

Tone  
Peršak

## Na razpotju

Primisli o sodobnem slovenskem gledališču

Nekateri, nemara skeptiki po svoji naravi, že spet govorimo o krizi slovenskega gledališča. Drugi, kazaje s prsti na uspešnice, kot so Pod Prešernovo glavo, Moj ata — socialistični kulak in še kakšna, zatrjujejo, da je slovensko gledališče končno našlo pravo pot, pot k občinstvu. Tretji si pripenjajo na prsi značke z emblemom Slovenskega mladinskega gledališča, ki privablja nov tip občinstva; so pa tudi ljudje, ki sodijo, da je s slovenskim gledališčem vse v redu in da tudi občasne upravne krize, nesporazumi z (v glavnem mladim) občinstvom in — kot se zdi — vztrajno upadanje družbene odmevnosti gledališke umetnosti ne pomenijo nič posebnega. Nekateri govorijo o pomanjkanju resnično kvalitetne in zavezujoče kritike. Drugi merijo pomen in uspešnost slovenskega gledališča po — še vedno številnih — nagradah, ki jih slovenska gledališča prinašajo z jugoslovanskih gledaliških festivalov. Tretji na veliko pišejo o vedno bolj redkih slovenskih uspehih na velikih evropskih gledaliških festivalih in ob tem pozabijo napisati še to, da ima dandanes že vsako malo večje evropsko mesto svoj pomembni gledališki festival in da je naša zastopanost na vseh brezštevilnih festivalih komaj omembe vredna. Obenem z vsem tem pa pristojni ljudje (s področja t.i. kulturne politike) že nekaj let vztrajno ponavljajo črno formulo o nujnosti prestrukturacije slovenske kulture. Kaj naj bi ta formula pomenila, ni povsem jasno. Kakorkoli že, res je, da bi se tudi v slovenskem gledališču najbrž moralo to in ono spremeniti.

Slovensko gledališče (zlasti ljubljansko Slovensko narodno gledališče pa tudi mariborsko in tržaško gledališče) je bilo ustanovljeno z dokaj jasnim namenom, ki ga lahko povzamemo v dve točki:

1. Obramba in nenehno potrjevanje slovenskega jezika, kulture, ki se skozi jezik izraža, in naroda, ki ta jezik govori, kot enakovrednega jezika (kulturam in narodom) najbolj kulturnih narodov.

2. Utrjevanje in spodbujanje slovenske kulturne in nacionalne (samo)zavesti, ki se je oblikovala in potrjevala najbolj prav skozi jezik in »besedne umetnosti« (književnost, gledališče in tudi vokalna glasba; slovenska pesem je še danes posebne vrste kulturna in politična vrednota; pri nas so zelo dolgo obravnavali gledališče kot v prvi vrsti umetnost lepega govora — Oton Župančič je zahteval, da bodi slovenska gledališka predstava predvsem »slovesna maša slovenske besede«).

Ta namen je bil odločilnega pomena pri ustanavljanju in oblikovanju slovenskih gledališč. Še zlasti velja to za ljubljansko, osrednje nacionalno gledališče, ustanovljeno že v času Avstro-Ogrske, ko je bil tak narodnoobrambni in narodnopotrjevalni vidik nedvomno najpomembnejši. Velja pa to tudi še za čas, ko je bilo ustanovljeno mariborsko gledališče, osrednja kulturna institucija v mestu, ki se je tedaj

