

tudi režiserju). Najbolj celovita vloga je pravzaprav gospa Toothove Judite Hahnove, posrečena poustvaritev ostre, brezobzirne poslovne ženske, ki posluje s seksom in si zaradi tega niti najmanj ne beli glave. Zanimiv dosežek.

Tako smo prišli do sklepne ugotovitve:

po nekakšnem naključju smo v začetku letošnje gledališke sezone spoznali same stvaritve poetičnega in grotesknega teatra dvajsetega stoletja, besedila, ki jim ne gre odrekati neke globlje, pristnejše teatarske fak-

ture, ki pa so že vnovič potrdila s svojimi slovenskimi uprizoritvami tisto našo poustvarjalno gledališko raven, ki ni za slovensko gledališko občinstvo nikakršna novost več, saj smo je že vajeni in prav zategadelj terjamo novo, višjo. Predvsem za ljubljansko Dramo se zdi ta problem eden tistih, ki jih je treba najprej rešiti; in upati je, da bo prehodno obdobje letošnje sezone hkrati tudi konec ustvarjalne krize, ki se nam v delu naše osrednje gledališke hiše še zmerom razkriva.

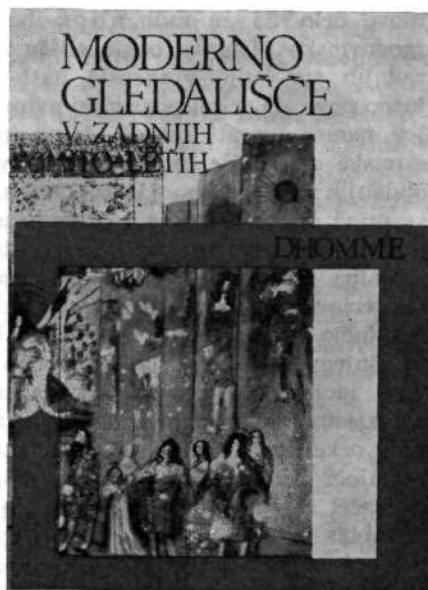
Borut Trekman

## KNJIŽEVNOST

### PRIČEVANJE O MODERNEM GLEDALIŠČU

Pritrditi je treba mnenju Drage Ahačičeve v spremni besedi, da je izid Dhommove knjige majhen dogodek v slovenski prevodni književnosti. Želeti pa bi bilo, da izid te knjige ne bi ostal zgolj v teh okvirih, ki bo razveselil nekaj maloštevilnih ljubiteljev in poznavalcev modernega gledališča. Je že tako pri nas na Slovenskem, da ravnamo s knjigami kot predmeti. Ko zvemo zanje, jih kupimo, si jih ogledamo, nato shranimo in končno odvržemo. Bilo je in prešlo je, življenje pa teče dalje po starih in izvoženih tirnicah. Knjiga je pri nas še vedno ujeta v kletko materialne akumulacije in manipulacije in zato komaj kdaj opravi svojo temeljno funkcijo — soočanje idej in nenačelnosti, znanja in neznanja, poskusa in sklerotične tradicije, odkriteljstva in amaterske samovšečnosti,

\* Sylvain Dhomme, *Moderno gledališče v zadnjih sto letih*. Prevod in spremna beseda Draga Ahačič. Oprema Nadja Furlan. DŽS 1969. Str. 303.



svetovljanstva in provincijske domišljavosti.

Bil bi resnično spodrsrljaj, če bi *Moderno gledališče v zadnjih sto letih* ostalo brez odmeva, ki ga ta knjiga zaradi svoje vsebine in aktualnosti te vsebine zasluži. Ni naš namen oporekati posameznim avtorjevim sodbam in vrednotenjem (npr. ocena in

primerjava Vilarjevega in Barraul-tovega gledališkega izraza in ustvarjalnosti, ocena Meyerholdovega gledališča itd.) Zakaj zavedati se je treba, da gledališka »revolucija« še vedno traja in da pot, ki jo je odprl Antoine, še ni končana. Po njej so se odpravili z novimi iskanji in z novimi poskusi Brook, Bergman, Grotowski in številni avtorji in oblikovalci happeninga Evrope in Amerike. Dhommovo delo je izšlo pred desetimi leti, izvirnik pa ima naslov — *La mise en scène contemporaine d'André Antoine à Bertolt Brecht*. Mimogrede, niso nam znani razlogi, zakaj je knjiga pri nas spremenila naslov, saj je med obema naslovoma kar precejšnja idejna in vsebinska razlika. Naslov francoskega izvirnika smo navedli zato, ker Dhommovo delo ni in tudi noče biti zgodovinska razprava o gledališču v zadnjih sto letih. Francoski naslov jasno pove, da je bil pglavilni avtorjev namen orisati razvoj idejne in estetske revolucije in reformacije v obdobjih med Antoinom in Brechtom, se pravi obdobja, ko se v gledališču pojavi nova, nadvse pomembna ustvarjalna oseba — režiser. Nastop režiserja v gledališču nikakor ni golo naključje, saj se v drugi polovici prejšnjega stoletja pojavi s podobnimi idejnimi, interpretacijskimi in ustvarjalnimi nalogami tudi dirigent pred orkestrom. Režiser, ta novi ustvarjajoči člen v gledališki predstavi, bo začel morebiti doslej najbolj pomembno in tudi najbolj razburljivo poglavje v razvoju gledaliških idej. In prav z razlago tega pojava se ukvarja avtorjeva pozornost in analiza.

