

**Prevzgoja srca
(Karamazovi)**

Režija MILE KORUN

Scena in kostumi Meta Hočevar

Dramaturg Alja Predan

Lektor Majda Križaj

Glasba Srečko Lavbič

Akustična skupina KLADIVO, KONJ in VODA

(Damjana Golavšek, Dani Bedrač, Srečko Lavbič, Gregor Strniša, Vlasto Skale)

SVETOZAR MITIĆ

OLGA MITIĆ

DEJAN MITIĆ

BRANKO MITIĆ

JANEZ MITIĆ

ZASLIŠEVALEC

VIKTOR BIZJAK

NATAŠA ĐORĐEVIĆ MITIĆ

SLAVKO MILOSAVLJEVIĆ

TRIJE OTROCI

NATALIJA

STROJEPISKA

MATIČAR

UČITELJICA

ČLAN KOMITEJA

SEKRETAR

STRAŽAR

NOVINAR I.

NOVINAR II.

STEVAN

AFEŽEJEVKI

JANEZ BERMEŽ

JANA ŠMIDOVA

MIRO PODJED

PETER BOŠTJANČIČ

BOGOMIR VERAS

STANKO POTISK

BRUNO BARANOVIĆ

LJERKA BELAKOVA

JANEZ STARINA

Aljoša Jesenovec, Darja Polak,

Matevž Božinović

ANICA KUMROVA

JADRANKA TOMAŽIČ

PAVLE JERŠIN

MARJANCA KROŠLOVA

MATJAŽ ARSENJUK

BORUT ALUJEVIČ

IGOR SANCIN

DRAGO KASTELIC

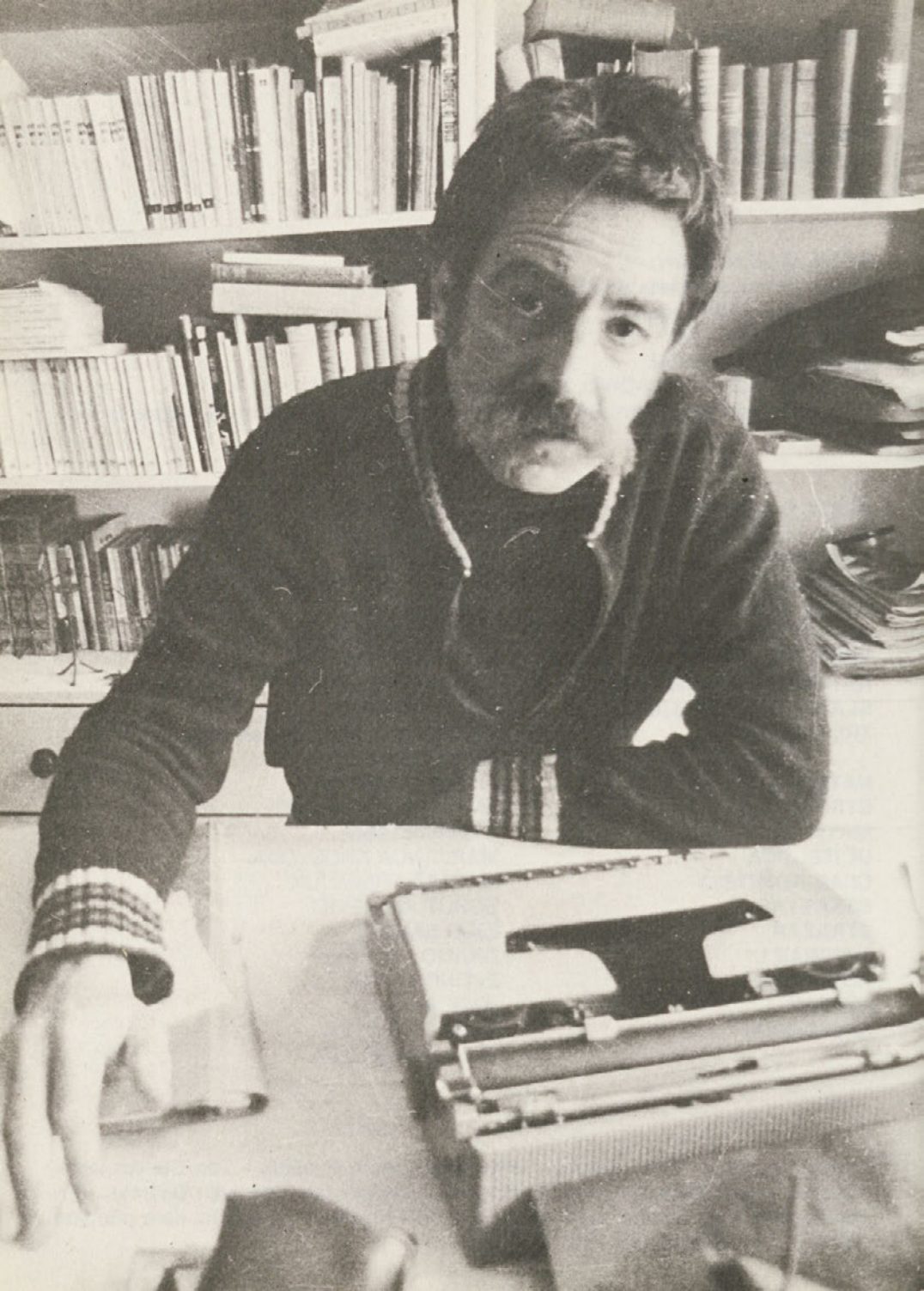
ZVONE AGREŽ

JOŽE PRISTOV

NADA BOŽIČEVA

MIJA MENCEJEVA

Vodja predstave Sava Subotić - Šepetalka Tonka Orešnik - Ton Stanko Jost - Razsvetljava in tehnično vodstvo Bogo Les - Slikarska dela Ivan Dečman - Frizerska dela Vera Pristov - Odrski mojster Vili Korošec - Krojaška dela pod vodstvom Jožice Hrenove in Adija Založnika



Če rečemo, da tekst KARAMAZOVI v dramaturškem smislu predstavlja poskus tragedije, in da je Svetozar Mitić tragičen junak, potem smo v tej zvezi dolžni nekaj pojasnil.

Prvič:

Tragedije ni in je ne more biti brez pojma **tragične krivde**. Kralj Ojdip ubije očeta in se oženi z materjo. Tragična krivda je storjena zoper logos ustaljenega reda, v slepoti in nevednosti, **zoper** pravno prepričanje in voljo junaka. Navzlic temu »opravičila« za očetomor in incest ni, odveze ne more podeliti nihče, tragična krivda je kljub vsemu **krivda**, je del junakove usode. Svetozar Mitić (zelo preprosto in nedvoumno povedano) »zabiye nož v hrbet lastnemu narodu v usodnem zgodovinskem trenutku«. Čeprav je prvoborec in komunist - se v času, ko se v naglici, s srcem odloča za resolucijo IB - ne zaveda objektivnega pomena svojega dejanja: ne ve, kaj je stalinizem, ne ve za pošastni logos njegovega prikrita mehanizma, ne pozna srhljivega, uničevalno nečloveškega bistva sistema. Zaverovan je v utvaro, podobno kot Ojdip ne sprevidi in ne spregleda mnogoterih argumentov in znamenj, ki kažejo na njegovo zmoto. Objektno se - kot Ojdip v tragični slepoti zoper očeta - v kritičnem trenutku, skoraj mimo svoje volje postavi zoper lasten narod.

Drugič:

Kazen, ki kot posledica Ojdipovih dejanj (tragična krivda) zadene mesto Tebe - je kužna bolezen, so slabe letine, crkavanje živine, stiske, lakote in trpljenje ljudi. Izguba vida, izgon iz mesta in prekletstvo otrok je kazen, ki doleti tragičnega junaka osebno in njegove najbližje.

Ekonomske in politične težave, negotovost in zaskrbljenost v zvezi s samostojnostjo dežele so bile samo nekatere od posledic, ki so v obdobju neposredno po resoluciji IB spremljale našo družbo. Svetozarjevo izgubo svobode ne moremo razumeti drugače kakor kazen za njegovo tragično krivdo.

Kaznujejo bogovi in kaznujejo ljudje.

Tretjič:

Družba s kazenskim pregonom sankcionira zločin: policija, sodišče, ječa. Obsodba je zaščitni ukrep, obrambni refleks, očiščevalna akcija. Smisel sodnega pregona je kazen, smoter kazni je izolacija krivca. Smrt je trajna, zapor - začasna izolacija. Družba torej skuša »prepovedati« krivca, ga izničiti, izgnati, ga osamiti, ga pozabiti, ga odtegniti javnosti. Njega in njegovo »prekletost« dejanje izkoreniniti iz zavesti sveta.