še v veliki meri čutilo kot nemški (zlasti vrhnji sloj meščanstva), kakor tudi za čas, ko je bilo ustanovljeno tržaško gledališče (obakrat in v Trstu je ta vidik še vedno pomemben). Po drugi strani pa je res tudi to, da so nastajajoča slovenska gledališča po organizacijski plati prevzela strukturo srednjeevropskih, zlasti seveda avstrijskih gledališč. Pravzaprav so bila vsa nekakšne pomanjšane kopije dunajskega Burgtheatra. Le v enem so se slovenska gledališča bistveno razlikovala od avstrijskih. Če je npr. v Burgtheatru medsebojna hierarhična in dohodkovna razmerja v ansamblu opredeljevala v prvi vrsti popularnost igralca (najbolj priljubljeni so še vedno najbolj plačani), po drugi strani pa so (kot ravno tako še vedno) delovno disciplino in predanost ansambla utemeljevala tudi »kapitalistično brezobzirna« pravila in določbe o materialni odgovornosti (visoke kazni za nedisciplino ali neustrezno izpolnjevanje obveznosti, možnost izgube mesta v ansamblu in ostra konkurenca za vsako mesto), je pri nas tako socialni status igralca kakor tudi njegovo zavezanost delu in hiši pogojevala in opredeljevala predvsem funkcija, ki jo je imel. Slovenski igralec je bil še vse do Staneta Severja že zgolj po svojem delu (poslanstvu), ki ga je opravljal, karizmatična osebnost in narod mu je več ali manj brez pomislekov priznaval status (iz povprečja vsakdanje norme) izdvojene osebnosti, žrtve in junaka, ki lahko v celoti uveljavlja svojo (p)osebno, ker je svoje življenje zastavil (žrtvoval, posvetil) višjim skupnim ciljem.

To seveda prejšnje čase ni bilo dovoljeno samo igralcem, temveč (čeprav kot se zdi manj) tudi pisateljem in pesnikom (npr. Župančiču, Cankarju), slikarjem, glasbenikom itd. Danes si skušajo ta status v celoti prisvojiti politični delavci in ga obenem vsem drugim oporekajo ter odrekajo, celo očitajo. Dokaz za to je vztrajno zanikanje vrednosti kulture in umetnosti same po sebi (takšne, ki ni »idejno konstruktivna«) in uvrščanje umetnosti v sfero t.i. družbene porabe, kar pomeni, da je eo ipso umetnikovo delo pravzaprav manj vredno kot kakršnokoli »proizvodno«, četudi docela preprosto manualno delo. Zanikajo pomen kulture v celoti (umetnosti, filozofije, čiste znanosti) in inteligence, ki jo skušajo ukiniti kot sloj oziroma družbeno grupacijo in tudi kot poseben odnos do sveta. Dokaz za to je usmerjeno izobraževanje. Vidno pa se kaže to tudi v tem, da politika zanika vrednost in pomembnost (čiste) kulture in na njen račun poudarja pomen in odločilnost t.i. kulture dela, kot da ne vemo, kakšno in kolikšno kulturno in civilizacijsko raven izpričuje naše delo (tehnološka zaostalost, majhna storilnost in nadvse slab odnos mnogih delavcev do dela in proizvodjalnih sredstev) in kot da ne vemo, da je kultura dela vedno bila in bo samo izraz in del splošne (čiste) kulture in kulturnosti, in da pomeni poudarjanje kulture dela na račun čiste kulture političen paradoks, saj gre v bistvu za upiranje posledice njenemu vzroku.

In če se vrnemo h gledališču, moramo ob razmisleku o problemih sodobnega slovenskega gledališča upoštevati, da so slovenska gledališča nastajala in oblikovala svojo strukturo v bistveno drugačnih razmerah; to velja za kasneje nastala gledališča (Celje, MGL, Nova Gorica, deloma tudi SMG), ki so v glavnem prevzela isto organizacijsko shemo. Zunanja in notranja organizacija gledališča, načini nameščanja igralcev in tudi

