stvarnosti, da torej ne vzpostavljajo sveta na novo, marveč temeljijo na analizi sodobnih socialnopolitičnih dogajanj in želijo predstaviti režiserjevo podobo (analizo) resničnosti. Zato imajo uporabljena sredstva (spektakel, glasba, metafore, alegorije) ponavadi vendarle samo naravo in obseg znaka in le redko dosežejo večplastnost simbola, obredosti itn. Vse to pa pomeni, da trenutno najbrž kljub statistikam ne živimo v obdobju velikega in plodnega gledališča. To seveda nikakor ne izključuje posameznih odličnih uprizoritev igralskih kreacij, dramskih besedil itn. Pomeni pa to prav gotovo, da gledališče trenutno nima kakšne posebno pomembne vloge ne s stališča družbe v političnem pomenu besede in ne s stališča ljudstva. Družba je gledališče posvojila in ga tudi po svoje usmerja, to pa pomeni, da je gledališče ne glede na določeno reprezentativnost v bistvu na robu družbenih dogajanj. S tega stališča si je zanimivo ogledati prve strani knjige Fabijana Šovagovića Glumčevi zapisi (izdala Biblioteka Prolog v Zagrebu leta 1977). Tu je namreč ponatisnjen Šovagovićeve pogovor s kritikom Jozo Puljizevićem, ki je bil prvič objavljen v časopisu Telegram 24. novembra 1967. Šovagović je v pogovoru reproduciral neki javni dialog med hrvaškimi političnimi in gledališkimi delavci. Oboji so se strinjali, da je gledališče »ogledalo družbe« in oboji so se tudi strinjali, da je hrvaško gledališče bolno oz. v krizi. Do nasprotja je prišlo, ko je gledališki delavec v skladu s trditvijo, da je gledališče »ogledalo družbe«, za bolezen gledališča obtožil družbo in jo razglasil za »še nepismeno, in v glavnem neizobraženo družbo, ki ne skrbi za svojo duhovno nadstavbo«. Politični delavec se seveda s tako oceno ni mogel strinjati in je v odgovor navedel dejstvo, »da je naša prosveta izvedla od revolucije do danes tolikšen skok kot nikdar doslej v zgodovini.« Zato je to »zdrava družba«, gledališče pa je v krizi zato, ker ni izvedlo (zmoglo) skoka, ki ga je izvedla družba v celoti. To seveda pomeni, da gledališče najbrž le ni ogledalo družbe. Ta oznaka se nam zdi že ves čas vprašljiva tudi zato, ker vsi, ki imenujejo gledališče ogledalo družbe, v bistvu ponavljajo Platonovo trditev, s katero je utemeljeval škodljivost gledališča, in seveda Hamletovo trditev, vendar ob tem pozabljajo, da je ta trditev izrečena znotraj umetniškega in ne znotraj znanstvenega dela in da želi Hamlet z njo doseči nekaj povsem konkretnega. On sam namerava izrabiti gledališče v določen namen in mora zato gledališču (igri Umor Gonzaga) nekaj dodati (nekaj vrstic). Vendar Hamlet v bistvu pove tudi to, da je gledališče drugačno (celo plemenitejše ali čistejše) od življenja, saj prizna, da je igralčeva žalost zaradi (izmišljene) Hekube silovitejša od njegove itn. Če pa trditev, da je gledališče »ogledalo družbe«, vendarle pogojno sprejmemo, moramo privoliti v to, da je kriza gledališča najbrž posledica tega, da se družba zaveda gledališča kot ogledala. Zato stori vse, da bi gledališče kot svoje ogledalo onemogočila in obvladala. Družba se nam potemtakem kaže kot čarovnica, ki mora biti seveda izjemno lepa in nikakor ne grda, kot je v slabih ilustracijah pravljice o Sneguljčici, ki pa se kljub svoji lepoti vendarle boji možnosti, da bi se v ogledalu prikazal obraz Sneguljčice in zato obrne ogledalo v zid.

