

Anketa Sodobnosti XVII: Slovensko gledališče danes



Igor
Likar

Gledališče epimetejskega rodu?

(Dnevnik misli o gledališki strasti)

Med svojimi zapisi, ki jih prebiram zdaj kot davno zarečena ljudska rekla, polna posplošenih namigov neke odsotne, obče modrostne instance, drugič kot dragocen spomin, poln očarljive sprijaznenosti s samim seboj in s stanjem svoje tedanje duhovne podobe, naletim na mnoge, ki sem jih posvetil neki prav posebni strasti: strasti do gledališča. Da je strast v meni tako neizpodbitna, me mnogokrat močno začudi. Vendar ji v resnici vedno znova podlegam, ne da bi ob tem z močjo razsodne odmaknjenosti zmogel ugotoviti njen pravi izvor: od kod ona v meni, od kod tako močna navezanost na to »socializirano magijo«. In kaj z njo vprašujem samega sebe? Mogoče uročen, z odnosom nedorečenim do nje v sebi, iščem in se predano tipljem za odgovorom na vprašanje: Ali smo v resnici prometejskega ali le epimetejskega rodu? Ali so »kolektivne sence«, kakor Düvignaud poimenuje biografijo Talijske, prometejske vizije nepomirjenih iskalcev družbene resnice, ali pa so resignirane epimetejske fasade resničnosti hic et nunc? (Prometej je imel brata, Epimeteja, ki ni kakor on kakor mislil vnaprej, marveč vedno šele po storjenem dejanju).

Druga stalnica, ki me preseneča ob pregledovanju svojega pisanja, je: beseda odgovornost, ki se pojavlja v neobranljivo iskrenem tonu, brez tistega mračnega, odtujenega in pompoznega zvena, ki jo spremlja v mlakuži socialnega ali političnega žargona (Mar me je v resnici sram zapisati jo, ker je tako bela, nemočna, nevajena neobremenjene uporabe?) Če dodam, da je to nekakšna odgovornost do imaginarnih drugih (ki jih bom pojasnjeval kasneje), se bo zdelo, da je izletela iz starega eksistencialističnega programa. In ko ji dodajam razsežnosti etične utemeljenosti, ko rečem, etična odgovornost, sem zabredel še dlje: nič več me ne rešuje pred sentimentalizmom protestne retorike.

Ali se torej v tej svoji strastni zamaknjenosti v Talijo in z njo ne igram igre prepoznavanja: ali se z njo poizkušam ubraniti pred odtujenostjo samemu sebi in ali z njo ne stopam v razkrinkavanje »prizorov iz odtujenega sveta«.

* * *

Spominjam se avgustovskih dni preteklega leta, ko sem v vzdušju merkantiliziranega turističnega Dubrovnika in njegovega gledališkega Festivala spremljal Dneve mladega gledališča in povezoval njihove zanosne mani-

festne programe s predstavami, ki jih je sproti požiral lakotni konzumentski cirkus. Sonca in iger za kruha site patricijske sprehajalce in kopalce!

Vse te različne skupine mojih gledaliških vrstnikov, ta robni festival pod rob Festivala, je povezovala neka, našemu z abonmajskim regrutiranjem publike utrujenemu samoupravnemu gledališču že dolgo neznana lastnost: strastna predanost gledališki govorici. Vse te različne skupine je torej povezovalo bistvo njihove vokacije. Bila je to predanost, ki je ob vseh različnih metodah in organizaciji dela zahtevala močno skupinsko etiko: različna estetska izhodišča posameznih skupin so se jasno zarisovala kot posledica načina njihovega etičnega konstituiranja. Svoj družbeni angažma so predstavljale v zares živih gledaliških slikah, v živi govorici in v območju prvinskega stika s svojo publiko. V odkrivanju življenjske preprostosti zunaj obrazcev urbanskega funkcionalizma. V iskanju etične odgovornosti za svoje poslanstvo.