Teater se ukvarja s prestopništvom na drugačen način, lahko rečemo - povsem nasproten način. Tragedija priključuje »prekletost« v spomin, takorekoč razstavi ga, da v vsej svoji zavrženosti zaživi pred očmi javnosti, sveta gledalcev. Tragična krivda junaka in kruto odmerjena kazen v tragediji vzbujata strah in grozo, sočutje in očiščenje. **Katarza je posredno doživetje prekletstva in očiščenje od njega.**

Fiktivno soudeležbo gledalca v tragični krivdi junaka, tragedija nagraduje s katarzo. Soudeležba gledalca je možna, ker je možna identifikacija. Identifikacija je možna, ker je dopustna možnost »tragične slepote«. V kompleksnem sodobnem svetu posameznik uresničuje svojo npravstveno, družbeno, nacionalno, politično bit le skozi sindrom kolektivne zavesti. Sinonim za kolektivno za-

vest v helenskem svetu je pojem mitske zavesti.

Če je problem tragedije (krivda in kazen) v antičnem svetu krvoskrunsko kršenje mitske zavesti, je problem tragedije v nedopustnem izdajstvu kolektivne zavesti.

Četrtič:

Ojdip ni navaden zločinec, umor kralja Laja ni navaden umor. Nedopustljivo ob tem umoru je prav to, da je kralj Laj (čeprav Ojdip tega ne more vedeti) njegov **rodni oče**.

Svetozarjevo dejanje zoper kolektivnega očeta (**rodno partijo kot predstražo rodnega naroda**) ima dovolj stičnih točk z Ojdipovim: storjeno ni premisleku, temveč v trenutku presenečenja, v stiski, takorekoč v afektu. Tragični junak torej v obeh primerih nehoti spodreže svojo korenino, svoj izvor, svoje poreklo, spodje svoj temelj, vzrok svojega bivanja in njegovega smisla. Lahko bi rekli: genetsko odmre.

Drastična kazen je **pohaba** (izguba vida, prevzgoja, pranje možgan). **Sofoklej se ne čudi pohabi in ne kritizira pohabe**. Krivda in kazen sta funkciji sistema, reda sveta, kozmosa. Interes genetskega imperativa (oče, narod, bogovi, partija) ne sme (niti v okoliščinah tragične krivde) nekaznovano biti poteptan, ogrožen, postavljen pod vprašaj.

Petič:

Tragedija je »**nepopravljiva**«. Trenutek tragične slepote zadošča za večno pohabo.

Tragedija ne prenese konflikta v dramskem smislu besede. Šele optimistični monoteizem judovsko-krščanskega sveta in iz njega izvirajoča »zgodovinska perspektiva« odpirata možnost vzročno posledičnih gibal novoveškega moralizma. Meščanska drama je edina oblika drame, ki jo poznamo. »Kumunistična« drama in kumunist je v tem zgodovinskem trenutku lahko ali objekt meščanske drame ali subjekt tragedije. Najboljši dokaz za to je stanje v mednarodnem kumunističnem gibanju sveta.

Šestič:

Samo v teatru na ozemlju SFRJ je Svetozar Mitič tragični junak. Razmerje med njegovo tragično krivdo in kaznijo je samo v našem podnebnju resnično in pravšnje. Samo na naših tleh njegova tragična slepota vzbuja strah, grozo, sočutje in katarzo. Na drugih geografskih koordinatih je lahko Svetozar Mitič marsikaj. Mučenik, diverzant, slabič, zlomljenec, ameba, žrtev, mali človek, nič (itd.) Pri nas je lahko tragični subjekt.

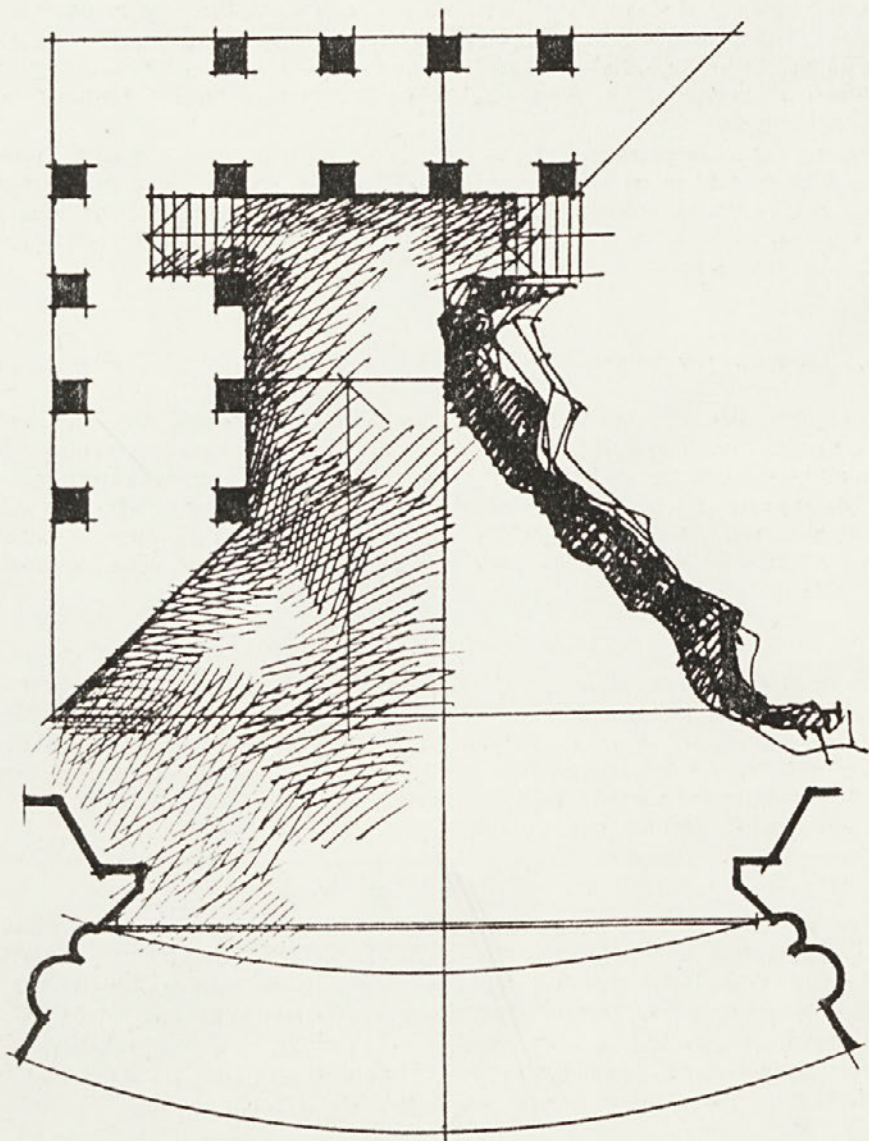
Sedmič:

Družba, ki v svoji dnevno politični, aktualistični skušnji ne skriva dimenzij, krize, konflikta, traume (tako jaz razumem samoupravno pot v socializem), družba, ki svojih ključnih trenutkih izpričuje zrelost v presoji dialektične enotnosti nasprotij, družba, ki je (v praksi političnega življenja) neštetokrat manifestirala moč velikodušnega odpuščenja svojim (politično poraženim) nasprotnikom, more biti sposobna in usposobljena, da doume in dopusti na ravni **teatra** obravnavanje travmatičnega trenutka svoje eksistence v tragični optiki.

