

# Draga Ahačič

## NEPOSREDNOST IGRE IN POMENSKA POLNOST GOVORNEGA IZRAZA KOT IDEJNOESTETSKA ZAMISEL GLEDALIŠČA AD HOC

---

Kakor vsaka prenovitvena težnja praviloma izhaja iz kritike obstoječega in pomeni poskus preseči preživele forme, je tudi moja zamisel Gledališča ad hoc nastala iz kritičnega odnosa do tedanjega povprečnega igralskega izraza, kot je razvidno iz mojega takratnega in vsega kasnejšega strokovnega pisanja. Že kot igralski začetnici v ljubljanski Drami prva leta po vojni mi je vzbujala pomisleke prevladujoča patetična retorika in izumetničena razčustvovanost odrskega govorjenja, značilnega za naš tedanji igralski izraz in igralsko šolo. V težnji po pristnem, ponotranjenem gledališkem in igralskem izrazu se je (zlasti na začetku petdesetih let, v času mojega dveipolletnega bivanja v Parizu) moje gledališko razmišljanje razširilo tudi na vprašanja režije in medsebojnih idejnoestetskih razmerij na liniji besedilo-režija-igra ter me privedlo do gledaliških pojmovanj, ki so se znatno razlikovala od naših ustaljenih in splošno veljavnih.

V drugi polovici petdesetih let je ljubljanska Drama (Mestno gledališče je tedaj komaj začeno), ki je dosegla svoj umetniški vrhunec pred vojno in prva leta po nji, po odhodu režiserjev Bojana Stupice in kmalu nato Branka Gavelle ostala brez svojih največjih režiserskih osebnosti. V pomanjkanju novih umetniških impulzov je prevladujoča starejša generacija (z izjemo nekaterih posameznikov) postopoma začela zapadati v rutino, ki se je najbolj očitno kazala v teatrsko umetnem, »nepogovornem« govorjenju dialoga.

Vse bolj zaznavna kriza našega gledališkega in igralskega izraza je sredi petdesetih let sovpadla z novimi zahodnoevropskimi prenovitvenimi gledališkimi težnjami, ki so začele dobivati svoj odmev tudi pri nas v nastanku tako imenovanih »divjih«, neinstitucionalnih dramskih skupin, ki so, bolj ali manj kritično opredeljene do obstoječega institucionalnega gledališča, vsaka po svoje iskale in skušale uveljavljati, kot bi rekli danes, svojo gledališko poetiko.

Za gledališki nazor in režijski koncept, ki je iz njega izhajala moja zamisel Gledališča ad hoc, niso bile privlačne tedaj modne gledališke smeri, ki so kot skrajnostne reakcije na tradicionalno t. i. »literarno« gledališče nasilno razbijale celovitost igralčevega psihofizičnega izraza, s tem ko so predimenzionirale njegovo telesno izraznost, občutno omejile in zanemarile pa govorjeno besedo. Ne samo zato, ker sem menila, da lahko vsaka avtentična izrazna smer zraste samo iz lastnih kulturnih in družbenopolitičnih razmer, v katerih ima svoje korenine, medtem ko ostaja, mehanično prenesena od zunaj v popolnoma drugačno okolje, bolj ali manj spretno



---

posnet, efemeren plagiat, ampak posebno zato, ker je zame v dramskem gledališču težišče umetniškega izraza na igralčevem in režiserjevem odrskem oživiljanju pesniškega besedila, ki se udejanja v sestavljeni, živi igralski govorici. Prenova le-te je bila od začetka pa do danes poglobitveni namen vseh mojih praktičnih in teoretskih prizadevanj, ki pojmujejo dramsko gledališče kot posebno, samosvojo gledališko zvrst, neločljivo povezano s pesniškim dramskim besedilom, kot med seboj dopolnjujoče se in obvezujoče skladno sožitje trojega: dramskega besedila, režije in igre. Pri tem je besedilo na prvem mestu kot *conditio sine qua non*.