Božo Kovačević, gledališki kritik zagrebške revije Prolog, je tedaj dogajanju na rob zapisal pomembne besede:

»Čas, v katerem živimo, postavlja pred vsako resno delovanje preizkušnjo dvojne odgovornosti. Eno do predmeta, s katerim se ukvarjamo, in drugo, povedano kar se da preprosto, do življenja. Ta zev je pogosto ne premostljiva. Če govorimo o odgovornem govoru, potem govorimo o iskanju, ki želi doseči podobnost med največjo mero ene in največjo mero druge odgovornosti.«

* * *

Spominjam se nizozemske skupine Dog Troep iz Amsterdama, nomadske skupine, ki je v svojem uličnem ustvarjanju gledališkega dogodka, ob ironizaciji klasičnih gledaliških sredstev in z destrukcijo meščanske fabulistike, v obliki absurdne komedije in grobe klovnovske farse ustavljala mimoidoče in jih osvojila. Obrtna spretnost predstavljanja pa je sledila njihovemu skupinskemu credu: želimo gledališče kot mehanizem obstoja v sodobnem svetu. Gledališče, ki hoče omogočiti življenje, v katerem morajo najti svoje mesto imaginacija, sanje, preoblikovana socialna resničnost, avantura in prazničnost. S to prazničnostjo trenutka je skupina sporočala vero v človeško bistvo — pripadanje.

In če se spominjam znane skupine Bread and Puppet, katerih dolgoletno bolj ali manj uspešno poslanstvo je v prikazovanju degradacije humanitete v represivnih družbenih oblikah (kapital, volilni boji, impersonalizirane vlade, policijski in obveščevalni aparati). Izpovedno bistvo njihovega gledališkega verovanja je: kritični odnos do sveta je poetični odnos. Stvarnost je dana kot prostor za ustvarjalno preustvarjanje, za jasnovidno in toplo besedo, ki poudarja karitativne vezi med posameznikom in okoljem.

Skupina Kugla glumišče pa je zapisala v svoj program naslednje besede:

»Dvojnost človekovega položaja (zunaj vseh cenениh vpraševanj, ali pa mogoče sploh ne zunaj njih), izginotje človeške usode to predstavlja eno od koordinat, v katerih danes mislimo o našem življenju, o ambientu naših hotenj.«

* * *

Res je, da sem v tem trenutku zbežan, ker v neke vrste neizbežni nujnosti zapisujem besede, ki sem jih nekoč že zapisal, ker jih ponavljam, vendar me prijazno speljujejo v nadaljnje premišljevanje:

Živimo v »svetu plakata« (Max Bense), v katerem je umetnost bolj ali manj izgnana tudi v območja potrošniške porabe ali pa arhivske meditative), hkrati pa poizkuša stalno iskati paralelni govor k stalno spreminjajoči se stvarnosti.

»Svet plakata« je prav gotovo svet razbohotenosti forme in neustaljene družbene vsebine, svet hitrih menjav na področju družbenoekonomskih odnosov. In problem osebne svobode (ali dolžnosti) — o tej se je vedno spraševala dramatična, gledališka umetnost — je danes veliko bolj problem narave družbene determiniranosti kot osebne, posameznikove volje. Ali pa mu je dana izbira? Ali mu je dovoljena s samim seboj prevzeta tragiškost? Determinacija človeškega kozmosa v posameznem in splošnem je pošastna. Pojem osebne svobode danes popolnoma opredeljuje pojem svobode kot družbene vrednote.

V zvezi z doživljanjem in produciranjem umetnosti (dovolim si ta izraz iz tržnodružbenega slovarja) je človek vedno hotel vedeti, kakšna in kaj je resnica kozmosa, vedno jo je povezoval s svojo osebno usodo in jo po njej tudi vrednotil. To danes pomeni prebijati se skozi prekletstvo jaza, ujetega v sponse in spore številnih form.

»Svet plakata« je tudi svet perspektivnega poenostavljanja, svet distribucije forme. Številni mediji perspektivno poenostavljajo plan družbene vsebine in nas »formalno obvezujejo«. Labirint Megalopolisa!

Vse to me spominja na podnebje grške Moire, na svet olimpijskih sporov in sprav, v katerem je posameznik trgal s sebe maske maščevanja in rodovne zaznamovanosti, ki so mu jih nadela božanstva ob prehođu iz totemizma v fevdalno rodovno aristokracijo. Toda kakšna razlika!

Ojdip je hodil skozi svoje razumarske in telesne blodnje proti spravi nasprotij, ki jih je spočel v svojem rodu, vendar je ni dočakal. Zbor ob njegovi poti, ob njegovem martiriju, ves čas izraža socialni patos skupnosti, ki teži k razumni ureditvi, k izločitvi nezdravega uda in k pomirjenem izteku negotove posameznikove in kolektivne usode. In šele v Antigoni Sofokles razreši »antinomijo med patosom države in patosom rodu v korist rodu kot višje oblike osveščenosti človeškega« (besede izjemnega slovenskega dramaturga Vladimira Kralja mislijo na avtokratično helensko državo).