drugih stalnih članov gledališč, predanost delu in disciplina, vztrajanje kljub nizkim dohodkom in slabim delovnim razmeram (za igralce so značilne posebne poklicne bolezni, posledice nenehnih prepihov in enako nenehnih namerno izzivanih vzburjenj), vse to je bilo utemeljeno s posebno funkcijo gledališkega umetnika, z njegovo zavestjo o tej funkciji in z njegovim socialnim statusom, ki je bil del in posledica te funkcije. Danes so razmere bistveno drugačne. Narod ni več ogrožen — takšno je vsaj splošno uveljavljeno in celo uradno stališče, saj je po zagotovilih svojega političnega vodstva dosegel svoj zgodovinski cilj. Kolikor je še ogrožen, je ogrožen od znotraj in ne od zunaj. Skrb za jezik, ogrožen od znotraj (nemarnost v govoru, nekritično prevzemanje tujk in besed iz tujih jezikov, zlasti iz srbohrvaškega in angleškega, vse slabše splošno poznavanje slovnice in jezika nasploh je prevzela politika: ustanovitelj »jezikovnega razsodišča« je SZDL SRS. Kultura — tudi literatura in gledališče — se do jezika nemalokrat vede blasfemično, celo samorazkrojevalno (glede na bivše norme). Igralec je izgubil svoj prejšnji socialni status (vse pogostejši so primeri metanja kovancev in pljuvanja na oder v Drami SNG v Ljubljani), ostal mu je nezavidljiv materialen položaj (nizki osebni dohodki). Če pa se po naključju zgodi, da ima igralec srečo in lahko (največ nekajkrat v življenju) podpiše pogodbe za zares znatne honorarje, postane nemudoma žrtev obrekovanja po časopisih. Vse to pa vpliva tudi na njegovo delo, zavezanost delu in disciplino. Za svoje delo v gledališču je slabo plačan (osebni dohodki mlajših igralcev so, kot je znano, enaki kot osebni dohodki snažilk v nekaterih ustanovah upravne narave), posebnega zadoščenja (izjemnega socialnega statusa) več nima, višjega smisla (narodnoobrambene in narodnopotrjevalne vloge) pa tudi ne. In ker je njegovo delo nizko ovrednoteno, družbeno nepomembno (pustimo ob strani praznične in priložnostne slavospeve in upoštevanje stvarno obravnavo), se seveda večji del igralcev vede temu ustrezno. Mnogi dejansko tudi sami več ne cenijo svojega poklica, ker ne vidijo v njem posebnega poslanstva, zanima jih le še materialna vrednost dela — pri dveh, treh snemalnih dneh pri filmu ali na TV lahko zasluži igralec toliko, kot znaša njegov mesečni dohodek v gledališču. Obenem pa v gledališču vseeno vztrajajo, kajti stalna namestitev zagotavlja socialno varnost tudi za čase manjše popularnosti in zagotavlja zdravstveno zavarovanje in, čeprav nizko, a vendarle pokojnino, ko pride čas. Pogledi igralcev, seveda ne vseh, so se potemtakem bistveno spremenili.

Spremenilo pa se je tudi še marsikaj drugega; v prvi vrsti gledalci. Najbrž se ne bomo pretirano zmotili, če zapišemo, da obstajata danes v Sloveniji (pri tem ne upoštevamo odraslih gledalcev SMG) zlasti dve prevladujoči skupini gledalcev: kulturno razgledano občestvo dejanskih ljubiteljev umetnosti, ki jim je gledališče duhovna hrana in tako rekoč eksistencialna potreba, in množica abonentov, ki jim je gledališče predvsem vnaprej kupljen paket gledaliških uslug, torej del standarda, morda še zadovoljevanje minimalnega snobizma in zagotavljanje osebnega alibija kulturnosti samemu sebi. »Poklicnih« gledalcev (gledališnikov in kritikov) seveda pri tem ne upoštevamo, vemo pa tudi, da v slovenskih gledališčih danes ni več tiste vrste občinstva, ki je včasih

napolnjevalo t.i. dijaško stojišče (pa tudi, če bi se pojavilo, najbrž ne bi bilo zaželeno). Abonent si za nižjo ceno (kot kupec poletno obleko na popoletni razprodaji) kupi določeno raven kulturnosti, svoj občasni nastop v kulturnem okolju (blišč foyerja) in obenem dokaže, da tudi on zmore izdatek za kulturo (tudi vse to ne velja za vse abonente in, upajmo, da tudi pri tistih, za katere velja, ne gre samo za to). Vsekakor pa je res, da gledališče večine gledalcev več ne zadovolji samo po sebi, samo s tem, da je, in da je slovensko. Večine tudi ne zadovolji z zgolj kvaliteto: večina hoče in pričakuje dražljivost politične škandaloznosti, erotične vzburljivosti ali vsaj pašo za oči in domišljijo. Velik del gledalcev pa si še vedno želi tudi obliže za svoj sentimentalizem, torej melodramo, drastično komedijo itd. In prav je, da je tako; vse to so povsem legitimne želje in pravice občinstva. Tiste prve vrste gledalcev je malo, najbrž celo v Ljubljani premalo za eno samo gledališče (EG Glej obiskuje v glavnem te vrste publika, vendar EG Glej odigra sorazmerno malo predstav za malo gledalcev — po 80 do 100 na predstavo).