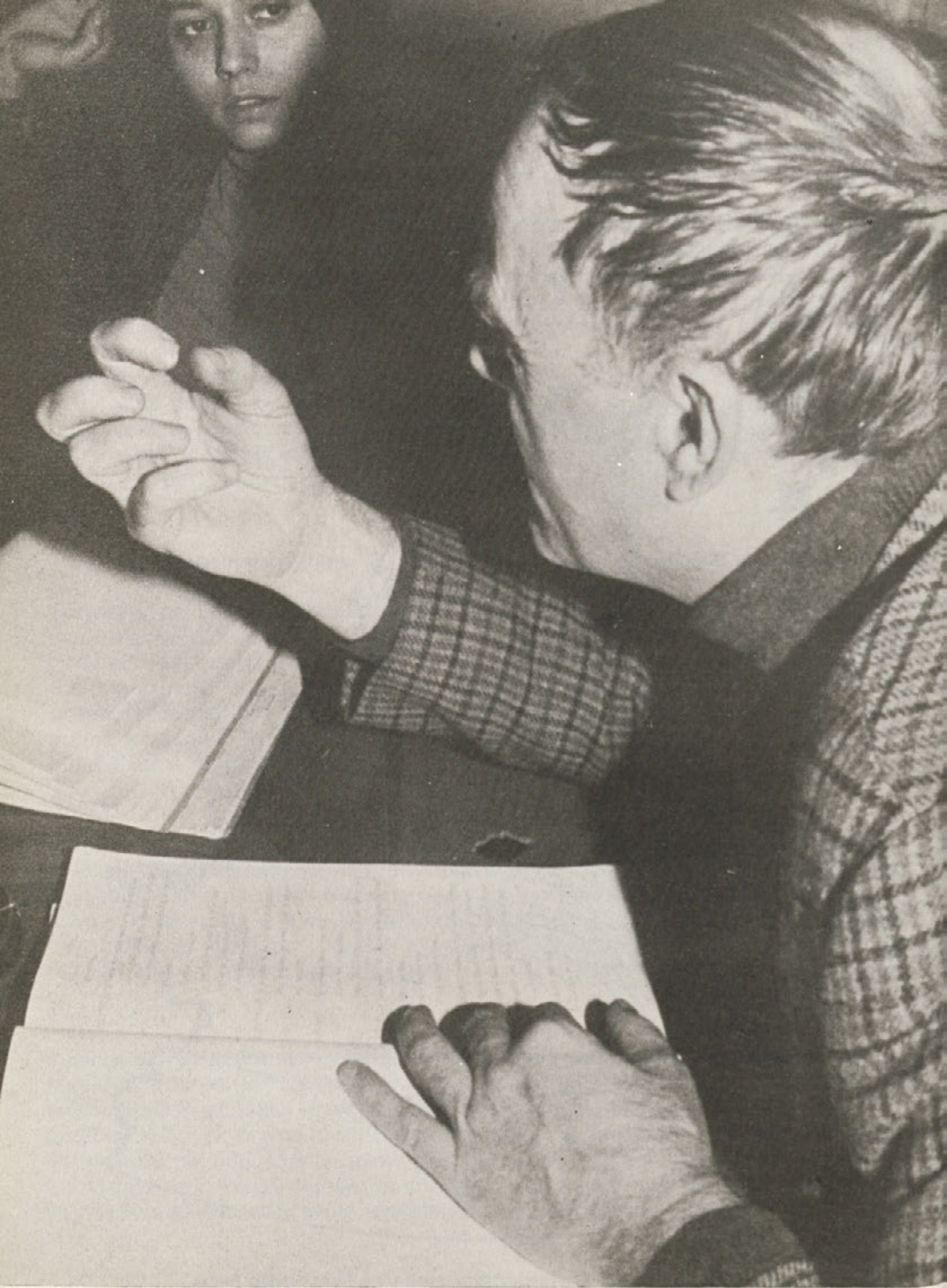
Rojstvo in uprizorjanje novoveške tragedije je po iskrenem in najglobljem pre-pričanju avtorja KARAMAZOVIH v skladu z imanentno naravo zvrsti edinstven privilegij samoupravne, Socialistične FRJ.

Privilegij, pravica in dolžnost.

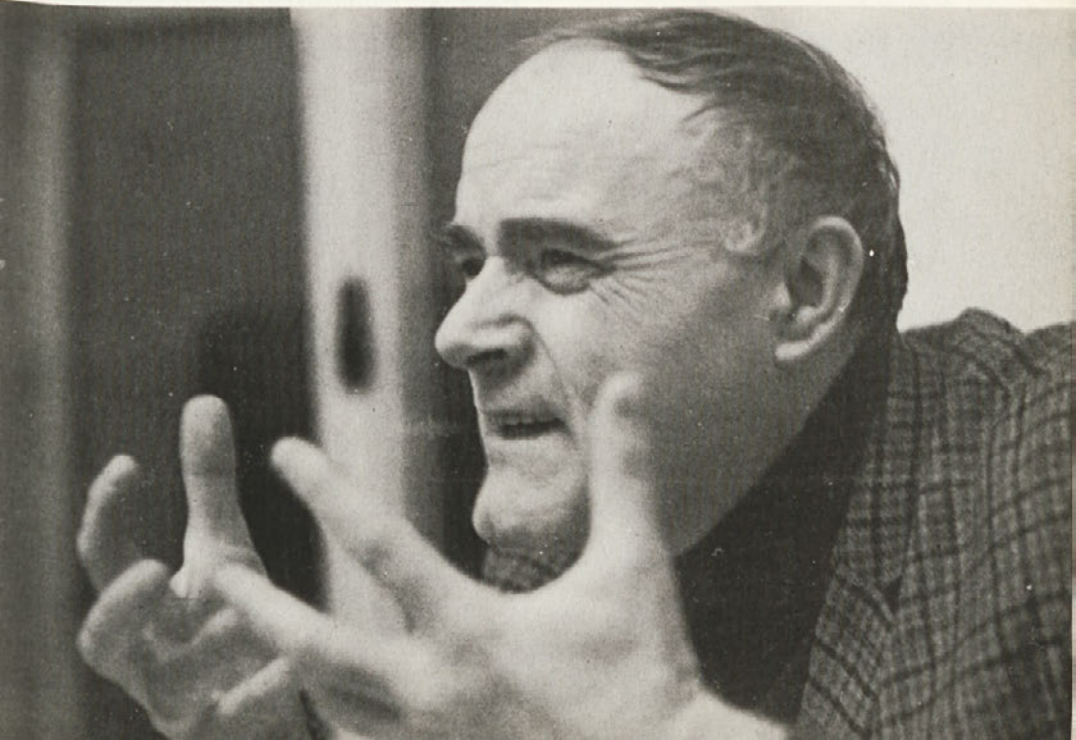
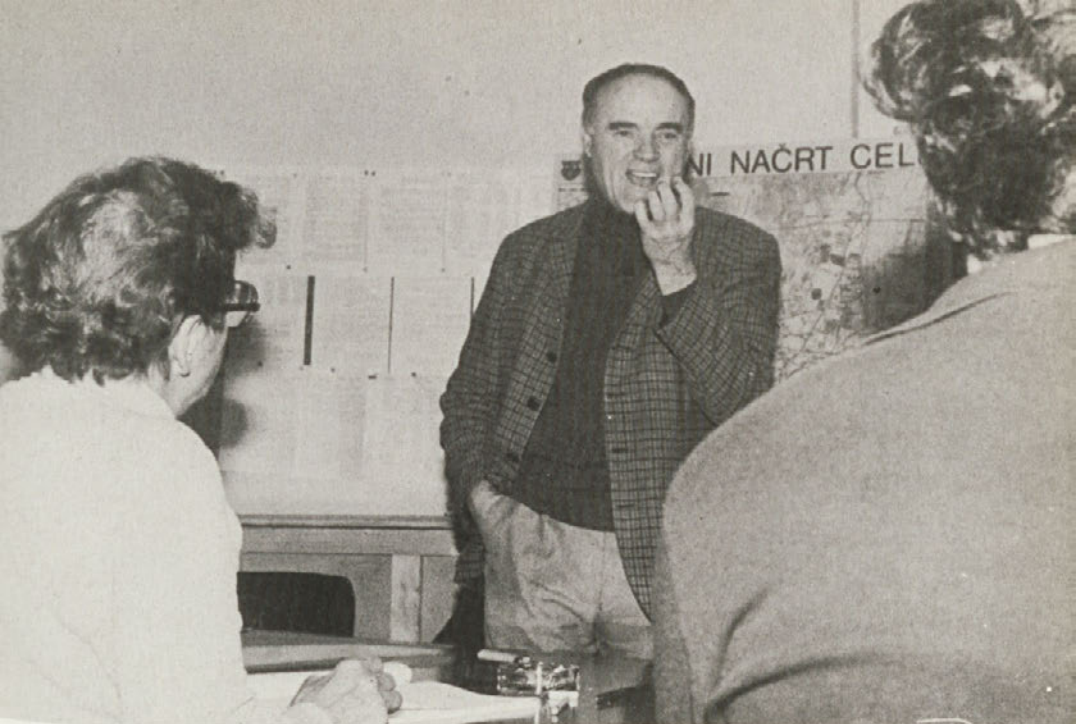
Dušan Jovanović



Meta Hočevar: tlorisna dispozicija za Prevezgoja srca



S skušnje za mizo in na odru, na prvi sliki dramaturg Alja Predanova in režiser





TRAGIČNA VELIČINA KARAMAZOVIH

Jovanović izhaja iz antične, klasične sheme tragedije, vendar vanjo zavestno vnaša nove vsebine, ki to shemo spreminjajo in aktualizirajo. Estetski pečat zla, smrti, zločina, kazni je, utelešen v tragediji, prav tako močan kot so te reči same po sebi.