V Aishilovi trilogiji o Orestu, ki jo ponavadi premalo opazujemo kot nedeljivo celoto, se potrди vera v razumno urejenost kozmosa in mikrokozmosa mestne demokracije, v njuno skladje: areopag, sestavljen iz enajstih smrtnikov in spravljive sovje Atene, potrди posvečeno razumništvo in smisel za (s)pravo demokratične vladavine, ki je enkrat za vselej opravila z rodovnim totemističnim agonom, agonom izmenjave totemov bratenja in maščevanja).

Vendar je v celotni zgradbi grške drame usoda skupnosti tesno povezana s posameznikovo usodo. Svet je celota, »moralna prostornina« (V. Kralj) pa je bistveno področje dogajanja posameznika v kolektivu.

Začel sem svoje pisanje z opisovanjem etične odgovornosti in namenil prostor gledališkega iskanja preverjanju le-te. V »svetu plakata«, katerega

značilnost je perspektivno poenostavljenje, kot smo rekli, me strast do gledališča, strast do razkrivanja mask in do prepoznavanja razsežnosti sladkosti in bridkosti prometejskega pekla vodi k občutku, da sva svet in jaz bliže odnosu harmonične enovitosti, da se je vrnila vame (kot igralca in gledalca) možnost doživetja kot »kozmičnega dogodka«.

Razumni politični kozmos je bil grški ideal (pustimo ob strani, ali je to dejstvo programatično manifestativne narave, državotvorne narave). Pomembno je, da je bil svet starih Grkov harmonično enovit in da je bilo posameznikovo doživetje »kozmični dogodek« (Frankforth).

Družba je bila del narave, posameznik naravni del družbe.

Spomnjam se zanimivega branja z naslovom Tehnologija, Filozofski esej o subjektu, ki postaja svet, izpod peresa Marka Uršiča. Bral sem ga v reviji Problemi. Razčlenjal je absurdno situacijo antropomorfnega kozmosa, v katerem se človek šopiri v podobi gospodarja zemlje in postaja v sodobni tehniki le tisti, ki sprti določa meje razpoložljivega obstoja.

»Širi se privid, da obstaja vse, kar srečamo, samo kolikor je človeška krparija. (Gemächte). Ta privid omogoča dozorevanje zadnjega varljivega videza. Po njem se zdi, kakor da srečuje človek povsod le samega sebe... Pa vendar človek danes v resnici nikjer več ne srečuje samega sebe, tj. svojega bistva. (TiO). Sodobni človek živi v skrajni brezdromovinski, odtujenosti sredi zrcalnih podob, ki v spačenih likih odsevajo njegov lastni obraz. Živi v videzu odsotnosti vsakega DRUGEGA.«

Citat je povzet iz Heideggerjevega dela Tehnika in obrat.

Razpravo sem nekoč bral v stanju močne prizadetosti in razviharjenosti. V njej sem sledil pronicljivim analizam naše dobe, dobe tehnokratizma kot »ideologije, dobe znanosti in tehnike kot »ideologije«. Misli Habermasa, Horkheimerja, Adorna in Marcuseja je Uršič konfrontiral v polemичnem zaporedju.

Tako govori njegovo pisanje o tehnološki družbi kot sistemu dominacije, ki je dejaven že v samem pojmu in konstrukciji tehnike. Narava postaja gola objektivnost, človekov dialog z njo se je sprevrgel v brezobzirni monolog, v izsiljevanje, v neomejeno izkoriščanje. Ljudje pa plačujejo porast svoje moči z odtujevanjem od tistega, kar je v njihovi moči. In:

»... panika, ki lahko vsak čas nastane: ljudje pričakujejo, da bo svet brez rešitve zažgala neka občost, ki so oni sami in ki je ne morejo ustaviti.« (Horkheimer-Adorno, Dialektika razsvetljenstva)

Tehnologija ni nevtralna, nevzdržno je pojmovanje teoretične nevtralnosti znanosti. Današnja javnost je depolitizirana, izgubile so se kritične potence, ki so jih vsebovale nekdanje oblike komunikativnega delovanja. Tehnokratizem postaja »totalitarna ideologija«, obstaja nevarnost, da homo baber postane homo fabricatus. Posledica »ideologizacije« znanosti in tehnike je vedno večja depolitizacija javnosti. »Edino možno izhodišče revolucionarnega osvobajanja v sedanji (predvsem Zahodni) družbi pa Habermas vidi v ponovni vzpostavitvi kritične javnosti prek sredstev javnega obveščanja (Massenmedien): ta sredstva je treba iztrgati ideološko-manipulatorskim mehanizmom obstoječih struktur moči.« (str. 35). To branje je še dolgo

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 »Welterlösunga« 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 prihodnjic)



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 . . .