Fenomenološka literarna teorija, ki raziskuje odnos med literarnim delom in njegovim doživljanjem, pri tem razločuje 'umetniško delo' od 'umetniškega predmeta', to je, od njegove konkretizacije v posameznikovem dojemanju, ki se razlikuje od dela samega, tako kot se tudi posamezne konkretizacije razlikujejo med seboj in se ujemajo zdaj bolj zdaj manj ali pa sploh ne s tem, kar je hotel avtor z delom povedati. Literarni teoretik Roman Ingarden ugotavlja: »Vrsta in meje teh različnosti so odvisne od posebnih lastnosti umetniškega dela, od splošnih lastnosti, ki jim delo pripada, od sposobnosti sprejemalca, da dojema umetniška dela, in navsezadnje, od poteka samega sprejemanja in od spremenljivih, okoliščin, ki v njih prejetje poteka.« Pri tem Ingarden načelno razlikuje dva različna načina sprejemanja umetniških del: »... ali hoče sprejemalec v največji meri težiti k temu, da doseže konkretizacijo, ki je v največji meri zvesta delu, ali pa sploh nima tega namena«. Slednji odnos Ingarden pripisuje avtorskim režiserjem.

Osnovna značilnost dramske literarne vrste je njen dvojni obstoj, ki jo vnaprej določa za odrsko uprizorjanje. Kakor, na primer jezik obstaja kot pisana ali govorjena beseda, tako tudi dramsko besedilo obstaja bodisi kot literarno delo v knjigi ali kot dialog dramske uprizoritve. Vendar pa se umetniška podoba dramskega besedila v večji meri kot v bralčevi domišljiji lahko uresniči in oživi v konkretni gledališki upodobitvi. (Ni naključje, da bralcev dramskih besedil skoraj ni.) Zato, ker je dramsko besedilo namenjeno odrski uprizoritvi, zanjo posebej ustvarjeno kot dramski dialog, ki v zametku vsebuje že vse osnove za kompleksno odrsko izražanje.

A četudi dramsko besedilo v bistvu vsebuje avtorjeve gledališke zamisli in rešitve (gledališko podobo), pa jih ne izraža v celoti in ne opisuje v vseh podrobnostih, ampak je le-te treba razbrati iz konteksta. Ker je namreč njegova misel zgoščeno dramatsko, ne pa literarno opisno izražena, lahko zadobi polno in živo podobo, šele ko je razvita in izoblikovana z ustrezno gledališko izraznostjo. Se pravi, da je dramsko besedilo z gledališkega vidika v resnici prva faza dramskega uprizoritvenega postopka, ker je dramski dialog (če gre za umetniško besedilo) izoblikovan kot sestavljena, večplastna in mnogopomenska, t. i. dramatska govorica, ki njen posebni način izražanja temelji na sredstvih govorjene besede, pri čemer išče ekvivalenco govornim postopkom igralske govorice. Kot ugotavlja francoski teoretik Henri Gouhier, je »dramsko besedilo potencialna (gledališka) igra... Avtor kot pisatelj izgine, zato pa postavi drugo



nasproti druge svoje osebe in priče njihovega življenja... Tekst besedila je že svet v gibanju.«

Dojeti ta svet v vsej njegovi razsežnosti in umetniški enkratnosti in ga, izhajajoč iz nekega določenega ustvarjalnega koncepta gledališko transponirati, je naloga dramske režije. Poleg dramskega besedila, ki je hkrati osnovno izrazilo in gibalo, izhodišče in cilj režijskega ustvarjanja, je njegovo nepogrešljivo izrazno sredstvo igralec kot nosilec in izvajalec celotnega dramskega dogajanja. Zato je tudi teža režiserjevega dela na delu z igralcem, in sicer mora režiser razne igralske zamisli posameznih vlog uskladiti z zahtevami besedila in svojim uprizoritvenim konceptom tako, da ne ovira in ne okrnjuje igralčeve osebne ustvarjalnosti, ampak jo, nasprotno, podpira in razvija. Poleg analitičnega pomenskega razbiranja dramskega besedila je najtežje, najbolj zahtevno in občutljivo režiserjevo delo usmerjanje in uglaševanje igralskega ansambla v okviru zahtev imamentne dramske govornice besedila.

Kot za sleherni ustvarjalni proces je tudi za režijskega prvi pogoj selekcija. Strogo domišljen razbor in usklajeno sorazmerje vseh umetniških in tehničnih gledaliških izrazil glede na njihovo specifikko in funkcijo v celotni strukturi dramske uprizoritve sta poglavitni omejitvi, ki vnaprej preprečujeta, da bi uprizoritev ostala zunaj samosvoje estetske oblikovitosti in sporočilne enovitosti dramskega besedila.