Za vse velike gledališke dobe je bila značilna samostojnost in celo odkrita subverzivnost gledališča. Že bežno branje Aristotelove Poetike opozori bralca, da Aristotel ves čas govori o tragediji kot o gledališkem dogodku in ne kot o literarnem žanru, saj med njene glavne sestavine prišteva melodijo, spektakel (zunanjo podobo) in dikcijo, to pa gotovo niso literarna izrazna sredstva. Grške tragedije niso bile namenjene branju, marveč prikazovanju in gledanju. Še v Molièrovem času je bilo tako rekoč sramotno tiskati dramska dela in poezijo. Oboje je bilo namreč namenjeno javnemu prikazovanju oziroma recitiranju ali petju. Odtod tudi tolikšne težave, poljubnosti in celo samovoljnosti ob tiskanju Shakespearovih besedil. Igre so zapisovali po spominu igralci ali avtorji sami predvsem iz praktičnih vzrokov. A pomembno je bilo gledališče in njegova vloga v družbi; literarna dela so bila medij, s katerim se je gledališče izražalo. Seveda za to obstajajo tudi praktični sociološki vzroki, npr. nepismenost večine prebivalstva. Gledališče je bilo po tradiciji srednjega veka dostopno vsem. Tam so se srečevali in med seboj komunicirali vsi sloji družbe, pismeni in nepismeni, oportunisti in uporniki. Gledališče je bilo tribuna, prek katere so se, ne glede na to, da so bili grški tragi po mnenju večine raziskovalcev na strani polisa, uveljavljali prvi zgledi individualistov, zastopnikov drugega načina mišljenja in vrednot v nasprotju z voljo in mišljenjem polisa. Isto velja za elizabetinsko gledališče, in sicer še v večji meri, kot piše Duvignaud.

Danes se evropskemu gledališču zastavlja vprašanje, ali je pripravljeno (sposobno) vztrajati v svobodi, ki si jo je izbojevalo, ali pa se bo spet zateklo pod varno perut književnosti in znova postalo samo medij, s katerim se predstavlja literatura. Gre potemtakem za vprašanje vzdržljivosti in volje za prenašanje neutemeljenosti, izolacije, osamljenosti itn. Ali se bo gledališče sposobno obdržati, utemeljeno samó sámo v sebi.

S tega stališča si lahko ogledamo tudi usodo eksperimentalnega gledališča pri nas. Eksperimentalna gledališča so nastala kot oblika odpora zoper institucionalizirano gledališče. Razumljivo pa je, da želo revolte s časom otopi, da eksperiment tudi okuži institucionalizirano dejavnost, ki prevzame in po svoje prekvasi določena dognanja avantgarde, da ljudje, ki so bili nosilci odpora, počasi preidejo v institucije (»poljub smrti«) in tako družba revolti spodmakne temelje in odvzame smisel. Delno tudi s poskusi, da institucionalizira sam eksperiment, ki bi v umetnosti nujno moral biti nekaj spontanega in nevodenega. Vse to velja tudi za slovenska eksperimentalna gledališča, ki so v glavnem že vsa »mrtva«, le EG Glej se še bojuje za obstanek. Podrobnejša raziskava dejavnosti skupin (Gledališče Pupilije Ferkeverk, EG Glej, Pekarna, Nomenklatura itn.) bi gotovo opozorila na oplajanje ob idejah študentske revolte poznih šestdesetih let, hipijevskega gibanja, Livinga, Grotowskega, Bread and puppet theatre, Open theatre itn. Sredi sedemdesetih let, ki pomenijo čas zamiranja in ustvarjalnega kolapsa avantgarde tudi v literaturi, so institucionalna gledališča vsrkala v svojo dejavnost načela in večino ljudi, ki so bili nosilci dejavnosti eksperimentalnih gledališč. Tistih, ki se niso uspešno vključili v institucionalna gledališča, tako rekoč več ne opažamo v slovenskem gledališkem prostoru. Nekateri pravijo, da se je eksperiment etabliral. Ta trditev je seveda vprašljiva, kajti ne gre za eksperiment, marveč za ljudi, ki so svojčas eksperimentirali. Tak izid je bil vsekakor nujen in logičen glede na čas in razmere,