Gledališče epimetejskega rodu

(Dnevnik misli o gledališki strasti)

(Nadaljevanje in konec)

Igor
Likar



Misli o gledališču kot tribuni časa so bile izrečene že davno. Tudi besede našega izjemnega dramaturga in režiserja dr. Branka Gavelle, ki zavračajo frazo o gledališču kot zrcalu tistega dogajanja, ki se dogaja onkraj gledališke rampe, ponavljajo misel o tej nedvoumni vlogi gledališča v družbi: »Zrcalo je statična funkcija, gledališče pa je vedno našlo svoj najgloblji *raison d'être*, kadar so se pojavile socialne

grupe, ki so z intenzivnim hotenjem poskušale pretrgati okove statičnih socialnih razmejevanj, ko so to hotenje vnašale v gledališče in ko je ta aktivni borbeni duh napolnjeval gledališki hram.« Če bi te besede (»borbeni duh«) poskušali razumeti poenostavljeno, bi se nam izmahnila njihova žlahtna srž: borbeni duh ni neposredni spreobračevalec, agitacijski klic po takojšnji spremembi, ne, razumeti ga moramo kot glas, ki kliče k preverjanju obstojčega, kot nepomirljivi govor o stvarnosti, ki v našem doživljanju dilem skupnosti prebujata individualno presojo in odgovornost. Kot glas, ki nenehno obuja bistvo procesa individuacije. Ki še iz davnega odrskega sveta grških mask in koturnov uravnava patos skupnosti tako, da prikazuje kot bistveno področje dogajanja posameznika v kolektivu — »moralno prostornino«.

Nepomirljivost tega »borbenega duha« in preverjanje konvencionalnih družbenih kodov pa se seveda dogaja na vseh ravneh izražanja v skupnosti; na vseh ravneh družbenegaagona, tako v območju idejnega kot estetskega.

Ta »borbeni duh« se dotika totalitete življenja, celote družbenih nazorov in optik, dejanskosti splošnega, ki prizadeva posamezno. »Sukcesivni dialog gledališča z družbenokonkretnim časom«, se po mnenju Gojka Miletića, zapisanega v knjigi »Gledališče in družba«, mora dogajati tako, da gledališče ni le deskripcija časovnih in prostorskih proporcev svojega okolja, ampak da »postavlja tudi še nezastavljena vprašanja, da gre pred časom«.

Gledališče, ki zaradi posledic svojega takšnega ali drugačnega položaja v družbi, zaradi takšne ali drugačne družbene inherentnosti nima možnosti zastavljati »še nezastavljenih vprašanj«, to gledališče ali odмира ali živi le del svoje družbene funkcije (na primer skrajnostni, vase zaprti esteticizem) ali pa se popolnoma odloči od obraza družbe, v kateri se nahaja, in se odloči, da bo čez ta obraz potegnilo bolečo prasko in stopilo v anatemo.

Gledališče torej opazuje celoto družbenega življenja in se mora približevati odkrivanju njegovih protislovij. Odkrito, parabolično ali metaforično

prikazuje razvoj dramskega dejanja (akcije) v njegovem protislovju in do zadnjih konsekvenc, nikoli pa ne preide v družbeno akcijo (in ji nikoli ne more biti enako), kajti s tem bistveno okrni svojo možnost kot razsojevalca »celote odnosov«.

Gledališče je sfinga, ki rešuje uganke skupnosti tako, da jih zastavlja posameznikovi presoji.