Jovanovićevo občutenje tragičnega ne nastaja v tistem hvaležnem prostoru stika in soočenja univerzalne brezčasne etike s konkretnim zgodovinskim trenutkom določene družbe. Jovanović pozna dramsko načelo, po katerem se mora tragedija prepoznati, toda v procesu objektivne, vsesplošne psevdoindividualizacije ga ne zanima junak, ki hodi po poti očiščenja in odrešenja in ki v krivdi vzpostavlja svojo moralno veličino. **Moralna odgovornost je nerazdružljiva od zgodovinske odgovornosti**, ne temelji na kakem sodobnem metafizičnem kodeksu, temveč jo narekuje zgodovina in njena resnična humana tvornost, revolucionarna tvornost in aganžiranost.

Krivda in kazen sta funkciji sistema, toda kvantitativno lahko med obema obstaja nesoglasje, nesorazmerje, področje napetosti, v katerem lahko raziskujemo ustreznost kazni, ki jo ponavadi spremlja moralistično zgražanje ali resnična altrnistična skrb.

Jovanovića in načina mišljenja, ki ga izpoveduje, travmatični trenutki družbe ne zanimajo s stališča razkrivanja morebitnih napak ali posameznih epizod, temveč na ravni, ki se sklada z obzorjem zgodovinskega. Ne zdi se mu potrebna dedukcija, ki na podlagi posameznih napak, surovosti, strahote sklepa o krivdi in odgovornosti celotnega komunističnega gibanja, t.j. ideje, ki ga konstituira in mobilizira. To je opravek renegatov in antikomunistov, ne pa zgodovinsko tvornih, levo usmerjenih ustvarjalnih subjektov.

Konkretno prikazovanje v tem Jovanovičevem delu ni hipostaziranje posameznega pomena na totalitarnost družbe, gre za zgodovinsko, umetniško posredovano konkretnost, ki doseže resnično univerzalnost. »Umetnost postane družbeno spoznanje, če dojame bit, ne pa da govoriči o njej ali jo ilustrira oziroma kopira. . . Samo s takšno transformacijo, ne pa s fotografijo, ki zagotovo vselej potvarja, umetnost podarja realnosti tisto, kar ji gre, epifanijo njene skrite biti in grozo pred njo kot pred nečim pošastnim.« /T. V. Adorno/«

Tako pridemo do ustvarjalne moči resnice in tako sta »vsebinske resnice in zgodovina tesno povezani«. »Travmatični trenutki eksistence« družbe se ujemajo z »družbeno kritičnimi predeli« umetniškega dela, ki so tam, kjer boli in kjer skozi umetniški izraz dela prihaja na dan in v javnost problematizacija resnice družbenega stališča in njegove zgodovine.

Tudi družba podobno kot človeštvo osvaja prostor boljšega in naprednejšega prav z diskontinuiteto in tveganjem prestopka, zatorej mora prenašati vse tegobe z dvignjeno glavo in dostojanstvom. Zavest o tem koraku naprej in tveganem premiku, ko se s svetovno zgodovinskim: ne! ponudi priložnost za svojo lastno pot in ko se sproži mehanizem kazni, ki doleti vse tiste, za katere je značilno pomanjkanje te zavesti samostojnega subjekta. Tako »tragična krivda« pride k junaku, ne pa junak h krivdi«. Toda krivda je storjena, »svojemu lastnemu narodu so porinili nož v hrbet« in sledi kazen.

Jovanović ve, da je pojemanje tragičnega in opuščanje tragedije povezano z izgubljanjem skupne mitske osnove, s propadanjem organsko enotnega svetovnega nazora in s pomanjkanjem simbolične ritualne reference. Jovanović se zaveda, da ni več publike, ki bi oblikovala skupnost z zanesljivim sistemom vred-

not in skupnimi verskimi običaji, kar bi pisatelju omogočalo zanašanje na »skupinsko domišljijско reakcijo«. Časi organske vzajemne povezanosti« so minili. Avtor jih ne more in tudi ne utegne ustvariti. Soočamo se z različnimi procesi bodisi socialne, bodisi vrednostne dezintegracije ter s fragmentarno in raznorodno publiko.

Prav zato Jovanović tematizira enega od ključnih dogodkov sodobne zgodovine na naših tleh, spopad Jugoslavije z Informbirojem in s Stalinom. Tematizira tisti čas in usodne dogodke, ki jih imenujemo »Informbiro«. Zaradi življenjske in epohalne pomembnosti in aktualnosti imata ta dogodek in situacija izjemno združevalno moč in koherentno vrednostno orientacijo, splošno navzočnost, da je mogoče **s kolektivnim mitom posredovati prepoznavanje individualne identitete** in izzvati relativno enotno »domišljijско reakcijo«. Zato je Jovanović tudi zapisal: »Samo v gledališčih na ozemlju SFRJ je Svetozar Mitić tragični junak. Razmerje med njegovo tragično krivdo in kaznijo je samo v našem podnebnju resnično in pravišnje. . .«

Vemo, da človek nove zgodovine prihaja v gledališče s časnikom v žepu. On je vsakodnevni odjemalec časopisne resnice in prevzet spricho svojega položaja vaščana »svetovne vasi«. Pod pritiskom »svetovnih« dogodkov in feljtonskih resnic mu korifeje ideologije množične potrošnje priporočajo gledališče kot zavetje, kjer se lahko razvedri, pozabi na vsakdanje skrbi, se zaziblje v iluzijo, seveda zaradi oblastniškega miru in »rešitve aklamacije«.

In ko kupuje iluzijo svoje moči in uspeha, s pretvezo da je utrujen od dnevnih resnic, pozablja, da to, ko hodi naokrog s časnikom v žepu, še ne pomeni, da je **izbravec usode** in pravi človek zgodovine. Pozablja, da njegove korifeje poneumljanja v resnici niso nič drugega kot **vulgarne kuhinjske muze reakcije**.

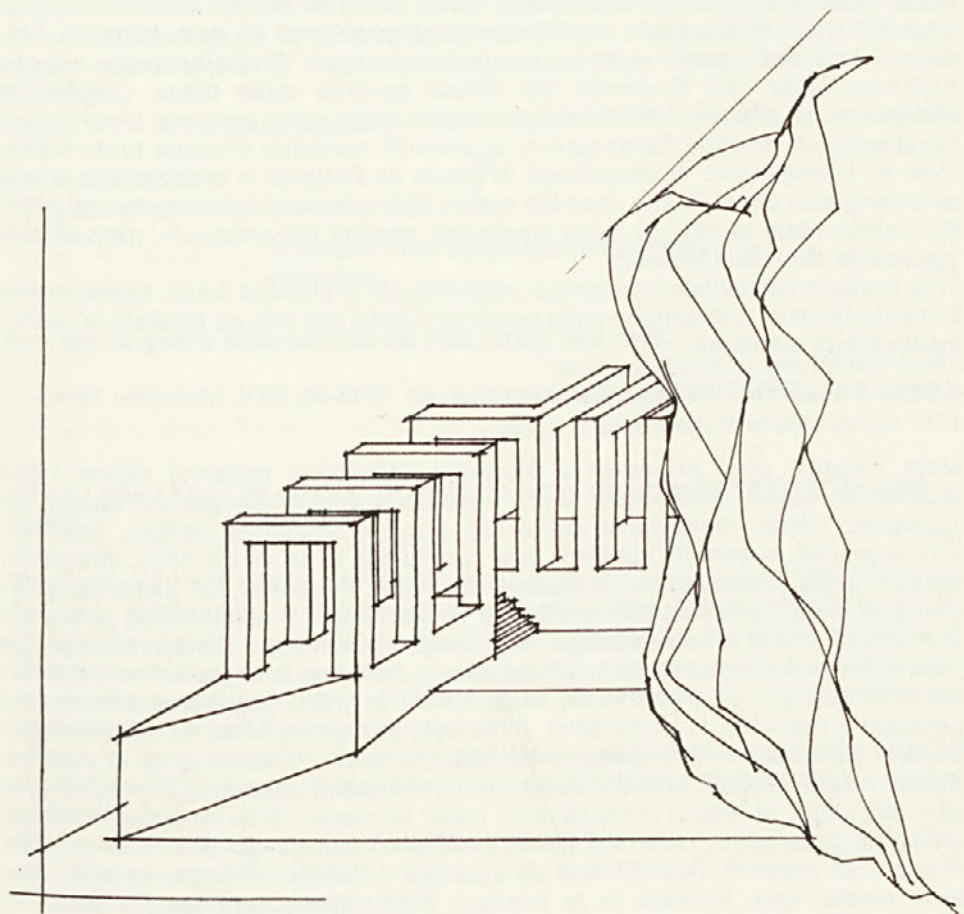
Niso vsa vprašanja in odgovori izčrpani v časopisnih novicah o ugotovitvah in nadaljnjih navodilih za življenje in razmišljanje, kamor sodi tudi množična uporaba poneumljajočih in imobilizacijskih iluzij.

