

odmevalo v meni, misli pa so se mi vse bolj povezovala s slikami infernalnega dantejevskega prepoznavanja:« per me si va tra la perduta gente . . .

\* \* \*

Pred leti je Dušan Jovanović v nekem intervjujskem zapisu izrerkel besede, ki lucidno razpirajo celoten problem dramatiške umetnosti v sodobnem svetu:

»Naš čas je odvrigel vero v tako imenovani subjektivni razum, objektivni ali zgodovinski razum pa se je v marsičem diskreditiral s stalinistično ideologijo in družbeno prakso. Iracionalni in zlobni svet politične manipulacije požira lastne otroke, znanost se spreminja v grožnjo človeštvu, ekonomska logika parafrazira zdravi razum klasične morale. Človek postaja igrača sprtega, onesnaženega, nepravičnega, neobvladljivega sveta, ki uničuje sam sebe. Merila in vrednosti se revitalizirajo. Za eshatologijo ni prostora. Z vidika dramaturgije postaja junak »Welterlösung« sam proces dogajanja. V zapletenih sistemih in megastrukturah, polnih kontradikcij, človek ne pomeni nič več kot rezervni del prenapetega mehanizma. Človek postaja soudeleženec, igralec, vse manj je junak, mesija, borec, pobornik, posedovalec resnice. Da bi bila tragedija sploh možna, se mora Ojdip spoprijeti s Sfingo, mora rešiti njene uganke. Sodobni Ojdip niti s pomočjo računalnikov ne more pretendirati na to, da bo zadovoljil perverzno, neprincipialno, iznakaženo pošast, ki jo je sam ustvaril. Menjajo se pravila igre. Industrijski človek ni neposredno nosilec Sporočila, ampak je le del procesa v spletu aktivnosti, ki vsebujejo idejo razvoja. Kriza svetovne dramaturgije v zadnjih dvajsetih letih in rastoča avtonomija je v tem, da klasična dramaturgija ne more funkcionirati brez avtonomnega, reprezentativnega posameznika, sodobni industrijski posameznik, specializirani fah-idiot pa pazljivo prebira časopise, da bi dobil najosnovnejše informacije o svetu, ki ga, baje, upravlja«.

In kje je zdaj prostor za tisto »protislovje med srcem in razumom«, kakršnega si je želel Gorki ob dramskem prikazovanju človeškega lika v »vsej lepoti njegove notranje zamotanosti in raztrganosti«. Ali je ta titanzem dramskega junaka sploh še mogoč?

(Konec prihodnjič)



Vinko  
Möderndorfer

## Pismo

Ker se moje vedenje in predanost gledališču pričenja šele »zdaj«, nikakor ne morem govoriti o problemih in razvojnih poteh slovenskega gledališča — dramaturgije, režije . . .

Odkrito, resnično, lahko govorim predvsem o tistih stvareh, ki sem jih videl . . . Oder sedeminpetdeset, začetki Gleja, Korunova »idejno-estetska-stilna revolucija leta 1964« . . . itd. . . vse to je zame (in

najbrž tudi za marsikaterega »nastajajočega« režiserja moje generacije) zelo zelo daleč. Če ne bi bilo »spomina«, ki pa je včasih lahko tudi »sofistična igra«, bi vse te predstave šle (kot mnoge druge) v pozabo . . .

Vsa ta »genialna« gledališka, idejna, stilna in estetska revolucija visi nad nami kot pedagoški princip dobrega teatra, kot mit o dobrem in avantgardnem gledališču, karkšnega se danes »ne da več početi« . . . Živa, resnična gledališka podoba teh predstav in gledaliških revolucij pa se je razgubila v prahu fundusov in v nostalgicnih, včasih prav morečih spominih . . .