Dramska igra kot ustvarjalna govorna interpretacija pesniškega besedila je zlitje literarne in govorne izraznosti v samosvojo govorno umetnost; prvi pogoj za to zlitje pa je, da izvajalec predirno in tenkočutno razbere in notranje posvoji besedilo ter ga v svoji govorni interpretaciji oživi z osebnim notranjim utripom, ki daje njegovemu kultiviranemu govorjenju ustvarjalno razsežnost. Igralec ponazarja dramsko osebo s svojo celotno osebno pričujočnostjo ter oživlja njeno dejanje in nehanje s sestavljeno igralsko govorico, ki obsega tako izraznost govornice besede z vso njeno mimično in pantomično spremljavo kakor tudi zgovornost neme igre z rekviziti.

Ker obstaja igralska umetnost edinole med igralčevo navzočnostjo pred občinstvom v času predstave, je osnovna funkcija igralske govornice identična s funkcijo, ki jo ima človeška govornica v vsakdanjem življenju, se pravi, da se v nji vseskozi uveljavlja taka ali drugačna psihofizična narava, tudi tedaj, ko igralec predstavlja, npr., živalsko ali nadnaravno bitje; celo predmeti ali abstraktni pojmi so kot dramske osebe zmeraj personificirani, označeni s človeškimi lastnostmi. In ker je poleg tega igralčeva umetniška stvaritev, njegova igralska stvaritev neločljiva od njegove osebe, je vselej psihološko relevantna.

Najtežja in najbolj zahtevna od vseh igralčevih funkcij je sprotna avtokontrola, ki je še toliko bolj pomembna spričo dejstva, da je igralčevo ustvarjanje pri vsaki predstavi dokončno in nepopravljivo. Igralec sicer svoj lik lahko izpopolnjuje od predstave do predstave, vendar vselej za novo občinstvo. Poleg tega igralec, medtem ko igra, ne more videti samega sebe, niti se ne more slišati tako, kot ga sliši in vidi občinstvo. Hočem reči, da se ne more opazovati in »od zunaj« preverjati svojega ustvarjanja med



---

nastajanjem ali kot fiksno stvaritev, ampak mora razvijati v sebi posebno zmožnost avtokontrole, ki mu omogoča, da pri tem, ko na odru ustvarjalno oživlja svoj lik, hkrati in sproti »od znotraj« preverja svojo izvedbo in prisluškuje odzivu občinstva ter nanj reagira. Dejansko se v trenutkih najbolj intenzivne ustvarjalne zbranosti igralec nahaja v nekem posebnem stanju notranje dvojnosti, hkrati pa njegovo maksimalno notranjo napetost in ustvarjalni zagon veskozi obvladuje in funkcionalno uravnava njegov trezni, analitični in samokritični alter ego - v skladu z ugotovitvijo Stanislavskega: zavestno skozi podzavestno.

Kolikor bolj napeto in pozorno sprejema občinstvo odrsko dogajanje in igro igralcev, toliko bolj se mu igralci, čuteč notranji kontakt z občinstvom, odzivajo s povečano intenzivnostjo igre, ki se kot nekakšno parapsihološko valovanje vrača nazaj k občinstvu. To za dobro predstavo značilno interferenčno sovplivanje med izvajalci in gledalci je najvišja in najbolj celovita oblika gledališkega sporazumevanja z občinstvom, zaradi izrecne miselne in žive čutno-čustvene nazornosti dramske in igralske govornice pa najbolj kompleksna oblika neposredne umetniške komunikacije sploh.

Ker je bistvo dramske režije in igre, da preoblikuje poetiko pisane besede v poetiko govornice, ki ima kot samosvoja umetnost lastne zakonitosti, je pri tem postopku, če naj ne bo mehanično umetelno ubesedovanje literature, ampak dramsko ustvarjanje, poglavitna težava v tem, da že literarno delo samo po sebi nima nobene konstantne, določne, stvarno opredeljive predmetnosti, ampak se njegov umetniški predmet, to je, podoba literarne stvaritve kot njeno individualno dojetje in njena edina konsistenca oblikuje pri vsakem bralcu po svoje, na novo in seveda različno, in to v skladu z njegovo tenkočutnostjo in predirnostjo dojemanja ter njegovo izobrazbeno in kulturno ravno.