v katerih živimo. Bolj vzbuja skrb to, da »etabliranega eksperimenta« ne zamenjata nov eksperiment in revolt, čeprav — najbrž to lahko omenimo — si celo nosilci dosedanje eksperimentalne dejavnosti sami prizadevajo, da bi svojo vlogo kako predali mlajšim kolegom. Tako je npr. prejšnje vodstvo EG Glej predlagalo mlado vodstvo Gleja. Toda zelo vprašljivo je, ali je te vrste družbeno funkcijo zares mogoče tako obravnavati in predajati. Kajti gre najbrž za bolj zapletene zakonitosti dogajanja in ne le za menjavo generacij. Eksperimentalna dejavnost ni v krizi samo pri nas. Ta kriza je značilna za celoten evropski idejni in gledališki prostor. Že nekaj let ne opazamo nobenega tako vitalnega gibanja, nobene tako plodne ideje, kot so bile ideje in gibanja bitnikov, hipijev, študentska revolta, likovna, literarna in gledališka avantgarda šestdesetih let. Zakaj je tako, je za zdaj še težko odgovoriti. Zakonitosti globalnih sprememb v družbi in kulturi se ponavadi razkrijejo pozneje. Prof. Zoran Konstantinović, ki je 19. decembra 1979 predaval članom slovenskega Društva za primerjalno književnost, povezuje upad aktivistične avantgarde s tako imenovano tretjo industrijsko revolucijo in s strahom, ki ga le-ta vzbuja v ljudeh. Konstantinović sodi, da je avantgardistični akcionizem dosegel svoj vrhunec leta 1968 in da je takoj nato začel hitro upadati. To je seveda povezano s problemi zahodnega gospodarstva, recesijo, splošno inflacijo in vedno glasnejšimi trditvami, da razvoj v isti smeri ni več mogoč. Čedalje opaznejši je strah pred prihodnostjo, ki ga spodbujajo energetska kriza, podmene o prevladi elektronike, spekulacije v zvezi z genetiko, nevarnost ekoloških katastrof itn. Vse to je privedlo do novih gesel, ki so v temeljnem nasprotju s poprej veljavnimi gesli in vizijami napredka, neomejenega razvoja, svetovne revolucije in kolektivnih transov. Novo geslo se glasi: »življenjska kvaliteta«. V zvezi s tem pojmom je tudi zahteva po ohranitvi »življenjske kvalitete«. V umetnosti se uveljavljajo motivi ogroženosti, subjektivizem, iskanje nove »naravnosti«, novi »novi realizem«, nova »nova romantika«, brskanje za mitskim itn. V krizi je tako rekoč sama težnja po napredku, katere glavno znamenje je bila prav vsesplošna eksperimentalnost. Tako po eni strani seveda še vedno živi eksperimentalizem, ob katerem že mnogi ugotavljajo, da gre velikokrat le še za eksperimentiranje zaradi eksperimentiranja, po drugi strani pa umetnost v skladu s prizadevanji po »novi senzibilnosti« teži v intimizem in privatizem. Taka usmeritev seveda v gledališču, ki je izrazito kolektivna umetnost, nekoliko težje najde primeren izraz, čeprav je najbrž tudi pri nas opazno poplavo monodram mogoče delno razložiti tudi s tega stališča.