V primerjavi s tem je dramska ustvarjalnost kot je Jovanovićeva vabilo v gledališče pa tudi utelešenje gledališča, ki je **»resničnost, večja od resničnosti same«** in nima nič skupnega z **»novim realizmom«** tukajšnjih forsiranih pisunov »realističnega komercialnega gledališča«. Potemtakem je logično in neizogibno, da Jovanovićevi **»Karamazovi«** (podobno kot pred tem **»Osvoboditev Skopja«**) naletijo na odpor in prepovedi. Ne gre zgolj za travmatičen trenutek zgodovine in za občutljivost družbene zavesti in življenja, gre za **malomeščanski pritisk, za malomeščanske socialne koristi**, kjer uspeva tudi določena vrsta politike z enakim imenovalcem ne glede na njegovo deklarativno legitimacijo. Po tej miselnosti bi bilo treba pozabiti travmatične točke zaradi ljubelega miru in zaradi drugačnih tematizacij, ki bi odrinile to resnično levo, zgodovinsko aktualno.

Čeprav Jean Divignaud opozarja na šibkost stališč, ki povezujejo žanre s socialnimi skupinami, vendarle kaže omeniti Steinerjevo mišljenje, ki priča o razlogih za malomeščansko odklanjanje tragičnega: »Tragedija vsebuje bes in zavračanje najmanjše trohice senzibilnosti srednjega sloja. Tragedija izhaja iz prestopka; zavrača življenjske razmere. Tragedija nosi v sebi možnosti nereda, kajti vsi tragični pesniki imajo nekaj Antigoninega upornišva.«

Milorad Vučelić

(Iz eseja Sumrak tragičnog v knjigi Argumenti protiv neutralnog)



Meta Hočevar: aksonometrija za Prevezgojo srca

IZ DRAMATURGOVE POMOŽNE LITERATURE

Bratje Karamazovi, roman v 4 delih z epilogom Fjodora M. Dostojevskega (1821 - 1881). Izšel 1879/80.

Zadnji roman Dostojevskega je strnitev njegovih razmišljanj o usodi človeštva in doseže vrh v mislih: »Brez višje ideje ne moreta eksistirati ne posameznik ne narod. Samo ena najvišja ideja je na zemlji - ideja neumrljivosti človeške duše, vse druge visoke ideje, od katerih človek lahko živi, se ob tej razblinijo. Skratka, ideja neumrljivosti je življenje samo, živo življenje.« Od tod odseva roman celosten pesniški svet Dostojevskega in - kot nobeno drugo njegovo delo - odstira v sublimni obliki poteze njegove lastne notranje biografije. . . Zgodba romana je bolj kot vsaka druga fabula Dostojevskega podobna kriminalni zgodbi, ker je pravi storilec za bralca do konca neznan (v nasprotju z »Zločinom in kaznijo«). Trije bratje Karamazovi se kot odrasli vrnejo v hišo svojih staršev in stopijo pred očeta Fjodora, ostarelega veseljaka in norca, ki mu ne morejo pokazati nič drugega kot prezir in sovraštvo. Vsi trije želijo njegovo smrt. Ko ga nekega dne najdejo umorjenega, pade sum na najstarejšega brata Dmitrija, rivala starega Karamazova pri lepi Grušenjki. Vsi dokazi govorijo zoper njega. Obtožen in obsojen je na prisilno delo v Sibiriji. Pravi morilec pa je epileptik Smerdjakov, nezakonski sin starega Karamazova, ki uresniči maksimo drugega brata Ivana: »Vse je dovoljeno.« Iz dolgočasja, iz gnusa do življenja in brez občutka krivde se Smerdjakov obesí. Bratje vzamejo realno sokrivdo nase kot domnevo za greh. Kot roman ideje to delo ni samo zgodovina družine Karamazovih, marveč tudi zgodovina človeških razmerij. . .

Trije bratje predstavljajo trihotomijo: razmišljanje je element Ivana, strast določa življenje Dmitrija, ustvarjalna volja ravnanje Aljoše. Vsi trije pa izhajajo iz »karamazovskega elementa« . . .

KINDLERS LITERATUR LEXIKON, zvezek 5, str. 1615-16, DTV, München 1974.



Moje življenje pred prihodom v Slovenijo označujejo nenehne selitve naše družine ali njenih posameznih delov - od Beograda do Skopja, od Skopja do Ljubljane. Vojna, menjavanje stanovanj, pobegi, odsotnost staršev, internati, umiranje ljudi, ki sem jih kot otrok imel rad, ljudje, ki so mi bili blizu, streljanja, bolezni, smrti, brezdomstvo, nomadsko življenje. Vendar ni šlo samo za spreminjanje okolja: mladost sem preživel v večnacionalni družini. Mama je Nemka in Hrvatica, oče je srbsko-grškega rodu, druga žena mojega očeta in moja druga mati je Slovenka, moji sorodniki so Makedonci. Potem so tu še jezikovne izkušnje: kot otrok sem govoril srbohrvaško, makedonsko in grško, pogovore odraslih sem poslušal v nemščini in cincarščini. . . In nato slovenska šola. Na fakulteti sem študiral francoščino in angleščino ter obe literaturi. To pomeni, da si v bistvu nikdar nisem pridobil občutka določene narodnostne zakoreninjenosti, zmeraj sem bolj vedel za hišo in manj za dom, nikjer se nisem zares zakoreninil, nikjer nisem bil popolnoma »znotraj«, nikdar pretirano čustveno povezan z določenim okoljem ali mestom. Navadil sem se zgubljeni prijatelje, tovariše, sosede, matere, mesta, igre. Nemara je ta izkušnja zato nekako »anti-zgodovinska« in »anti-mitološka«, izključno esencialna, fragmentarna, povezana z ljudmi, dogodki, gibanjem, z golo »sočasnostjo«, s sedanjim časom.

Iz pogovora z Dušanom Jovanovićem PROLOG 33-34, Zagreb 1977

Informbiro, okr. za **informacijski biro** komunist. in delavskih strank (**kominform**), ust. konec sept. 1947 v Varšavi; sestavljalo ga je 8 KP, poleg vzhodnoevr. (vključno KPJ) še KP Italije in Francije. Sedež nekaj časa v Beogradu, potem v Bukarešti. IB naj bi služil izmenjavi izkušenj in koordinaciji delovanja KP na temelju vzajemne soglasnosti; postal orodje Stalinove politike do socialist. dežel. Na 2. zasedanju jun. 1948 v Bukarešti na Stalinovo pobudo sprejeta **resolucija IB** »O stanju v KP Jugoslavije«; v njej KPJ grobo očitali, da je skrenila z marksistično-leninistične linije, da zagovarja revizionist. politiko in ideologijo in da se udinja imperialistom. Z resolucijo hoteli Jugoslavijo prisiliti, da bi se pokorila Stalinu. KPJ zavrnila udeležbo na zasedanju in tudi njegovo resolucijo, s tem bilo konec njenega članstva v IB. Politika IB bila tudi pomagalo politiki hladne vojne, medn. delavskemu gibanju prizadejala veliko škodo. Številni najboljši komunistični kadri v vzhodnoevr. KP, ki se niso strinjali s Stalinovo politiko, so bili polit. ali celo fizično likvidirani. Na 20. kongresu KP SZ 1956 obsodili Stalinovo politiko v IB in napake v odnosu do KP Jugoslavije. Ničnost resolucije IB podpisala J. B. Tito in N. S. Hruščov v Beogradu 1955 in Moskvi 1956. Apr. 1956 je IB objavil sporočilo o svoji razpustitvi s pripombo, da je v preteklosti imel pozitivno vlogo.

LEKSIKON CANKARJEVE ZALOŽBE Str. 364, Ljubljana 1973

Kaj so IBEJEVCI?



- Pripadniki afriškega plemena IBO.

Iz ankete med beograjskimi srednješolci,
NIN 1976.



Prvi del se godi v času od 1946 do 1956, drugi leta 1968.

Indikacija avtorja gledališke igre v
dveh delih KARAMAZOVI, napisane v Mrzlem
logu med julijem in septembrom 1979.