Samo po sebi se razume, da je za vsako interpretacijo pesniške besede če naj izraža tudi duha, ne le dobesedno vsebino in akustični zven pesniške predloge oziroma dramskega dialoga, nujno predvsem to, da izvajalec razbere vse pomenske razsežnosti besedila, zazna in razčleni posebnosti njegove estetske oblikovitosti. Prvi in bistveni pogoj za ustvarjalno režijo in igro je potemtakem osebni, notranji odnos izvajalcev do besedila, ki pa mora biti izražen večje in pristno.

Vendar je pri govornici besedi, posebno kar zadeva notranje intonacije, razlikovanje med umetniško pristnim in ponarejenim, izumetničenim zelo težavno, to pa tako zaradi nemožnosti, da bi eksaktno opredelili umetniško bistvo pisane besede, kot zaradi enake nemožnosti pri govornem podajanju. Spričo mnogoizrazne razgibanosti odrske uprizoritve ni lahko sproti razločevati med tem, kaj sporoča besedilo in kaj režijska in igralska interpretacija. Zanimivo je, da se nemalokdaj celo gledališki poznavalci pustijo zapeljati režiji in igri, tako da ne razločujejo pomena besedila od njegove odrske interpretacije.

Med vsemi umetniškimi izraznostmi je torej lahko gledališka oziroma igralska govornica najbolj varljiva. Ne le da je kot umetniški izraz stvarno



neopredeljiva, ampak se v svoji minljivosti izmika tudi naknadnemu preverjanju in selekciji časa. Če je v trenutnem poteku odrskega dogajanja količkaj igralsko samozavestno in živahno podana, pa četudi mimo zahtev besedila ali celo v nasprotju z njimi, včasih tudi kritik težko ohrani za kritično ocenjevanje potrebno distanco do nje, kaj šele preprosto občinstvo, ki vselej in vnaprej dobrohotno in zlahka naseda celo nabolj populistično preračunljivim trivialnim domislicam.

Kot vsako umetniško ustvarjanje sestavljata tudi gledališko zavestni, razumski (racionalni), in podzavestni, nerazumski, (iracionalni) del. Sorazmerje med zavestnim in podzavestnim je pri dramski igri odvisno od značaja besedila; odrska ponazoritev realističnih in naturalističnih dramskih besedil, se pravi, tistih, ki umetniško neposredno upodabljajo stvarno življenje, terja prevladujoče notranje, podzavestno igralčevo podoživljanje, medtem ko raznovrstna stilizirana besedila vse od antične do sodobne (post)avantgardne dramatike, ki terjajo natančno odmerjeno, nekoliko bolj zadržano, kot z rahlim nadihom distance obarvano igro, v večji meri vključujejo režiserjeve in igralčeve zavestne oblikovalske sposobnosti. Igra brez sozvočja stilu besedila ustrezno odmerjenega notranjega, osebnega podoživljanja, ki se izraža v podtonu, ostaja bolj ali manj spretno deklamatorstvo.

Ni malo primerov, posebno v sodobni dramatiki, da je dobesedna vsebina dialoga tako rekoč postranskega pomena in včasih celo brez neposredne zveze z njenim pomenskim kontekstom, ki opredeljuje podton notranjega dogajanja; v tem primeru ta podton obvladuje celotni osnovni ton igralčeve interpretacije. Preprosto rečeno, v igri to, kar igralec govori, nikoli nima čisto enakega pomena, kot ga ima tisto, kar pove, ampak ima zmeraj širši ali včasih celo nasproten pomen. In prav v tem manjšem ali večjem razhajanju med dobesedno vsebino dialoga in njegovim pomenskim kontekstom je bistvo dramske govornice, ki dramatiko kot posebno vrsto ločuje od drugih literarnih vrst, je bistvo posebne umetnosti dramskega gledališča kot gledališča besede. Ta »notranji dialog«, ki ni eksplisitno besedno, ampak posredno izražen v dramskem dialogu in ga igralec interpretira v navidezno prikrivanem podtonu, šele daje pomensko polnost in umetniško prepričljivost odrskemu pogovoru.

S svojim posebnim, mnogopomenskim načinom izražanja zadaja dramski dialog režiserju in igralcem poglobljeno ustvarjalno nalogo, namreč, da najdejo zanj naustrežnejši osnovni ton govorjenja, ki bo vdihnil življenje »izmišljeni« pesniški besedi dialoga ter učinkoval na občinstvo kot resničen, spontan in živ pogovor.