Vsekakor so te predstave zelo vplivale na razvoj slovenskega gledališča (mislim predvsem na avtorsko — režisersko gledališče), nikakor pa ne morejo biti alfa in omega slovenskega gledališkega razvoja, kot se to večkrat po neumnem ponavlja. Zame kot režiserja je pomemben predvsem moj odnos do teksta in sveta, kajti samo skozenj se reflektira predstava, ki pa je lahko dobra ali slaba. Tuja idejno estetska izhodišča me ne zanimajo, oziroma zanimajo me le toliko, kolikor mi lahko koristijo pri »obdelavi« mojih pogruntacij (idej, koncepta . . .). Predstave izpred dvajsetih let, ki so takrat pomenile »bum«, so zame (danes, tukaj), kot praktičnega gledališkega »delavca«, pasé . . . Oplajam se na živih slikah, na živih gledaliških izkustvih, takšnim stvarjem lahko verjamem . . . Klanje kure mi nič ne govori o predstavi, govori mi (kot podatek), da je takrat prvič »na odru umrlo živo bitje in da je s tem konec nekega »klasičnega gledališča«. Vse to mi govori o nekem stanju, o neki gledališki atmosferi, o konceptu predstave in časa. Vendar kljub temu ostajajo ta sporočila na nivoju gledališke zgodovine in podatkarstva. Gledališče je posebna umetnost, deluje samo »tukaj in zdaj«, le kot živa, pred nami odvijajoča se podoba, lahko sporoča, govori . . . Zgodovina in spomin nimata nad živim gledališčem prav nobene moči . . . Namreč: še vedno me (tukaj in zdaj) kot režiserja »muči« vprašanje »konca igre«, konca iluzije — še vedno me zanima absurd . . . itd . . . čeprav so te stvari bile že ničkolikokrat počete in »razrešene«. Vsak ustvarjalec mora iti skozi določen »krog« razvoja; najbrž ni tragično, če kakšne stvari na novo odkrijemo. Čista originalnost je laž in slepilo, ki nas večkrat potegne v jalov krog špekulacij in efektov.

Najbrž danes doživljamo (na primer) absurd drugače, kot so ga doživljali leta 1964 — doživljamo ga iz svojega prostora in časa, vidimo ga drugje, čeprav je temeljna filozofska karakterizacija tega pojma (stanja) najbrž ista in večna.

Gledališka predstava se ne da prebrati »nazaj« — ni ponovljiva, je enkratna. Znaki, ki se pojavljajo na sceni, naslednji trenutek izginejo, kar ostane, je sporočilo in »vtis« (estetika, podoba predstave) ki pa ga je mogoče »skozi zgodovino« razlagati in »priporočati« na neskončno različne načine . . . Predstava deluje (sporoča) samo kot živ organizem. Zgodovina in »teoretično-umetniške« vede (tudi kritika) nad njo nimajo in ne morejo imeti moči . . . Sporočilo predstave (gledališča) in časa ni v besedah, temveč v živosti gledališča . . . Vse drugo je špekulacija.

Samo živo gledališče je lahko tudi umetnost. Dobro gledališče se počenja »skupaj« — generacijsko. Dobra predstava — dobro gledališče — je vedno predan kolektivni akt. Gledališče ne prenese individualnosti — To, da nimamo novega »mladega« gledališča, je najbrž odraz časa, generacije, ki je izrazito individualistična . . . najemniška in hladna. »Zlata leta Gleja« so nedvomno povezana z generacijo gledališnikov, ki je takrat predano in kolektivno počenjalo gledališče.

Gledališče je najbrž edina umetnost, ki je samo »tukaj in zdaj in nikdar več« — in zato je najbrž edini in pravi obraz časa in generacije. Tega, da

naše edino eksperimentalno gledališče umira, ni kriv samo »kruti svet financarjev«, temveč predvsem egoizem in individualizem »nove (naše) generacije«. Vsa dobra gledališka početja so bila kolektivna in predana, nikakor pa individualistična in najemniška.

Smo v slepi ulici, ki je najbrž tudi odraz (slika) družbe.

\* \* \*

Obisk predstav uravnavaajo kritike in kritiki... Smo narod kimavcev in lahkovernikov. Navdušeni smo nad predstavami, ki so nas v resnici dolgočasile. Postajamo vodeni in brez barve. Ploskamo vsemu in ne navdušujemo se nad ničemer. Mnenje kritike je ponavadi »res mnenje nas vseh« (rešila bi nas »dobra vojna«).

V takšnem »ambientu« lahko uspe samo brezobzirno gledališče, kruto v svoji poslanici in kompaktno (profesionalno) v svojem delovnem procesu. Takšna gledališča — gledališke skupine — pa so, žal, redka. Vsepreveč je individualistov in »politikov«. Najbrž še vedno drži »pravilo«, da je gledališče (igra, režija, predstava) način življenja...

\* \* \*

Stvari se skozi »zgodovino« gledališča niso ideološko, tematsko spremenile... Še vedno so v dramatici aktualne teme, ki so bile aktualne vedno...