Drugo vrsto vzrokov za krizo eksperimentalne dejavnosti je verjetno treba iskati v materialno-socialnem položaju gledališča, predvsem igralcev. Ne moremo več zanikati, da živimo v porabniški družbi, v kateri veljajo temu primerni, seveda neuradni kriteriji in norme. Zato je logično, da o tem, kako obravnava družba kulturo, sklepamo tudi po materialnem položaju kulture. Res je, da so bili igralci pri nas glede materialnega položaja (glede na to, koliko dobi pripadnik kakega drugega poklica z enakovredno izobrazbo za svoje redno delo) zmeraj precej pod povprečjem. V manjvrednem položaju so tudi danes, ko je gledališka dejavnost institucionalizirana. Tudi to potrjuje že izrečeno trditev, da je gledališče po svojem pomenu za družbo dokaj nepomembno. Seveda ne merimo na načela, na katerih temelji naša

družba, ne na hotenja, naj bi jih realizirali v prihodnosti, pač pa na stanje in pojave, ki smo jih pričla ta čas v praksi.

Enakopravno z vprašanji o razmerju med gledališčem in družbo v preteklosti in sedanjosti se nam seveda zastavlja tudi vprašanje tega razmerja v prihodnosti, čeprav je popolnoma jasno, da je tako razmišljanje lahko le gola spekulacija, sklepanje na podlagi sedanjih dejstev in da take napovedi lahko v celoti razveljavi sleherna tehtnejša sprememba v političnem ali družbenem življenju. Osrednja tema razmišljanj o prihodnosti gledališča in umetnosti nasploh je vsekakor slutnja ali celo napoved konca umetnosti. S tem seveda ni mišljen konec dejavnosti, se pravi pisanja pesmi, uprizarjanja gledaliških iger, slikanja itn. Gre za slutnje in napovedi pojemanja oziroma izginjanja funkcije dejavnosti, ki jo je mogoče najbolje označiti s pojmom estetska funkcija in ki jo lahko opišemo kot ustvarjanje in doživljanje alternativne stvarnosti ali tudi kot premagovanje odtujenosti, značilne za vsakdanje življenje, lahko pa tudi kot doživljanje (kontemplacijo) lepote, (po)polnosti, avtentičnosti in enotnosti oziroma intenzivnosti (kvalitete) življenja, ki je v stiku z umetnino (na videz) mogoča, v življenju pa ne. Pri tem seveda ne mislimo na konec umetnosti le v tistem pomenu besede, kot ta konec napoveduje Hegel. Konec umetnosti v bistvu logično sledi tudi iz dognanj Karla Marxa, Ernesta Grassija ali razlagalca zenbudizma Suzukija, le da vsakdo od njih ta konec napoveduje drugače in z drugimi argumenti. Če med seboj povežemo Marxove pripombe o grški klasični umetnosti kot nedosegljivem zgledu in njegove pripombe o mitu in mitološki dobi kot obdobju enotnosti in totalitete zavesti, katere razpad in cepljenje pomeni nastanek posebnih in le dele stvarnosti zaobjemajočih načinov zavesti o svetu, kot so filozofija, zgodovina (znanost) in umetnost, lahko sklepamo, da napoved komunizma, ki pomeni napoved vnovične totalitete (enotnosti, enovitosti, vseobsežnosti in neodtujenosti zavesti) logično predvideva, da bodo načini delne zavesti o svetu, ki so neposreden odsev odtujenosti, neenovitosti in neenotnosti zavesti, izgubili svoj pomen za človeka in svojo funkcijo. To velja tako za filozofijo kakor tudi za znanost in umetnost. Marxovo trditev, da v komunizmu ne bo več slikarjev, marveč bodo samo še ljudje, ki bodo med drugim tudi slikali, je najbrž mogoče razumeti tudi tako. Obstoj umetnosti je potemtakem neposreden izraz odtujenosti človeka in dokončna zmaga nad odtujenostjo pomeni tudi konec umetnosti oziroma konec njene funkcije, ki je očitno zgoščena v težnjo, da se človek kot odtujeno bitje ob pomoči umetnosti zaveda (spominja) izgubljene totalitete in ob tem sluti vnovično vzpostavitev totalitete in avtentičnost, neodtujenost ali kvaliteto življenja.