Naravnost igralčevega govorjenja ni nikoli na vsakdanji, marveč vselej na umetniški ravni. Govorna večšina je igralcu predvsem nepogrešljivo funkcionalno sredstvo za oblikovalski postopek, njegov cilj pa je, da čim bolj skladno poveže igralčev intuitivni ustvarjalni del z razumskim. V ta namen je tako kot pri vsaki umetniški interpretaciji najboljša tista tehnika, ki ne izstopa, ampak se z vsebinskim pomenom dialoga zliva v enovit izraz. Igralčeva govornica, naj se ji skušamo približati iz kateregakoli zorne-



---

ga kota, ni le igralčevo govorjenje, ampak je njegova celotna psihofizična izraznost z vsemi njenimi pomenskimi dramskimi funkcijami v prostoru.

Ne glede na najrazličnejše bolj ali manj skrajnostne teorije o igri, od tiste o igralčevi popolni identifikaciji z dramsko osebo pa do brechtovske igre posnemanja s potujitvenim učinkom, ne glede na psihološko in anti-psihološko igro, na tako ali drugačno stilizacijo, je edino zanesljivo vodilo za umetniško resnično in prepričljivo podajanje dialoga v tem, da igralec kot dramska oseba - na neki višji, umetniški ravni - govori tako, ko da si ga sam sproti izmišlja, da tako rekoč z vso svojo psihofizično odrsko navzočnostjo stoji za njim. Lahko bi rekli, da je igralška govorica resnično umetniška tedaj, ko igralcu uspe vzpostaviti značilni, temeljni paradoks igre in dramske uprizoritve, to je, da v nji dramskega dialoga, ki je posebej napisan za to, da se govori na odru, igralec ne govori tako, kot da bi bil že poprej napisan, ampak kot da je spontani izraz njegovega trenutnega intimnega doživljanja in ravnanja. Samo v takem primeru učinkuje njegovo govorjenje naravno, tudi če gre za še tako stiliziran in absurden dialog; in prav ta paradoks najbolj zanesljivo opredeljuje bistvo pristne in neposredne igralške govornice.

Bistvena razlika med pisano in govorjeno besedo je, da slednje ni mogoče obravnavati zgolj s stališča jezikoslovne znanosti; saj ta (po de Saussuru) zaobsega predvsem to, kar je pri govorjeni besedi obče, racionalno, zavestno, skratka, vse, kar je mogoče izraziti z znamenji pisave in kar pomeni eksaktno, priučljivo govorno večščino; izmika pa se ji vse individualno, podzavestno, iracionalno, ki je v večji ali manjši meri navzoče celo v vsakem običajnem diskurzu, kaj šele v živi ustvarjalni govornici, katere bistvo je ravno vse to.

Na drugi strani pa se tudi ni mogoče smiselno in tvorno soočati z vprašanji igralčeve govorjene besede s stališča apriorističnih enostranskih pojmovanj, ki v imenu avtonomnosti gledališča pojmujejo dramski dialog kot čisto fabulativno literaturo brez vsake določne in obvezujoče gledališke konstitutivnosti. Vprašanju pristno govorjenega dramskega dialoga se je mogoče najbolj približati na podlagi stališča, ki išče pomensko skladnost uprizoritve s pesniškim besedilom predvsem v govorjeni besedi kot poglobitnim izraznim sredstvom, ki z njim igralec podaja dobessedno in notranjepomensko vsebino dialoga.

Če naj igralčeva govorjena beseda služi svojemu namenu, mora biti najprej za poslušalca razumljiva. Ker človek misli in se izraža v besedah, je osnovno vodilo vsakega govornega podajanja, da je stavek z besedami izražena misel, zaobsežena v stavčnih enotah. Zato razumljivost govorjenja pred občinstvom ni odvisna le od pravilnosti tehničnih elementov (glasovni nastavek in izgovarjava, besedni akcent, tonski obseg, poudarjanje, hitrost in jakost govora), ampak je odvisna od celotne zvočne oblikovitosti stavka, tega, kako tehnične elemente povezujeta v (s)miselno zaokroženo stavčno celoto stavčna melodika in členitev (segmentacija), to je, smotrna uporaba postankov in vezav znotraj stavka, ki je dejanski koordinatni sistem glede na govorno vsebino.