Naloga režije in dramaturgije je praktična (gledališka) podoba predstave, ki v novi obliki govori »o večnih« problemih časa... To, da nimamo, kot najmlajša generacija gledališnikov, svojih avtorjev (piscev), najbrž sploh ni tako tragično... Tragično je to, da se večkrat (ali vedno) ne moremo izviti iz ohišja starega razumevanja dramaturgije, dramatičnosti... Ni novih tem — nove so uprizoritve in principi uprizarjanja. Današnji čas je hiter, kratek, zgoščen, dokumentaren... vse to se nikakor ne pokriva s preživelo dramaturgijo dolgih dramatskih uvodov, zapletov itd. Stvari se dogajajo hitro, bliskovito. Dvomim, da se da »početi« absolutno novo in sveže gledališče, sveže v igri, dramatici, v odnosih, ... skratka, v vsem. Svežost in novost je predvsem v tehničnih in dramaturških principih... Dobra režija obvlada obrt in tehnične dramske zakonitosti. Čeprav to najbrž ne more in ne sme biti vse. Vse bolj opažamo, da gledališče kljub vsemu postaja poligon tehničnih spretnosti. Predstave so dobre, popolne v scenškem, dramaturškem in sporočilnem smislu, vendar jim manjka »živa gledališkost«. Takšne predstave so likovno (kompozicijsko) in sporočilno polne, manjka pa jim tisto, kar je gledališču »prirojeno« — to je »žmahtnost« — veselje nad igro — ludizem. Vse preveč smo intelektualci in premalo »norci«. Zaradi »aktualnega in šokantnega« se odrekamo gledališču in gledališkosti.

Čeprav kot najmlajša generacija gledališnikov nimamo svojih dramatikov (vsaj ne iz naših vrst), to najbrž niti ni tako tragično ali celo pogubno.

Zagovarjam predvsem misel, da svežosti gledališča ni v jeziku in fabuli, temveč v dramaturgiji. Od tod tudi razumem in poudarjam tesno povezavo in poenotenje dramaturgije in režije...

\* \* \*

Resnice o državi (politiki) in posamezniku — o revoluciji in kontra-revoluciji — itd. — so, historično gledano, podobne, če ne morda celo iste. Novost je v dramaturškem prikazu teh resnic, novost je v montaži, svežost je v ritmu, tempu, posebnem uprizoritvenem stilu in občutljivosti za določene scenske poudarke... vse to (dramaturgija) pa naj bo koncept časa in gledališča...

\* \* \*

Gledališka predstava je bila in bo predvsem igra (gledališče), nikakor ne »prostorska oživitev besed« — literature — Za predstavo je sicer potrebna dobra literatura, kot je za sliko potreben dober motiv, nikakor pa to ne sme biti vse.

Predstava je svobodno kreativno dejanje, ki ga ne sme omejevati nobena literatura.

Torej: za živo, aktualno gledališko sporočilo ni literarno delo v prvem planu, pomembni so predvsem ideja, koncept režije in dramaturgije ter divja in brezkompromisna gledališkost...



Žarko  
Petan

## Slovensko gledališko občinstvo danes

Pisal bom predvsem o slovenskem gledališkem občinstvu danes. Se pravi, da se bom hote izognil vsem drugim perečim problemom slovenskega teatra od eksistenčnih stisk, v katerih životarijo naši gledališčniki, do nevdržnih delovnih in človeških odnosov med njimi.

Za utemeljitev svojega razmišljanja nimam na voljo ne ustreznih statističnih podatkov ne na široko zastavljenih anket oziroma analiz, ki bi sledile anketnim odgovorom. Zanašam se le na lastne ocene, opazovanja, stike, pogovore, skratka, na osebne izkušnje.

Ni dolgo, odkar sem bral v Delu (17. XII. 1980. Gledalci o premieri Marjetica ali smrt dolgo po umiranju v MGL) tole:

S. D., Upokojenka: Predstava se mi je zdela preveč krvoločna. Mi starejši imamo veliko raje lažje stvari, kot so bili na primer »Hlapci«...

Ta izjava mi je najprej izvabila nasmeh, a že v naslednjem hipu sem se zamislil. Očitno je tovarišica S. D. mislila resno, krivično bi bilo, če bi njenim besedam pritaknil ironičen podton. Ker so Hlapci, še zlasti v interpretaciji MGL, kjer na koncu Jerman naredi samomor, vse prej kot »lažja stvar«, je na dlani, da je gledalka predstavo napačno razumela, a kljub temu so ji bili Hlapci povšeči. Zakaj? Na žalost lahko odgovorim le z domnevo, ampak to bom storil pozneje, ko bom opisal še dva podobna primera.