Kljub poudarjanju, kako pomemben je delež lastnega dohodka za gledališče, ki večino svojega proračuna krije z dotacijo kulturne skupnosti, je gledalec za slovensko gledališče pravzaprav nepomembna postavka. Tudi programe gledališč še vedno veliko bolj kot želje gledalcev pogojujejo vizije umetniških vodstev; ta pa, delno najbrž tudi pod vplivom tradicije, še vedno dokaj upoštevajo kulturno-vzgojno in narodno-potrjevalno vlogo gledališča. Tako slovenska gledališča večinoma upoštevajo (domnevne) zahteve naroda po visoki kulturi kot zahteve (potrebe) večine gledalcev (dokaz za to je navsezadnje tudi to, da skoraj sleherno umetniško vodstvo opravičuje svoj izbor, kadar uvrsti v repertoar kakšno udarno komedijo manjšega umetniškega dometa, melodramo ali kaj podobnega). Seveda ne samo zavoljo tega, saj niti eno slovensko gledališče tudi po naključju ne more živeti samo od lastnega dohodka.

Kot tretje vprašljivo področje pa bi nemara kazalo omeniti še notranjo organizacijo oziroma strukturo gledališč, podedovano, kot rečeno, po drugorodnih zgledih iz drugih časov. Če pustimo ob strani možnosti za organizacijske izboljšave tehničnih in administrativnih služb, ki jih pač manj poznamo in katerih kvaliteto ravno tako bistveno opredeljuje dejanska materialna vrednost njihovega dela (nizki osebni dohodki preprečujejo nameščanje ustrezno kvalificiranih kadrov), in se znova posvetimo samo umetniškim ansamblom, je treba najprej ugotoviti, da stalnost ansamblov nedvomno zmanjšuje zanimivost gledališč za (stalno) občinstvo. Londonski National Theater si seveda lahko privoščiti stalen ansambel, saj je najbrž več kot 50 % obiskovalcev tega gledališča tujcev. Vsaj do določene mere velja to več ali manj za vsa večja gledališča po evropskih velemestih. V gledališčih zunaj Ljubljane pa maloštevilnost ansamblov povzroča, da gledalci iz predstave v predstavo gledajo v večjih vlogah iste igralce in, ne glede na žanr ali stil, že kar vedo, kako bo predstava odigrana. Po drugi strani pa imamo v Ljubljani gledališče, v katerem del ansambla praktično sploh ne nastopa oziroma nastopa zelo malo in le v manjših vlogah, obenem pa

prejema v glavnem enake osebne dohodke kot igralci, ki so tako rekoč večer za večerom na odru. Bistveno pa je vsekakor to: da niti organizacija gledališč niti (oziroma predvsem) oblika stalnih ansamblov, oblikovanih po načelih, ki že zdavnaj več ne veljajo, in zaščiteni s sindikalnimi načeli, ki imajo z umetnostjo le malo zveze, ne ustrezata času in razmeram, v katerih živimo. Torej času, ko naj bi kulturne skupnosti in uporabniki (gledalci) gledališčem omogočali (plačevali) programe in ne tudi neproduktivne delavce. Gledališka umetnost je danes le še »zgolj umetnost« in ni več dejavnost narodnoobrambnega in narodnoprtrjevalnega pomena. Slovenski narod se danes v primerjavi z drugimi narodi ne potrjuje več kot enakovreden ali celo vrednejši od njih po svoji kulturi, jeziku in s tem, da bi cvetele na Slovenskem nove Atene in nova Florenca (J. Vidmar), temveč si, skupaj z drugimi jugoslovanskimi narodi, lasti vidno in celo vodilno mesto med narodi s svojo politiko (zlasti s samoupravljanjem), ki naj bi bila, kot nas prepričuje naša politika, najnaprednejši družbenopolitični sistem na svetu ter ga že proučujejo in delno posnemajo več ali manj vse napredne družbe na svetu. Gledališče kot »zgolj umetnost« in gledališki ustvarjalec kot »zgolj umetnik« se seveda morata sprijazniti z vsem, kar je njunemu položaju in zmanjšanemu pomenu primerno. Gledališče ni več institucija posebnega nacionalnega pomena in igralec ni več profet, svečenik in žrtev, ni več posvečenec s posebnim socialnim statusom, temveč je, kot lahko tako rekoč vsak dan preberemo med vrsticami npr. v Delu, celo mnogo manj pomemben kot katerikoli delavec, ki proizvaja za izvoz in tako neposredno rešuje ugled države in družbenopolitičnega sistema. »Zgolj umetnik« ni več a priori zaščitena družbena institucija, temveč je, dokler je, zgolj za občinstvo zanimiv ustvarjalec.