* * *

Sofokles nam pripoveduje in prikazuje, kako je Ojdip razrešil Sfingino uganke in kakšna je bila odtod dalje njegova pot, ki jo je hodil čez vso rodovno skupnost, čez vso državno skupnost in čez vso družinsko intimo. Na tej poti sreča tudi slepega vidca Tiresiasa. Temu postane kasneje enak, ko se slep in sam ustavi na koncu, na izteku uganke, ki jo je tako z lahkoto in zmagovito rešil na začetku svoje poti. Končni odgovor je zdaj enak ponovni zastavitvi uganke, totaliteti možnosti, ki jih ponuja. Posameznik pa je v njej izčrpal svoje možnosti odgovarjanja. Te je preizkusil »za druge«, bil je igralec za vse.

Miletić postavi v svoji knjigi navidez preenostavno, a dovolj natančno definicijo gledališča: »Gledališče je dramatična podoba dramatičnega sveta v malem, toda ne v obliki njegovega posnemanja, ampak kot kolektivno subjektivna transpozicija določenega stališča do eksistence in predmetnega sveta, ki na ta način posredno stopa v dramsko situacijo.«

Čarni ris igre pa je premagovanje prepada med subjektom in objektom. Čarni ris igre je v samoizzivu posameznika in njegovih ustvarjalnih sil k odprtemu začetku neke poti in dileme, v kateri se realizira kot posamezno, občutljivo, zmagovito ali poraženo.

V tem je tudi bistvo gledališke strasti, strasti do gledališča, ki je v meni kot igralcu ali gledalcu. V tej igri razkrivanja in prepoznavanja mask (družbenih) od začetka do konca neke poti in dileme, v kateri se realiziram kot posamezno, občutljivo, zmagovito ali poraženo bitje.

Dramaturg in umetniški vodja dunajskega Burgtheatra je pred skoraj dvema stoletjema dejal: »Gledališče sodi pod upravo razsvetljenega despota.« Beaumarchais pa je opazil posebne vrste odnos družbe do gledališča in ugotovil, da se vsi družbeni sloji trudijo prevzeti vlogo cenzorja nad gledališčem. In v resnici, kakor se je v meščanski drami in tudi v drugih »hierarhija družbenih struktur« naselila v dramsko situacijo s pooblaščenimi protagonisti vladajočega razreda, tako je tudi borba za nadvlado teh struktur porajala vedno nove dramske junake.

Danes, ko pri nas vlada samoupravna demokracija, ko so razredni interesi odstranjeni, začuda še vedno antagonistično živijo natančno iste dileme. Demokratizacija gledališča ni odstranila dveh dilem: problem razumnega vodenja gledališča in problem nadpostavljenega cenzorstva nad gledališčem, problem dopustne mere izražanja.

Na tem mestu tega problema ne moremo razreševati, toda omenim naj le eno opozorilno dejstvo: vsako razumno vodstvo in vsak nadpostavljeni cenzorski (ali preverjajoči) organ bi se moral zavedati dejstva, da je vloga gledališča bistveno okrnjena, če le to nima možnosti približevati se »pravim korenem družbenih protislovij«, da postaja neživljenjska izvedenka stvarnosti ali pa neobvezni »entertainment«, če ne more izražati demokratičnega gledanja na celoto odnosov, če ni vključeno v družbeni dialog. Nikakršen

interpretativni izmik, če seveda ne ruši slike totalitete odnosov, ne sme biti povod za krnitev vitalne sposobnosti gledališča, da prepoznava in preverja.

Vse večji problem bi nam moralo predstavljati mišljenje, ki v gledališču ponuja neproblemski in v zbledle historične slike sestavljeni svet meščanske ugodljive drame, v obliki kulturne informacije, seznanjanja z avtorji in kapitalnimi deli dramske poetike. Ne zato, da ne bi v kvantumu svoje kulturne informantnosti prispevali h kulturni samoizgradnji družbe, ampak predvsem zato, ker ne ponuja nikakršnih »slik totalitete odnosov in dilem« sodobnega sveta, ki tako zelo ukinja individuacijo in iz zgodovine občega dogajanja popolnoma briše problem posameznikove usode in informacije o njej. Njegovega izginotja v občosti.