NEKAJ VPRAŠANJ ČLQVEKA, ROJENEGA MED ODMOROM TE GLEDALIŠKE IGRE

Vemo, da so naši očetje leta 1945 izšli iz boja kot zmagovalci. Med njimi tudi Svetozar Mitić, oseba iz Jovanovićeve gledališke igre. Verjel je v boj, verjel je v zmago, v svobodo, v pravičnejši svet, ki naj bi ga gradili. Na porušenih temeljih starega sveta bo zrasel nov svet, v katerem se ne bo nikogaršnje »dostojanstvo sprijaznilo s pomanjkanjem svobode misli in hrepenenja. S pomanjkanjem čustev.« Mitić o tem novem svetu ni dvomil.

- Kako je torej mogoče, da je v odločilnem zgodovinskem trenutku zastavil vprašanje, ki je njegovim tovarišem zvenelo kot dvom o bistvu tistega, v kar so dotlej skupaj verjeli?

- Ali je podvomil o barvi **naše nedeljive resnice**?

- Ali je resnica sploh deljiva?

- Ali je podvomil o zgodovini sami?



Če kdo podvomi o zgodovini sami, se ji potemtakem implicitno upre in v tem uporu nujno tvega lastno usodo. Njegov dvom, pomislek tako rezultira v tragično

zablodo; v tragični nesporazum med njim kot posameznikom, in družbo, ki mu njegovega dvoma in pomisleka ne more odpustiti. Tako posameznik doživi kazen kot kazen za dejansko krivdo. Njegova krivda je implicitna, kazen eksplisitna. Mitić zastavi **etično** vprašanje: »To se ni moglo zgoditi čez noč. . . Nekaj, kar je bilo ves čas belo, ne more postati naenkrat črno! Mati božja se na vsem lepem ne skurba! Bog se ne spremeni v hudiča. Zemlja je planet in se vrtila okoli svoje osi, pa tudi okoli sonca! Tako smo se učili! V to smo verjeli. . .«

- Ali Mitićeve trditve - ne glede na metaforično religiozno simboliko - po svojem bistvu ne izhajajo iz dediščine krščanskega etosa?

- Ali se **etična** vprašanja v kritičnih in zavezujočih zgodovinskih trenutkih spremenijo v **ideološka**?



Ko Mitić preživlja kazen, se ga odrečejo vsi. Z njim ostane samo Olga, ki ga ima rada, brezmejno in iskreno. Zvesta in **čustveno** zavezana mu je vse življenje, tudi po njegovi smrti.

- Ali **emocionalno** v človeku presega etiko, ideologijo in celo zgodovino?



V svetu izolacije, zapora ostajata poglavitni samo dve osebi: zasliševalec in zapornik.

- Kakšen je odnos med njima?



Zasliševalci in informbirojevci so izšli iz istega kroga ljudi, morda iz iste generacije, borili so se za iste cilje in ideale, morda so celo prijatelji iz vojnih let, morda imajo nekateri zaporniki daljšo in pomembnejšo partijsko biografijo kot zasliševalci. Vse to vzpostavlja specifičen odnos, ki se med temi ljudmi razvija.

- Ali naj se prevzgoja odvija bolj tovariško kot represivno?

- Ali naj zasliševalec spoštuje zapornikovo dotedanje partijsko in družbeno delo?

- Ali gre tu prej za odnos tovarštva in spoštovanja kot za odnos inšpektor - kriminalca?



Zgodovina ni niti zasliševalca niti zapornika blago opomnila na njun dotlej skupni verujoči zanos. V oba je treščila znenada in ju z vso strogostjo postavila na nasprotni mesti znotraj iste globalne ideološke strukture.

- Ali je morda zato zasliševalcev srd še bolj intenziven?

- Ali njegov odnos do zapornika zato postane še bolj ortodoksen, hladen, suh, ciničen, krut?

- Kako to, da tudi njega niso mučili isti dvomi?



Fjodor M. Dostojevski je napisal Brate Karamazove, Dušan Jovanović Karamazove.

- V kakšnem odnosu sta si ti dve deli?

- Ali je Svetozar Mitić Fjodor Karamazov?

- Kdo med sinovi - Dejan, Branko, Janez - ustreza Dmitriju, Ivanu, Aljoši?

- Ali ni družina z očetom in tremi sinovi samo formalen citat in začetni navdih?



Mitićeve sinovi živijo naprej. Ne samo da se ne poskušajo angažirati pri nadaljnjem spreminjanju sveta, marveč iz njega bežijo: bežijo bodisi v fiktivni,

neobvezni svet pop glasbe, bodisi v poklic in navidezno družinsko srečo, bodisi v zavesten in hoten spor z vsem, kar je pravno in etično normirano. Brez temeljev so in tavajo.

- Zakaj so dezorientirani, zakaj reagirajo naključno, se odločajo nepremišljeno, zakaj so zgubljeni, sami, zapleteni v štrene lastnih življenj ?

- Ali je mogoče, da mladi, a vendar že zreli, kot so, ne opažajo, kako krog njih vre razburljivo leto 1968?

Očeta so preskočili, pozabili.

- Ali je oče za njih samo preteklost, s katero nimajo opraviti ničesar?

- Ali obstaja zveza med očetovo usodno krivdo in med njimi?

- Ali se je očetova tragična zabloda prenesla tudi na njih?

- Ali pa je vse to samo zgodovina?

Alja Predan



*Ignacij Borštnik,
slovenski kulturni ostaneš za vsi
čase mejnik, učitelj, varovnik in
umetnik.*

Glavni odbor Borštnikovega srečanja podeljuje
na predlog strokovne žirije

Borštnikovo diplomo

tovarišu - tovarišici

Janezu Bermežu

za

vlogo Poljanca v drami I. Cankarja Lepa
Vida v uprizoritvi SLG iz Celja
Borštnikovo srečanje Maribor 1980

predsednik strokovne
žirije

in Karlič

predsednik glavnega
odbora BS

Škrelj



*Ignacij Borštnik,
slovenski kulturni ostaneš za vse
čase meznik, učitelj, veornik in
umetnik*

Glavni odbor Borštnikovega srečanja podeljuje
na predlog strokovne žirije

Borštnikovo diplomo

tovarišu - tovarišici

Janezu Starini

za

vlogo Dioniza v Cankarjevi drami Lepa
Vida v izvedbi SLG iz Celja
Borštnikovo srečanje Maribor 1980

predsednik strokovne
žirije

su Kraljic

predsednik glavnega
odbora BS

Meftank

KAJ JE REŽIJA?

I.

Nikoli mi ni prišlo na misel, da bi brskajoč po knjigah, dokumentih, pismih, zapiskih, spominih, anketah poskušal ugotoviti kje, kdaj in kako je nastala gledališka režija. Ves čas sem imel občutek, in ga še imam, da je režija bila že od davnaj, že od začetka sveta, kar pomeni že od tedaj, ko sem kot otrok sam uprizoril svojo prvo predstavo s krompirjevimi lutkami za sosedove otroke.

Zato mirne vesti prepuščam odgovor gledališkim zgodovinarjem in se zadovoljujem z načinom in opisom nastanka režije, kakor so si ga oni zamislili in izmislili.

Obenem pa sem prepričan, da režija, kakor vsaka umetnost, nosi svoje začetke sama v sebi.

Kaj ti ostane v rokah, če si od GLEDALIŠČA odmisliš recimo IGRO in DRAMATURGIJO? REŽIJA?

Morda. Ampak kaj je ta režija brez igre in dramaturgije? Je to režiserjevo fantaziranje ob prebiranju dramskega teksta, film njegovih asociacij in spominov v slikah, simfonija zvokov, meditiranje - je to režiserjev koncept, njegova vizija, halucinacija - je to njegov svetovni nazor, filozofija, politika? Vse to. In še marsikaj. Kakršnokoli definicijo že uporabljamo za pojme kot so gledališče, igra, režija. . . vendar ne moremo mimo tega, da je osrednja točka tistega, kar hočemo s temi pojmi označiti, skrita v sposobnosti igralca, da se PREOBRAZI, PREOBLIKUJE. Transformacija igralca - ali če zapišem drugače - PREHAJANJE IDENTITETE IGRALCA V IDENTITETO LIKA - je pravzaprav temeljno določilo teatra. Tisto posebno enkratno, kar ga loči od drugih umetnosti.