Grassi govori o koncu umetnosti kot nečesa umetnega zunajživljenjskega ali estetskega. Predvsem v zvezi z moderno, »antiklasicistično« umetnostjo govori o prizadevanju za preusmeritev umetnosti s področja lepega v področje neposredno eksistencialnega. Gre za estetizacijo bivanja, kot piše o tem Janez Vrečko v razpravi Vprašanje moderne umetnosti, estetike in (de)estetizacije sveta v reviji Primerjalna književnost (1979, št. 2). Vrečko pravi, da se po Grassijevem mnenju »umetnost in lepo kot estetsko literarna kategorija . . . ne pokrivata več, kajti človek se želi izražati v delih, ki neposredno sodelujejo v življenjskem dogajanju, v njegovi zavezujoči moči. Moderna umetnost, označena kot antiklasicistična, skuša z neestetskimi sredstvi doseči vnovično zlitje umetnosti in življenja . . .« Gre potemtakem že spet

za prizadevanje po enotnosti, celovitosti in avtentičnosti. Ne glede na to, da estetizacija življenja oziroma eksistencializacija umetnosti, ki je razvidna predvsem v prizadevanjih uporabnih umetnosti, arhitekture, urbanizma itn., vodi — to je zdaj že jasno — le še v stopnjevanje porabništva in odtujenosti, je doktrina estetizacije eksistence, odpravljanja razlike med umetnostjo in življenjem, čedalje očitnejša in dejavnejša. Umetnost s tem odpravlja svoj posebni način bivanja in se spreminja v blago, ki mu je mogoče določiti realno ceno.

Obema opisanima trditvama je blizu tudi Suzukijevo mnenje, zapisano v njegovi in Frommovi knjigi *Zenbudizem in psihoanaliza*, le da pri tem ostaja Suzuki na ravni individualne skušnje. Tudi Suzukiju gre za kvaliteto bivanja, za maksimalno odprtost do sveta, kar pomeni tudi maksimalno stopnjo kvalitete bivanja, odprtost ustvarjalca in sožitja s naravo. Za vzgled postavlja Suzuki tradicionalno japonsko slikarstvo Sumiye kot najbolj avtohtoni izraz bistva zenbudističnega odnosa do okolice, kajti slikar ustvarja novo stvarnost, povsem neodvisno od podobnosti z objektivno stvarnostjo. V tem se izraža stališče zena do življenja, ki je dejavno in dinamično, nenehno nastajanje novega, dejavna odprtost. Isto velja za avtorje haiku pesmi. Toda obstaja še višja stopnja osamljenosti in sožitja (kvalitete življenja), ko se bivanje, življenje samo, spremeni v umetnost in človeku umetnost ni več potrebna. Umetnost potemtakem pomeni izraz in način premagovanja odtujenosti in zato ustvarjanje in doživljanje umetnosti že pomeni določeno kvaliteto in intenzifikacijo življenja, toda čim v življenju dosežemo tolikšno stopnjo kvalitete, da premagamo odtujenost, umetnost izgubi svojo funkcijo. To pomeni konec umetnosti. Seveda gre tu za sožitje in kvaliteto življenja na individualni ravni, za možnost premagovanja odtujenosti, ki jo ima posameznik.