Cas popolne vladavine igralca in njemu podrejenega dramatika je minil. Začeli so se poskusi upora in preseganja meščanskega gledališča, v katerem je kraljeval glumač in računar in ga je Copeau opisal z besedami: »Ravnatelj in njihovo šte-

vilno služinčad navdaja ob novem rokopisu ena sama skrb: ali bo delo prinašalo denar ali ne? Zakaj nositi morajo huda bremena, med katerimi je najbolj neznosno požrešnost igravcev. Le-ti, nečimrni in nesramni, kot so, so pravi gospodarji naših dni. V njihovih rokah dramskega dela ni mogoče več prepoznati. Spreminjajo besedilo, dodajajo ali črtajo po mili volji razne replike, predelujejo cele prizore in spreminjajo razplet. Imajo jih za avtorjeve sodelavce, pa so le njegovi rablji... Prava reč, če se osebe spremenijo, samo da igralci ostanejo.« (Moderno gledališče str. 93). Iz zgodovinsko razvojnega aspekta moramo potemtakem videti v funkciji režiserja ne samo poskus onemogočiti meščansko zabavno, brezobvezno gledališče, marveč tudi poskus za zarodek novega, resnično odprtega, idejnega in sodobnega ljudskega gledališča. Sylvain Dhomme z velikim občutkom za bistveno bralcu opisuje marsikdaj tragično nastajanje novega gledališča, v katerem so iskali ustvarjalne in neprilagodljive rešitve Antoine, Stanislavski, Dančenko, Appia, Craig, Reinhardt, Copeau, Gémier, Dullin, Jouvét, Baty, Pitoëff, Piscator, Brecht, Evreinov, Meyerhold, Tairov, Vahtangov, Artaud, Barrault, Vilar in drugi.

Zanimivo je ob tem pomisliti na nekatere posebnosti in stanja gledališkega razvoja pri nas. Kljub predvojnemu poskusom Jožeta Koviča, Milana Skrbinška, Cirila Debeveca, Branka Gavelle, Bratka Krefta in Bojana Stupice, med mlajšimi pa Jožeta Babiča, Mileta Koruna in drugih je pri nas funkcija režiserja še močno nedefinirana. Vnovič se pojavljajo težnje, ki potiskajo našo gledališko prakso v obdobje pred Antoinom. Priča smo poskusom za ponoven vzpon glumaštva, ki se v naših gledaliških in družbenih razmerah spretno prekriva s plaščem demokratičnih

in samoupravnih intencij. Prav zato ker Dhommovo delo nima zgodovinske in kronološke narave, marveč temelji na idejah in iskanjih, utegne biti prispevek v razmišljanju o idejnih in estetskih problemih v slovenski gledališki kulturi. Pričujoče delo pa je zanimivo še iz enega zornega kota. Avtor navaja znano Dullinovo zahtevo: »...Zato hočemo, da nas ocenjujejo kot nekaj, kar stoji zunaj tako imenovanega gledališča.« K tej zahtevi avtor dodaja svoj zaključek: »Spet in spet se torej nahajamo pred absurdnim položajem, ko gledališče lahko napreduje edinole zunaj sebe.« (Mod. gled. str. 131). In resnično, obe misli se dotikata najbolj bistvenega problema sodobne gledališke umetnosti. V Dhommovi knjigi ni ničesar, kar bi imelo zvezo s tako imenovanimi (uradnimi, reprezentančnimi, kraljevimi, »narodnimi«) gledališči. To seveda ne pomeni, da teh gledališč ni bilo ali da se niso okoristila z odkritji gledaliških revolucij. Toda elementarni idejni boj za preosnovo, za posodobljanje gledališča ni potekal med zidovi oficialnih gledaliških struktur in institucij; skratka, ni bil mogoč v sredini glumačev in prvakov, sredi dramskih primadon in junaških junakov. Ta svet neresnice, prilagodljivosti, zaslužkarstva, spletk in kulturnih prividov je bil nesposoben roditi iz sebe nove gledališke ideje in poskuse. Kajti: »Gledališkega razvoja ni mogoče razbrati, če ga ne poskušamo soočiti z družbenimi strukturami in miselnimi tokovi. ... Tako povezuje Shakespeare zunanje oblike interpretacije ne samo z estetskimi vrednotami, ampak tudi z moralno in družbeno funkcijo gledališča.« (Mod. gled. str. 13 in 14). Družbene strukture so tedaj opredelile ne samo materialno odvisnost gledališča od finančnega gospodarja, marveč so tudi pogojile njegovo duhovno in idejno odvisnost od uradne