Tudi v Miletičevi knjigi je podobna misel:

»Današnje gledališče se ne bi smelo poistovetiti s kulturno informacijo, ne bi se smelo prepustiti agresivnim tehničnim medijem, ne bi se smelo odreči nekaterih svojih specifičnosti, ki ga določajo kot neposredno, kolektivno in demokratično umetnost, kot možno totaliteto estetske eksistence. Ne samo zato, ker je ta oblika žive estetske komunikacije zdržala vse zgodovinske preizkušnje, ampak predvsem zato, ker gledališče aktivno in neposredno komunicira z ljudmi ali med ljudmi, kar jim je danes, ko tehničirani mediji delujejo iz »mitske« daljave, kot enosmerno »podhranjevanje« z informacijami, mogoče bolj potrebno kot nekoč. S humanističnega stališča gledano, čeprav je realno vprašanje, koliko je le to realno, je gledališče lahko in v določenem smislu tudi mora biti neke vrste protiutež tistim medijem, ki zaradi svojih tehničnih možnosti današnjega človeka vse bolj postavljajo v vlogo objekta.«

Gledališče je torej možnost upora civilizacijski »brezdomovinskosti in odtujenosti sredi zrcalnih podob«, ki v spačenih likih odsevajo človekov lastni obraz. Njegovo novoveško masko, s katero se vse bolj odtuja tudi igri kot načinu opazovanja in določanja družbene resnice. Kajti to je maska ISTIH, ENAKIH, ODSOTNIH. Maska epimetejske samopozabe.

Zapisi o branju in zapisi o gledaliških dogodkih, ki sem jih na videz povezal tako, kot povezuje naveličani lingvist razkosane morfeme besed, nimajo namena biti meditativen dnevniški prepis. Ne, njihova zgolj navidezna nepovezanost določa območje, v katerem hočem govoriti o gledališču na točno določen način. O zdajšnjem in tukajšnjem gledališču, za katerega v danih okoliščinah prevladujočega pragmatičnega mišljenja kulturne politike postavim kot sporno navidez brezpredmetno in nesporno vprašanje: ali je res naše? Konzumentski rituali v kulturi in praznoverje kritizirajočih narodnjakov — veljavok me namreč ne pomirjajo v tem, ali v resnici mislimo o istem gledališču — ali govorimo o istem, in katero je »naše«? Rutina prerekanj in spotikanj kulturniških avtoritet okoli različnih nad-postavljenih konceptov vodenja gledališča in oličenja predstav in videz pomirjajoča statistična praksa cehovskih bilanc očitno ne moreta preslepiti, da si prizadevamo za kaj več kot za to, da se vnovič prepričujemo, kako je gledališče, ki ga imamo, res naše. Ali mislimo, da je dovolj, če se v jedru tega posvajanja, tega našenja našega še vedno in v bistvu ukvarjamo le s travmo dokazovanja narodnega obstoja in postajanja, s čitalniško gorečnostjo o lepoti narodnjakove besede? Medtem v svoji zasanjani kočiji seveda ne sprevidimo osnovnih dilem: kako se ubraniti pred zavajajočo frazeologijo in razsulom vrednot v

načinu sodobnega življenja, kakor ga živimo in proizvajamo sami. Ki ga razveseljivo posnemajoč, kot špehasti črnoborzijanci, trgovčiči na drobno, prikrivamo sami sebi in drug drugemu. Ali pa ga pestrimo z vprašalniki o reševanju prostega časa in kulturnega animatorstva. Postavljam meje samoupravnega zavedanja in ne samoupravne prakse. In to na domačem pragu, v ograjenem vrtiču proizvajalca skomin, marveč znotraj dilem sodobnega sveta, ki nas obdaja in nas, ne da bi se tega zavedali, ločuje med seboj in v nas samih. Nепreklicno.

Zavedam se, da je patos protestne retorike naiven in kratkotrajen. Moj zgornji moralizem je nekoliko hipotetičen in nesramno izklicujoč. Toda mišljenski lokalizem, v katerem živimo, po mojem, zasluži oster opis.

* * *

Ne mislim, da je zemljevid naše majhnosti tako prisposodbeno primeren, da bi z njim ocenjevali celotno dogajanje naših kulturnih vezi, kakor tudi ne morem mimo paradoksalnega dejstva, da naši gledališki ansambli zmorejo in dosegajo mnoge nadpovprečne uspehe. Ne, parabolični gnev je usmerjen v vse drugačen interes.