Kot že rečeno, pa vse to ne pomeni, da dejavnosti, ki jo označujemo s pojmom gledališče, sploh ne bo več. Če se bodo vse te podmene o koncu umetnosti uresničile, pomeni ta domneva najbrž samo to, da bodo posamezne zvrsti izgubile funkcijo, ki jo imajo sedaj, bodo pa hkrati najbrž dobile drugačne funkcije, kar pomeni, da se bodo vsaj delno tudi same spremenile. Znano je, da vse dobe v zgodovini niso poznale umetnosti v tem pomenu besede, kot jo poznamo v Evropi od renesanse do danes. A hkrati je prav tako jasno, da so v vseh dobah in okoljih obstajale dejavnosti, ki so po svoji obliki in vsebini podobne ali celo v neposredni zvezi z umetnostjo. O tem piše Grassi v knjigi *Die Theorie des Schönen in der Antike*, katere odlomek je v prevodu Janeza Vrečka izšel v reviji *Sodobnost* (1979, št. 12), v zvezi s srednjim vekom in sakralno »umetnostjo«. Razlika med umetnino v današnjem pomenu besede in »sakralno umetnino« je v načinu, kako se dela zavedamo. Umetnine se zavedamo kot nečesa fiktivnega, kot »iluzije v ideal privzdignjenega sveta«, medtem ko nam Kristus iz Monreala, kot poudarja Malraux, pomeni »religiozno resničnost«. Pri upodobitvah bogov in v uprizoritvah misterijev ali v cerkvenem petju v srednjem veku estetski moment ni bil pomemben. Ob teh upodobitvah je občestvo komuniciralo s transcendentno in v tem je bil pomen in namen teh del. K podobnemu cilju se nagibajo tudi prizadevanja totalitarističnih režimov in ideologij, ki zahtevajo, naj se z umetninami predstavlja občinstvu (ideološko) preverljiva resnica, da naj dela prikazujejo bistvo sveta, ki je seveda ideološko opredeljeno in vnaprej znano. Pomen in vloga umetnosti sta potemtakem v tem, da umet-

nost z vedno novimi primeri potrjuje in dokazuje bistvo sveta. To seveda pomeni konec ustvarjalnosti in poetičnosti umetnosti, kajti umetnosti, ki ustvarja alternativne stvarnosti in ponuja občinstvu iluzijo drugačnega, ne-odtujenega in svobodnega življenja, ga prepričuje v obstoj lepega, ki je onstran objektivne stvarnosti, totalitarni režimi ne potrebujejo in je tudi ne podpirajo.

Vprašanje pa je, kako se bodo dejavnosti razvijale naprej. Teoretiki, ki o tem razmišljajo, vidijo v glavnem troje možnosti. Na eni strani izrazito stehnologizirano umetnost, na drugi strani umetnost kot možnost zasebnega bega od stvarnosti in nazadnje možnost umetnosti, predvsem gledališke, kot manifestacijske dejavnosti, s katero družba sama sebi prikazuje samo sebe in se tako utemeljuje ter dokazuje pomen svojega obstoja. O tem piše v zvezi z likovno umetnostjo v zapisu »Barva je mesto, kjer se srečata naša misel in univerzum« v novoletni prilogi dnevnika Delo (29. XII. 1979) umetnostni zgodovinar Tomaž Brejc. Brejc napoveduje »tehnološko umetelnost«, ki bo rasla in se oplajala iz lastne tehnološke inovativnosti toda v bistvu brez lastne pomembne vsebine in se bo utemeljevala »v vsakdanji politiki vladajoče kaste in v maličenju zgodovinske tradicije«; v idejnem in estetskem pogledu ta sfera najbrž ne bo preseгла ravni kiča in pornografije, namenjena pa bo predvsem spodbujanju čutnih užitkov. V to smer že gredo razni multimedialni poizkusi, film, fotografija, del glasbe itn. Drugo smer bodo verjetno pomenili poizkusi za ohranitev tradicije in tradicionalnih zvrsti, ki bodo v bistvu v popolnem neskladju s tehnološko visoko razvito družbo in z življenjem, v celoti zasvojenim in obvladanim od znanosti ali ideologije. V tej sferi se bo ohranila verjetno tudi gledališka dejavnost, ki bo po videzu še podobna danes še živemu gledališču, le da bo imela naravo muzejske dejavnosti, morda tudi naravo nekakšnega rezervata ali okrevališča, v katero se bodo zatekali po preteklosti hrepeneči sentimentalno-intelektualni nezadovoljneži, da bi se vsaj začasno iztrgali iz mravljišča vsakdanjosti, obvladovanega z elektroniko. Živega stika z življenjem to gledališče najbrž ne bo več imelo, ravno tako kot ga že danes nima npr. opera.