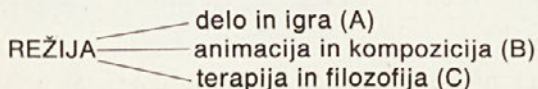
Proces igralčevega PREOBRAŽANJA ima dva vidika: notranjega in zunanjega. Tisto, kar pogojuje, omogoča in izpeljuje PREOBRAZBO ZNOTRAJ igralca samega, njegova sposobnost vživeti se v situacijo in usodo drugega človeka, njegova sposobnost doživeti tegobe in strasti zamišljene osebe, njegov umetniški DOŽIVLJAJ literarnega lika, to je - enostavno in shematično - področje IGRE. Tisto, čemur pripada vse ZUNAJ PREOBRAZBE, vse okoli igralčevega doživljanja, zunaj njega samega, v času in prostoru odrskega dogajanja, realizacija igralčevega IZRAZA, to je - spet poenovljeno in shematično - področje REŽIJE. Ali lahko ločimo doživljanje od izraza? Ne. Prav tako tudi ne moremo ločiti igre od režije, ne da bi bistveno okrnili bodisi prvo ali drugo.

Zato sta, po mojem, igra in režija v svojem embrionalnem stanju le dva vidika, dve plati enega samega pojava in prav zaradi tega sta nerazdružno povezana. Ni enega brez drugega.

Zaradi tega je razumljivo vsak igralec v določeni meri tudi režiser svoje vloge. Tako je bilo tudi že v začetku. Prvi igralec je potemtakem bil sam svoj prvi režiser.

Z razvojem raznovrstnih gledaliških oblik (verskih obredov, slavnosti, slovesnosti, predstav za razvedrilo. . .) pa se je seveda vloga koordinatorja (glavnega svečenika, mojstra ceremoniala, prvega igralca. . .) povečala in počasi, postopoma pridobila tiste funkcije, ki jih danes pripisujemo režiserju.

Meni se ta trenutek, ko pišem te odgovore, pojavlja režija kot struktura pojavov, ki na **treh** nivojih oblikujejo po dve opoziciji.



A. Režijo gledališke predstave občutim kot določeno **nalogo**, ki jo je treba razrešiti ob mučnem, vztrajnem in trpkem delu, hkrati pa tudi kot **igro**, sprostitvev, zabavo in igračkanje. Prvič logika različnih odnosov iz stvarnosti (psiholoških, socioloških, etičnih. . .) - drugič svobodno domišljijско spletnje občutkov in asociacij, spominov in nezavednih vtisov, resnega in norega, stvarnega in nestvarnega. Paradoks umetnosti, ki je paradoks samo na videz, v resnici pa globoko življenjsko načelo vsega bivajočega.

B. Pronikniti v dušo igralca, globoko na dno njegove psihične strukture in tam zanetiti ogenj ustvarjalnega predavanja halucinacijam režiserjeve gledališke vizije - to je ANIMACIJA. Včasih sladka in ljubezniva, materinska, božajoča, drugič spet vsa divja, surova in neusmiljena z igralčevo, hudiču prodano dušo. Vznemiriti igralca, razburiti njegovo notranjost, z nenehnim postavljanjem v konfliktno situacijo, razdražiti njegovo razpoloženje do norosti, razbičati njegove občutke do strasti, uničiti njegovo zasebnost, pripraviti ga, da bo izbljuval svojo pristnost v mukah in bolečinah, ki spremljajo vsako rojstvo - to je ANIMACIJA. Režiser najbrž samo v aktu ANIMACIJE zares poseže v bit gledališča, samo v teh trenutkih je prav v središču gledališkega čudeža in samo v takem spoju z igralcem doživlja in uživa neposrednost in polnost, totalnost njegove preobrazbe tudi kot svojo PREOBRAZBO, tudi kot svojo umetnost.

Znana je resnica, da igralčeva igra in režiserjeva režija nosita v sebi eno samo željo in namen: vplivati na GLEDALCA, ustvariti v njem TOK VTISOV, ki razporejeni v času in prostoru gledališke predstave šele ustvarjajo v gledalčevi zavesti teatrsko umetnino. Tu, v tem razponu med odrom in dvorano, v tej KOMUNIKACIJI, med govorjenjem in poslušanjem, gibanjem in gledanjem, v tem prepletanju igralčevega IZRAZA in gledalčevega VTISA - ležita funkcija in bistvo KOMPOZICIJE.

Z besedo, ki morda ni prav srečno izbrana, ne mislim samo nekaj tehničnega. Ne gre zgolj za nekakšno sestavljanje. KOMPOZICIJA je več. Meni pomeni določeni prehod iz verbalnega mišljenja v FIGURALNO mišljenje, sposobnost videti in doživeti elemente stvarnosti tako, da iz njih ustvarimo nove oblike bivanja in dogajanja na gledališkem odru.

Seveda je KOMPOZICIJA proces, kot vse v umetnosti. Proces, v katerem DOŽIVLJAJ poišče sebi najprimernejši IZRAS, kar pomeni najprimernejši ustrezni situaciji, času in prostoru.

Če je akt ANIMACIJE nekakšno DIONIZIČNO ZAPELJEVANJE igralca, ustvarjanje začasnega KAOSA, vzburljanje eksplozij čustva, rušenje pregrad in predsodkov stvarnosti, razbijanje obstoječega v imenu prihodnjega in neobstoječega - potem je KOMPOZICIJA urejanje razpršenih drobcev gledališkega tkiva, ki ga prinese v prostor in čas odra igralec s svojim primarnim doživljanjem, v jasen in pregleden tok dogajanja. KOMPOZICIJA je ustvarjanje časovnih in prostorskih likov v svetu konfliktnih iger med detajlom in celoto, planom in ozadjem. KOMPOZICIJA je nekakšno režiserjevo in gledalčevo APOLINIČNO HREPENENJE k redu, popolnosti in smislu.

Mnogi mislijo, da je ta del režiserjeve ustvarjalnosti najpomembnejši zanj, da je pravzaprav šele tu zares na svojih tleh, zares sam svoj mojster. Morda. Jaz verjamem, da režiserjeva umetnost raste iz obeh temeljnih kategorij ustvarjalnega postopka: iz ANIMACIJE in KOMPOZICIJE.

C. Delo, ki ga opravljam, če uspe ali ne, je v principu vendarle ustvarjalno in

toraj prinaša v moje življenje velik psihični mobilizacijski element. Osmišlja na določen način vso mojo eksistenco, jo prežarja z nekakšnim pomenom, z nekakšno dimenzijo bivanja, ki nekje na dnu zavesti ustvarja mir, gotovost in nekakšno temeljno zadovoljstvo, ki ga ne more uničiti niti stalna napetost odgovornosti za uspeh predstave, s katero se otepa režiser med delom.

Režija me na nekakšen svoj način brani pred osamljenostjo, ki preži name iz vseh kotov modernega sveta. Pomaga mi premagati strah pred smrtjo. Z začasnim umikom v svoj univerzum reda in smisla me osvobaja pritiskov neskončnosti in nedoumljivosti življenja, s katerimi me pretresa bivanje vsakdanjega dne. Kadar režiram, sem, v principu, srečen. To globoko zadovoljstvo učinkuje blazilno olajšujoče.

Zato upravičeno trdim, da je režija zame tudi TERAPIJA.

Vsaka predstava - ena manj, druga bolj - je struktura določenih spoznanj o svetu in človeku. Zmeraj sem pojmoval svojo režijo kot nekakšen FILOZOFSKI ESEJ v malem, ki mora imeti v miselnem ozadju gledališke predstave svojo dosledno povezano in sklenjeno konstrukcijo.

Po mojem vaje za gledališko predstavo niso namenjene samo vadbi igralcev, njihovemu psiho-fizičnemu treningu. Predvsem morajo odgovoriti s svojo prakso na nekatera teoretična vprašanja, na nekatere teze. Vaja je pravzaprav EKSPERIMENT, ki dokaže ali ovrže določeno hipotezo, določeno režijsko zamisel, ki izhaja ponavadi direktno iz režiserjevega duhovnega sveta, iz njegovega FILOZOFSKEGA odnosa do človeka in človekove situacije v svetu. Režiserjevo spoznanje in vedenje, njegova človeška (privatna in družbena) občutljivost in prizadetost usmerjajo vaje in jim dajejo ustvarjalno polnost in smiselnost. Nočem reči samo tega, da režiser razpolaga z nekakšno filozofijo. Želim poudariti, da vsaka predstava režiserjevo FILOZOFIJO najprej vzpostavi (kot problem eksistence na primer, kar je meni zadnja leta tako ljubo), jo potem razvije in nekje na kraju zaključí, zaokroži, poantira v določeno središčno spoznanje ali občutje, s katerim se konča (ali nadaljuje v stvarnem svetu) gledališka predstava. Ali je to blizu tistega, čemur pravimo KATARZA?

Gledališka predstava je v določenem smislu UNIVERZUM, celota, ki v načelu ne potrebuje izven sebe ničesar, kar bi ga razlagalo, osmišljevalo in mu določalo pomen. Gledališka predstava se razlaga, osmišlja in označuje sama, iz sebe. Ima - če lahko tako rečem - svoj lastni psihološki sistem, svoj lastni etični sistem in tako naprej, prav tako kot ima, ne nazadnje, tudi svoj lastni FILOZOFSKI sistem.