Vprašanje je drugje: Koliko in v kakšni meri se naše gledališče zaveda, da se mora, kot zvrst estetske komunikacije, vključevati ne le v iskanje podobe narodove samobitne kulture, ampak tudi v iskanje mehanizmov in načinov za obstoj v sodobnem svetu. V boj za individuacijo posameznika, za Marxovo »očlovečenje človeka«, v smer tistega razvoja, v katerem postaja posameznik »homo integralis« in ne ostaja le neposredni proizvajalec. V boj za iskanje kritičnega odnosa do sveta, ali, če hočete, v poskus vzpostavljanja Habermasove »kritične javnosti«, ki sem jo omenjal. Prag tveganja je blizu in zgornje besede niso strokovno-retorični moralistični rekviziti. Ta prag tveganja lahko srečamo v posamezniku, ki mu ponujamo kulturno drobtino. V slogu gledališča je v tem boju izredno pomembna.

»Svet bo ali samoupraven ali barbarski«, se glasi stavek, ki ga je Duvignaudu, pronicljivemu gledališkemu teoretiku in sociologu, zapisal v srce njegov stari učitelj Gurvitch in pri tem mislil nekaj drugega, kot mislimo mi, ko zapisujemo eno, a prepogosto živimo drugo.

Levy-Straussova je misel o umetnosti, ki je v današnji civilizaciji dobila status »nacionalnega parka« (v katerem ponižuje kulturno vrednoto v dobrino, proizvod in v tisto, kar »hasne«. Ni namreč integralni del družbene preobrazbe, ampak »vrt prostega časa«, »vrt preostanka«.

Ne pozabimo, pravi Duvignaud v nekem intervjuju, »da je bil cilj Marxove misli ukinitve ekonomije. Nenehno je ponavljal, da ne gre ostati pri tem in da ju je treba — ker sta ekonomizem in ekonomija kapitalistični buržoazni kategoriji — le preseči in zgraditi svet, v katerem bo človek lahko postal vse tisto, kar želi oziroma svet, v katerem bi izraz bistva človeka bil dokončno osvobojen. Cilj socializma je v tem, da omogoči človeku uživanje v vseh talentih, s katerimi razpolaga . . . Obstajajo stvari in aktivnosti, ki nimajo cene: sreča, uživanje, intenzivnost družbenih odnosov in druge človeške dejavnosti. Toda na nesrečo, ali na srečo, živimo v svetu, v katerem je delo naša osnovna dimenzija . . . Mi smo iz dela ustvarili osnovni element

življenja in izpopolnili slovar, v katerem vse opazujemo skozi prizmo ekonomije tržišča . . . Živimo v družbi, v kateri smo, lastni volji navkljub, ujeti med zobčnike proizvodnje in smo nemočni . . . Prihodnost človeka je v estetski komponenti življenja v najširšem pomenu te besede, oziroma, to bi bila doba popolne komunikacije med ljudmi . . . človek ne bi več skrbel (zdaj že prehajamo v utopijo) o zadovoljevanju svojih parcialnih potreb, ampak o uživanju v svojih talentih in njihovem izpopolnjevanju. Jasno je, da bi do tega privedlo le popolno obvladovanje tehnike . . .«

Utopične konsekvence Duvignauda zapisujem le kot opis zaupljivega cilja samoizgradnje humanitete. Blizu smo praga popolnoma drugačne dobe. In kje je mesto gledališke umetnosti, tega »kreativnega načina človekove dramatične razlage sveta in njegovih nasprotij?«

* * *

»Primitivni človek« je živel v svetu, v katerem je obstajala globlja soodvisnost sanj in pojavnosti, stvarnosti in fikcije. Kot pravijo, v velikem gledališču, katerega meje med igro in resničnostjo niso bile jasno določene. »Vsak posameznik je intenzivno doživljal dramo sveta in dramo svojega obstoja« (Gojko Miletič).

Danes smo vse bolj prepričani, da smo doživljanje stvarnosti zunaj našega neposrednega interesa prekvalificirali v neobvezno fikcijo. Dramo sveta doživljam ekstenzivno in brez večjih pretresov po meri okusa pristržjenih časopisnihotic. Živimo zaverovani v napredek, iz drame lastnega obstoja pa smo naredili dramolet o dialogu z mislečim strojem, ki nas zamenjuje v soudeležnosti v usodi. Medtem hodimo v spokorniški procesiji zadovoljevalcev potreb.