družbe. Presnova se je tedaj morala izvesti zunaj uradnih in posvečenih zidov. V okviru vladajočih družbenih pravil in modelov se tedaj giblje le tisto, kar je tako imenovano gledališče. Curriculum vitae modernega ali sodobnega gledališča je tedaj jasen. V izgonu Vilarja, Barraulta, Krejčiča, Strehlerja in mnogih drugih ni videti seveda ničesar drugega kot ponovljene poskuse, s katerimi želijo vladajoče strukture vrniti gledališče v pridobitniško ustanovo družbe in pa tistih, ki v njem »delajo« oziroma so na plačnem spisku. Ne samo Dhommova knjiga, marveč tudi druga pričevanja, (recimo Peter Brook *The empty space*, *Das arme Theater des Jerzy Grotowski*) so nazoren dokaz težkega, okrutnega boja za moderno in sodobno gledališče, v katerem ne vladajo fotelji publike in pravilniki, marveč se v njem izpovedujejo resnični ustvarjalci, ki zanje ne velja Molièrova oznaka o »čudnih živalih«.

In končno, Dhomme v svojem pregledu modernega evropskega gledališča spregovori tudi o problemu, ki je danes — kot že sto let — v središču pozornosti gledaliških ustvarjalcev. To je odnos med dramskim besedilom in pa odrsko uprizoritvijo, realizacijo, interpretacijo. Dhommovo stališče je jasno: »Vemo, da je gledališko besedilo namenjeno uprizoritvi. Vendar je s to samo po sebi umevno ugotovitvijo prav tako kot z vsemi splošnimi resnicami: zdijo se nam tako očitne, da se niti ne potrudimo, da bi v celoti dojali, kar iz njih sledi. In takó se nam večkrat dogaja, da imamo tiskane dialoge za dokončna dela. In vendar so to samo partiture, stokrat manj natančne od glasbenega zapisa. Določajo potek misli in vrstni red dogajanja, zelo malo pa nam povedo o vedenju oseb, o načinu govorjenja in o premikih stvari na odru.« (Mod. gled., str. 7.) Strani Dhommove knjige pričajo,

kako so posamezni gledališki ustvarjalci razreševali ta problem in se poskušali rešiti pred nevarnostmi uterarno-reproduktivnega gledališča. Ne da bi želeli zanikati vrednost literarnega besedila, marveč da bi vzpostavili enakopraven odnos med pisano besedo in gledališko interpretacijo. Upor proti konvencionalnemu gledališču, ki mu je posodil geslo Emile Zola z vzklikom: »Jaz osebno sem prasec, ker se bojujem zoper gledališko konvencionalnost.«, se je povzpел do vrha z žolčno izjavo Antonina Artauda v Eseju Gledališče in njegov dvojnik (vsekakor je zanimivo, da to znamenito delo ni prevedeno v slovenščino, prav tako kot še ni prevedeno drugo, nekoliko starejše, a prav tako znamenito delo Diderotov Paradoks o igralcu!), v katerem so literarnemu gledališču namenjene te besede: »Vsekakor moram takoj povedati, da je gledališče, ki režijo in izvedbo, se pravi to, kar je v njem specifično gledališkega, podreja tekstu, gledališče bedakov, norcev, seksualnih sprevržencev, slovničarjev, speceristov, antipesnikov in pozitivistov, skratka zahodnjakov.« (Mod. gled., str. 226.) Naj bodo besede še tako ostre, vendarle je res, da je problem interpre-

tacije dramskih tekstov, klasičnih in modernih, poglaviti problem sodobnega gledališča. Dhommova knjiga se končuje z obdobjem, ko v prenovljeni izrazni svet gledališča vstopi nova dramatika — Ionesco, Genet, Beckett in drugi, in ko se odpirajo nove odrske možnosti z Brookom, Grotowskim. Obnovitev gledališča se še zdavnaj ni približala finalnemu prizoru. Tega pravzaprav sploh ni in ga tudi ne more biti, dokler je gledališče živo in uporno. V ocenjevanju sodobnih gledaliških tokov se ne moremo zadovoljiti z dogmatičnim sprejemanjem ali odklanjanjem idejnih, stilnih in interpretacijskih poskusov, ki si prizadevajo za novo umetniško in družbeno funkcijo gledališča. Vendar je eno jasno, te tokove moramo poznati, in ne samo njihovo zunanjo podobo, ki jo je mogoče z majhnimi miselnimi naporji posnemati, pač pa se moramo dokopati do ustvarjalnega umetniškega jedra, iz katerega izvirajo vse idejne inovacije sodobnega gledališkega izraza. Dhommova knjiga je zato koristna in spodbudna. Zato bo morebiti našla pri nas pazljivega bralca, tudi med gledališkimi ljudmi.

Bojan Štih