Če razločna in zveneča izgovarjava daje razumljivost posameznim besedam, pa pri igralski govoricí šele skladno z vsebino in kontekstom dialoga podrobno izdelana, smotrna členitev z naravno izpeljano melodično stavčno linijo omogoča razumljivost miselne celote. To prispeva k jasnosti igralčevega govorjenja, igralcu brani, da bi zapadal v teatrsko manirno klišejsko govoricó, in mu daje najbolj zanesljivo odskočišče za pristno, neposredno odrsko konverzácijo.

Poleg raznih oblik manirnega prenarejanja stavčne melodike je velika ovira za naravno tekoče knjižno govorjenje šablonska raba tako imenovanega logičnega poudarka; tako mehanično, zvočno izpostavljeno poudarjanje posamezne besede v stavku ne razbija samo zvočne linije, ampak tudi miselno zaokroženost stavka in poslušalcu otežuje vsebinsko dojetje dialoga. Spríčo današnjih izrazito vizualno in spektakularno naravnanih vodilnih gledaliških teženj ni čudno, da se ti nalezljivi mehanični govorni klišeji tako kot svoj čas tudi danes pogosto uveljavljajo v igralski govoricí, na filmu, RTV, zaradi teh zgledov prevladuje tudi pri šolskem podajanju knjižne materinščine. (Mimogrede rečeno, ni neutemeljena bojazen, da bo uvedba retorike v šolski predmetnik to akustično verbalno govorjenje samo še utrdila.)

Ena od prvih ovir za pristno, naravno govorno izražanje na odru je, da se jezik, ki ga govorimo v vsakdanjem življanju znatno razlikuje od knjižnega govora, tako imenovane zborne izreke, ki jo praviloma zahteva tudi dramski dialog. Brž ko spregovorimo knjižno, pri večini postane govorjenje manj sproščeno, nekako šolsko naučeno; in to toliko bolj, če ne govorimo lastnih besed, ampak besedilo nekoga drugega. Isto v večji ali manjši meri velja tudi za igralsko govoricó; zaradi nekakšnega vnaprejšnjega tihega sporazuma, po katerem sprejemamo drugačnost življenja na odru, pa povprečno gledališko občinstvo vprašanja (ne)pristnosti knjižnega govora večinoma ne zaznava.

Zato ni naključje, da se je vprašanje nenaravnega odrskega govorjenja pri nas najbolj nazorno zastavilo in tudi v javnosti odmevalo z začetkom slovenskega umetniškega filma. Filmski in televizijski zaslon kot izredno občutljiva detektorja sprejemata in izdajalsko razgaljata vsako nepristnost in prenarejanje v igralskem izrazu, medtem ko zvočna tehnika zastruje izumetničenost govorne besede. Številne kritike so tedaj poudarjale nepogovornost igralskega govorjenja; velik del filmskih ustvarjalcev je celo trdil in trdi še danes, da knjižna slovenščina ni uporabna za film. S podobnega stališča izhajajo tudi vsi tedanji in kasnejši poskusi v našem filmu, gledališču in na TV, ki poskušajo vprašanje retorično izumetničenega govorjenja reševati tako, da dialog preprosto prevedejo v kak žargon ali dialekt.

Dejstvo je sicer, da govori igralec v narečju zmeraj dosti bolj sproščeno in prepričljivo kot v knjižnem jeziku, in res je tudi, da posamezna besedila oziroma njihovo dogajanje naravost terjajo govoricó, kakega določenega družbenega okolja. Vendar so taka besedila v zanemarljivi manjšini; zlasti dramski dialog praviloma terja knjižni govor. Vrh tega



igralec, ki ne obvlada neposredne igre, tudi dialog v dialektu ali žargonu (zlasti če ni v njem zrasel) govori bolj ali manj teatrsko narejeno, medtem ko, nasprotno, pri neposrednem igralcu tudi (notranje podoživeti) knjižni govor učinkuje naravno. Zato dialekt v ničemer ne rešuje osnovnega vprašanja naravnega pogovora, ampak se mu samo izogiba. Kajti naravno, neposredno podajanje dialoga na odru kot v filmu ali na TV ni stvar lokalno obarvanega besedišča in narečne melodike govora, ampak igralčevega celotnega ustvarjalnega izraza. Ta pa je rezultat njegovega osebnega igralskega potenciala, režiserskega pristopa in seveda strokovne gledališke formacije ter njihovega skladnega medsebojnega dopolnjevanja.