Če se vrnem k razmišljanju o podobi našega gledališča, potem se mi vsiljuje misel, da ga v dnevni in repertoarni praksi usmerja tista miselnost, ki pojmuje gledališko predstavo kot kulturno informacijo ali pa dobroto za použivanje. Gledališča seveda ne moremo enačiti z akcijo za neposredno spreminjanje družbene situacije, vendar je njegova temeljna naloga približavati se pravim korenem družbenih protislovij, ki so vsaki družbi inherentni. Sprememba socialnih gesel in ciljev družbenega razvoja, ki veljajo za našo družbo, pa še ne pomeni, da smo spremenili tudi družbeno bit našega gledališča. V celoti gledališke situacije pri nas namreč veljajo pravila in delovni obrazci institucionaliziranega narodnega gledališča, ki stopa po poti davno začrtanega poznomeščanskega, hegeljanskega obujanja narodove zavesti, ki pa se nikakor noče (ali ne more) ukvarjati s kritičnim preverjanjem vsebine družbenih odnosov, z razgaljanjem protislovij v njih. Ali pa se, nasprotno, predvsem v delu upravnih struktur (svetov) včasih približa nevernemu opreproščanju in povzemanju bistva teh odnosov in »ideološko stvarnost, v njenem operativnem političnem pomenu razglašča za celotno družbeno stvarnost« ter hoče gledališče v direktni odvisnosti od dnevne politike. Tretja, prevladujoča značilnost pa je tržno-ekonomska logika, po kateri gledališča, v nenehni skrbi in strahu za odziv publike in odkup predstav, pripravljajo programe »za zadovoljevanje kriterija različnosti okusov«, v kar jih sili nenehna dotacijska insuficienca in finančna odvisnost od birokratsko-administrativnih, skrbniških fórumov. Gledališče, ki pa se mora boriti za svoj

obstoj tako, da to skrb prepušča drugemu, ali pa je s sistemom družbenih dogovorov za ta poskrbljeno, izgublja bistveno borbeno moralo-temelj svoje družbene smiselnosti. »Gledališče na preužitku« bi lahko s kratko oznako opisali stanje našega gledališča. Tovrstna družbena »zapahnjenost«, »zavaranost« seveda odpira krizna žarišča v sami organizacijski strukturi gledališča, ki v nenehnem spreminjanju samoupravnih odnosov in struktur vidi izhod iz te »zaprte« situacije. In pa v nenehnem preverjanju »adekvatnosti« programov, v zamenjavanju programov, ne pa v zamenjavi koncepta vodenja (samoupravljanja). In igralcu, ki je v svoji življenjski poziciji prisiljen in navajen nenehno slačiti masko, prehajati iz vloge v vlogo, ne preostane nič drugega, kakor da si v tem stanju »zapahnjenosti« nadene novo, stalno masko — družbeno masko, svoj poletni žar samorazgaljanja in razgaljanja pa potisne daleč vase in se ukvarja le še s preoblačenjem v garderobi, z družbeno preobleko in s svojimi individualnimi »vstopi v odsko luč«. Daleč je od bistva svojega poslanstva, za katerega se je otopel naveličal boriti. Njegov glas je le še lep, dekorativen, primeren, ognjevit rezkavost pa je izginila iz njega. Telo je nameščenec na odru, misli zunaj odskih luči. Malomeščansko prenovljena hierarhija habsburških lož prazno zeva vanj in pričakuje razvoj seljive, ugodljive besede in namigujoče pobalinske kretnje (besede in kretnje videza).

* * *

Pripis: Hvala vsem, ki jih prežarja prometejska nepomirjenost in izza fasad resničnosti in otopelega časa, domovine ENAKIH, ISTIH, včasih poblisnejo z dobrimi predstavami, z odkritim razgaljanjem. In na srečo teh nepomirjenih iskalcev, gledaliških koribantov, dobrih predstav ni malo. Veter olimpijskega Eola torej še kdaj pa kdaj zaveje in trosi seme v razplod.

Pripis uredništva:

Ko smo v lanski decembrski številki razpisali anketo o Slovenskem gledališču danes, nismo niti slutili, kako zelo bo ta razprava pogojena z obema prestavama Cankarjevih Hlapcev, ki sta bili v marsičem tudi priložnost za širša razmišljanja o slovenski kulturi in umetnosti našega trenutka. V anketi se je oglasilo štirinajst avtorjev, dva pa sta zunaj nje s posebnima razpravama obravnavala isto ali podobno tematiko.

Je razprava s pričujočo številko, z glasom najmlajših, zaključena? Če je vse bistveno že povedano, naj bo, sicer pa so strani Sodobnosti zanj že odprte.