Odmevnejša, vsak dan navzoča in dejavna bo najbrž sfera manifestacijske kulture, ki je danes značilna za totalitarne sisteme. Da se človeštvu obeta totalitarizem (tehnokracije, ideologije, armad itn.), danes skorajda ne kaže več dvomiti. O naravi manifestacij, katerih namen je samopotrjevanje in samopredstavljanje družbe, piše v zvezi s srednjim vekom dokaj obširno Jean Duvignaud v knjigi Sociologija gledališča (kolektivne sence). Gre za nenehno teatraliziranje družbenega življenja, za prizadevanje, da bi bili vsi navzoči hkrati gledalci in igralci. Namen teh slovesnosti je v glavnem vedno isti, čeprav se vsebina in neposredna tehnologija in izvedba lahko razlikujejo od primera do primera. Največkrat gre za proslave in simbolično alegorične obnovitve velikih dogodkov iz preteklosti skupnosti, za proslave družinskih ali osebnih praznikov vladarja, za proslavljanje dosežkov skupnosti itn. Namen te dejavnosti pa je vedno spodbujanje občutja enotnosti, trajne povezanosti in vzajemne odvisnosti ter utemeljenosti določene oblike življenja skupnosti. Seveda pa predstavljeno življenje ponavadi nima ravno veliko zveze z vsakdanjim življenjem. Stvarnost, ki jo na simboličen in alegoričen način prezentirajo te teatralizacije, je očitna kot skupni projekt, v zametkih sicer že očitni tudi v vsakdanji stvarnosti, a vendar še vedno predvsem cilj, ki naj integrativno učinkuje na zbrano skupnost. Rojstvo, svatbe, obletnice vladarja

se s temi slovesnostmi spreminjajo v posvetne »svete skrivnosti«, ki se neposredno tičejo vseh članov skupnosti. Enako naravo imajo ali čedalje bolj dobivajo tudi razni politični shodi, športne prireditve, proslave in podobne prireditve, ki vedno potekajo po natančno premišljenem scenariju, s skrbno razdeljenimi vlogami, z vključevanjem gledalcev med aktivne udeležence »predstave« (obvezno kolo ob koncu proslave) itn. Eno temeljnih pravil teh teatralizacij je, kot poudarja tudi Duvignaud, dvodelnost prostora, razdeljenega na prostor simboličnega ali alegoričnega dogajanja in na prostor gledalcev, se pravi na prostor svetega in prostor občestva, ki pa se morata med dogajanjem spojiti v enoten prostor skupnega doživetja, kar je cilj slehernega obreda. Drugo pravilo je v zvezi z mobilizacijskim namenom teh teatralizacij. Da bi bil mobilizacijski namen dosežen, je treba delo ali nalogo, ki čaka skupnost, simbolično uprizoriti ali ponazoriti pred očmi občestva. To je mogoče storiti na več načinov: z dramatičnostjo govora, ki poziva skupnost, da se loti določene naloge, s poudarjanjem vrednosti ogrožene enotnosti in kvalitete življenja ali s simboličnim prikazom enotnosti in sloge, izpričane v minulih dosežkih skupnosti. Vse te manifestacije imajo v svojem bistvu zelo natančen sistem konvencij, ki je ponavadi trdnejši celo od sistema konvencij v najbolj tradicionalno usmerjenem gledališču. Prav trdnost sistema konvencij namreč deluje na vse udeležence ponavadi zelo povezovalno in spodbudno. Številnost in učinkovitost takih teatralizacij življenja družbe je opazna predvsem v vzhodnoevropskih in v azijskih državah.