Dramsko gledališki izraz, ki temelji na režiserjevem tenkem posluhu za celovito pomensko razbiranje dialoga, za izrazito človeško, se pravi, psihološko (ne psihologizirajoče) oblikovane igralske like, za neponarejeno odrsko govorico, pri kateri igralec svoje ustvarjalnosti ne vsiljuje občinstvu s pretirano nazornostjo, ampak jo izžareva, ta gledališki izraz je v bistvu ideal, ki si zanj stoletja prizadevajo do sebe in občinstva odgovorni gledališki ustvarjalci in ki se jim, četudi ga kdaj kje začasno najdejo, vselej spet izgublja tako da ga morajo zmeraj znova odkrivati oziroma prenavljati.

Na navedeni celoviti gledališki zamisli, ki sem jo tu v bistvu povzela, podrobno razčlenila in utemeljila pa v pred kratkim izdani knjigi *Gledališče besede*, je temeljila moja dejavnost v Gledališču ad hoc, ki pa je imela zaradi skrajno omejenih materialnih in tehničnih možnosti le minimalne možnosti za uveljavljanje. Vendar je Gledališču ad hoc uspelo, da je v svojih (bolj ali manj dognanih) uprizoritvah našlo posameznim dramskim besedilom ustrezen osnovni ton in izoblikovalo neposredni, naravno tekoči odrski pogovor, očiščen ustaljenih manir in teatrske ponarejenosti, ter tako pomagalo prispevalo k razvoju sodobnega gledališkega izraza, pa čeprav je njegovo dejavnost v glavnem spremljalo nerazumevanje in nasprotovanje s strani vladajoče gledališke in kulturnopolitične srenje.

Dejavnost sem morala opustiti leta 1964, potem ko sem podpisala v *Sodobnosti* objavljeno izjavo, ki je z njo 64 sodelavcev revije ugovarjalo zoper administrativne ukrepe v zvezi z ukinitvijo revije *Perspektive*, to pa je bilo očitno glavni vzrok, da je bila programu Gledališča ad hoc (tedaj preimenovanega v Dramski studio) ukinjena subvencija.

Izločena iz gledališča, sem svojo gledališko zamisel neposrednega igralskega izraza s posebnim poudarkom na naravno tekoči govoreni besedi priredila za gledališko vzgojo, ki sem jo opravljala zadnjih štirinajst let svojega aktivnega dela v Pionirskem domu. Tu sem na podlagi pridobljenih praktičnih gledaliških izkušenj in znanja prvič na Slovenskem vzpostavila sistematično in kontinuirano, teoretsko utemeljeno in metodično izdelano gledališko vzgojo za otroke in mladino v elementarnih krožkih, otroških in mladinskih ustvarjalnih skupinah, Študentskem gledališču, napisala tri priročnike za delo šolskih dramskih krožkov, prirejala tečaje za vodje šolskih dramskih krožkov, osnovala založniško dejavnost z zbirko *Pojdimo se gledališče* ter v njej izdala 36 zvezkov za otroško in mladinsko



---

izvedbo posebej izbranih in z uprizoritvenimi navodili opremljenih dramskih besedil - in še marsikaj. Vendar tudi pri tej svoji obširni gledališko-vzgojni dejavnosti, neprilagojeni uradnim stališčem Zveze kulturnih organizacij in v nasprotju s prevladujočimi gledališkimi pojmovanji in trendi, kot samotna »outsiderka« in disidentka nisem dobivala nobene pomoči in podpore s strani tistih, ki bi v interesu celovitega gledališkega razvoja morali to delo podpirati.

Spričo zapostavljanja govornih dramske besede in nezanimanja za posodobljeno, sistematično in kontinuirano dramsko vzgojo otrok in mladine s strani našega poklicnega gledališča ni čudno, da se je danes v šolskih predmetnikih znašla retorika namesto dramske vzgoje. Vprašanje kultiviranega in hkrati naravnega podajanja žive besede in njene razumljivosti pa v glavnem ostaja akutno tako v gledališču kot filmu in na televiziji pa tudi pri vseh oblikah javnega govorjenja knjižne materinščine.

KONKVISTADORJI