Vse povedano pomeni, da se bo t.i. prestrukturacija slovenske kulture (upajmo, da to ne bo le ponovno zmanjševanje programov in povečevanje kulturniških birokracij) najbrž morala temeljito dotakniti tudi slovenskega gledališča. Vsekakor pa ne bi smela pomeniti zmanjševanja števila gledališč. Posodobiti bi bilo treba organizacijo in strukturo gledališč, ki naj bi najbrž postala predvsem nosilci in organizatorji programov in posameznih projektov, ne pa zatočišča množic, ki vidijo v gledaliških predvsem udobno možnost za zadovoljevanje svoje potrebe po socialni varnosti, svoje dejanske materialne in včasih tudi umetniške interese pa skušajo uresničevati drugod. Igralci, režiserji, scenografi, kostumografi in vsi drugi gledališki umetniki (najbrž tudi operni pevci, baletniki, glasbeniki itd.) naj bi res vsi živeli od svojega dela in ne od vnaprej zagotovljene plače, na račun katere se nemalokrat krčijo programi gledališč. To seveda ne pomeni, da predlagam, naj tudi igralci, kot morajo to sedaj pisatelji in pesniki, opravljajo še kak drug poklic, ob popoldnevih in večerih pa za svojo »zabavo« še igrajo v gledališču. To bi bil nesmisel in razvrednotenje gledališke umetnosti, enako razvrednotenju književnosti, ki za jugoslovansko družbo očitno ni več toliko vredna in pomembna, da bi (celo dober) pisatelj še lahko živel od svojega dela. Nasprotno. Vsak vsaj soliden umetnik bi moral imeti možnost, da se s svojim delom preživi. Družba, ki tega ne omogoča, sodi najbrž med družbe, ki se ponovno barbarizi-

rajo, torej med družbe v razpadu in zatonu. Menim pa, naj bi se igralci in drugi gledališki ustvarjalci, po svojem statusu samostojni umetniki, združevali v delovne skupine ob konkretnih projektih in programih, torej tudi po afinitetah, in da naj bi hkrati z angažmaji prevzemali tudi ustrezen delež materialne in ustvarjalne odgovornosti za te projekte in programe. Družbeni denar naj bi bil tako resnično uporabljen za program in ne za plače ljudem, ki delajo ali ne. To bi bil seveda šele prvi in samo en korak k spremembi in požitvi gledališkega življenja v Sloveniji, ki bi mu najbrž morali slediti še drugi. Vsekakor pa se zdi, da je velik del razlogov za inertnost (da ne uporabim spet besede kriza) slovenskega gledališča prav v že zdavnaj ne več ustrezni organizaciji in strukturi gledališč, ki je posledica ali dediščina pojmovanj in načel ter že zdavnaj več ne veljajo.

## **Iz sodobne beloruske poezije**

**Petrus Brovka** (roj. 1905)

HRASTOV LIST      Mene ni strah  
                               hudega vremena  
                               in v metežu vzdržim:  
                               življenja kot hrastov list se oprijemam,  
                               za svojo vejico držim.

V jesenskih dneh,  
 v megli, plesnivi móči  
 kot baker živo plamení  
 in se v odgovor burji žvižgajoči  
 na veji ziba  
 in zveni.

In ko pozimi  
 vihra se zaganja  
 in kaže zlobno mraz zobé,  
 pozorno kot dlanjo zaslanja  
 to vejico,  
 ki rastel je iz nje.

Vendar očaran  
 od lepot pomladi,  
 ko v sončni vzhod se zastrmi,