Prej povedano seveda ne pomeni, da gledalec in kritik ne moreta vzpostavljati določene svoje relacije - v zvezi s predstavo - do filozofije, psihologije, politike, kulture, civilizacije. . .

Gledališka predstava je v tem smislu vendarle tudi odprt sistem, ki želi biti postavljen v splošni sistem sveta.

Gledališki umetniki so predstavo, s tem, da so jo preoblikovali v umetnino, iztrgali iz sveta stvarnosti. Gledalci jo zdaj -ko jo uživajo kot umetnino - spet vračajo v svet stvarnosti. In v tem vračanju nazaj v življenje, med ljudi, je najgloblji smisel njenega bistva.

FILOZOFIJA v predstavi je prikaz tega smisla, je polemika o tem, kaj in kako spremeniti, na duhovnem in materialnem planu, naš danes v naš jutri. V tem smislu je FILOZOFIJA v predstavi tudi politika, tribuna, obračun. . .

II.

Nobenega posebnega signala usode, nobenega prelomnega dogodka ni bilo v mojem življenju, za katerega bi lahko dejal, da je bil izključni vzrok mojemu opredeljenju za gledališče. Splet življenjskih okoliščin, nekaj prirojenih sposobnosti in kopica slučajev. To je vse.

Pravzaprav sem želel postati arhitekt. Ampak slučaj je hotel, da je prvo predstavo pri mladinskem kulturno-umetniškem društvu KAJUH režiral France Jamnik tako vznemirljivo in vabljivo, da je večino tistih mladih ljudi, ki smo ga poslušali z odprtim srcem in odprtimi usti, »zastrupil« za vse življenje s teatrom. Danes se mi zdi, da je posrečeno združil svojo lastno umetniško senzibilnost in vednost o gledališču z vsem tistim, kar je kot študent Akademije za gledališče slišal in videl pri Bojanu Stupici in Branku Gavelli in še pri kom.

Tako sem bil že v svoji zgodnji teatarski mladosti nekako deležen vpliva obeh velikanov našega odra. Ne sicer neposredno, zato pa prav zaradi svojstvene Jamnikove mladostne zagnanosti, v posebno srečni in mikavni obliki.

Spominjam se dolgih nočnih pogovorov, ki so se pletli okoli vsega mogočega, zanimivih psiholoških opažanj ob branju dram, navdihnjenega skupinskega improviziranja na odru, širine dožemanja in fine senzibilnosti v zdušja, v katerem smo ustvarjali svoje skromne amaterske odrske miniature. Kar naprej smo nekaj odkrivali. Veliko dram smo prebrali. Jamnik nam je pripovedoval o knjigah, o teatru, o umetnosti, mi pa smo znali poslušati in doživljati. Vse nam je bilo novo, veliko in pomembno.

Potem sem igral pri ŠKUD, kamor me je zanesla pot kot študenta arhitekture, KRIŠPINA v IDEALIH IN KORISTIH Jacinta Benaventeja. In nazadnje sem leta 1951 končno prestopil prag Akademije za gledališče in se prvič usedel v klopi pred profesorja Jana, ki je tisto leto prav tako začel. Samo, da na oni strani katedre. Prevzel je namreč režijo na šoli za doktorjem Gavello potem, ko se je ta za vselej ustalil v Zagrebu.

Za ta čas - do vpisa na Akademijo - seveda ne morem govoriti o kakšnem zavestnem formiranju svojih režijskih sposobnosti. Saj si nisem niti upal verjeti vanje, kaj šele negovati jih. Vse skupaj je potekalo bolj kot naključno paberkovanje tu in tam. Nekakšno vsestransko vpijanje impulzov in vtisov, s katerimi me je obdajalo življenje.

III.

Osnovna situacija študenta Akademije je bila v letih mojega učenja podobna današnji.

Študent želi že v začetku čimprej in čimveč režirati in takoj vse o tem vedeti in znati. Program šole, ki v načelu temelji na metodi historičnega podajanja snovi in na metodi, ki od splošnega in enostavnega vodi do specialnega in kompliciranega - seveda temu ne more takoj ustreči. Tako študent kaj kmalu občuti, da po njegovem pouk ni celovit, da je razdrobljen, poln odvečnih in nepotrebnih podatkov, brez prave povezave med različnimi področji in da študij režije, igre, dramaturgije ni nekaj celostnega in zaključenega, o čemer je morda sanjal.

Tako študente, navadno neke na polovici njihovega študija, zajame razočaranje. Navdaja jih občutek izgubljenosti, neznanja in nesposobnosti. Zdi se jim, da so premalo pripravljeni za poklic. In mnogi menijo, da jim šola pravzaprav ni ničesar posebnega nudila, ničesar dala.

Slabo mnenje o šoli spremenijo šele žez nekaj let, ko sami v praksi nekako uskladijo in razporedijo snov, drobne zgodovinske podatke, vso različnost teo-

retičnih pogovorov in praktičnih vidikov, ki so se jih nekdam učili. Takrat se nekaterim morda celo zazdi, da bi šola utegnila nuditi še več, če bi sami bili bolj prtzadevni pa tudi bolj zahtevni do sebe in do profesorjev.

Tako se je meni godilo nekdam in podobno se godi mojim študentom danes. Profesor Slavko Jan je v SCENI (št. 2 - 1978) sam najlepše, najbolj točno in odkrito opisal in opredelil svojo pedagoško metodo. Meni se danes zdijo značilni za njegovo učenje naslednji elementi:

1. Neomajna zvestoba dramski predlogi, ki je glavni navdih za odrsko realizacijo.
2. Privržanost praksi in določeno nezaupanje do teorije.
3. Precizni napotki za psihološko karakterizacijo. Posebna skrb velja besedi in govornemu izrazu.
4. Osnova pedagoškega procesa je seminarsko delo. Obsega idejno-estetsko analizo s konceptom režije in izdelavo tlorisa prizorišča z mizansceno.
5. Med glavnimi kriteriji, ki odločajo o uprizoritveni zamisli, igrajo najpomembnejšo vlogo - psihološka verjetnost, značilnost dobe, stilne in žanrske lastnosti besedila. . .
6. Osnovni pouk režije se odvija v glavnem ob študijskih nalogah iz slovenskih tekstov, zlasti Cankarjevih.

Nemogoče je takole na kratko in s suhoparnimi besedami orisati pravo podobo učitelja. Zlasti ker v pedagoškem procesu na umetniških šolah drobni in ljubeznivi pogovori, nasveti in zgledi, ki se odvijajo mimo šolskega urnika, več pomenijo in več koristijo. Prav teh pa je bilo pri profesorju Janu nešteto.

Prišel sem na šolo starejši kot prihajajo študentje danes, imel sem že nekaj dobrih skušenj za seboj, in sem začel, pod Janovim mentorstvom, že kar zgodaj režirati v višjih letnikih. Ustrezala mi je pedagoga naklonjenost praksi in tako sem se veliko naučil sam, veliko pa tudi v neposrednem delovnem stiku s študenti igre in z njihovimi profesorji (Juvanova, Danilova, Jerman. . .) Tu in tam sem si kakšno stvar iz prakse zapomnil in tako počasi ustvaril sam zase nekakšen model principov, po katerih se odvija kreativni proces v igralcu in režiserju. Šele pozneje - ko sem kot pedagog na Akademiji začel gledati na režijo z drugačnimi očmi - sem spoznal, da brez teorije v učnem programu ne gre. Smiselna razlaga, diskurzivno podajanje snovi vendarle zahteva določene generalne definicije, na katerih temelji gledališka režija. Potrebni so modeli, ki razlagajo razmerja med miselno, doživljajsko in predstavitveno dimenzijo igralčeve igre. Seznaniti se je treba s principi, ki omogočajo vlogo in funkcijo odrske likovnosti v procesu komunikacije med odrom in dvorano. . .

Bistvo režije je, po mojem, spoj poezije in tehnike.

Kaj je poezija v režiji?

To, seveda, niso samo lirčne scene ali dialogi v verzih, pantomimični vložki ali z glasbo podloženi ljubezenski prizori. Poezija je več.

Poezija je nekaj, kar je pravzaprav skrito ali prikrto. Nekaj, kar obdaja čar skrivnosti. Morda so to iz režiserjeve ali igralčeve fantazije na oder prinešeni prizori, liki, replike, mimične akcije, ki nosijo v sebi nekakšno dimenzijo ontološkega, nekakšen preblisk, v katerem se izrazi relacija do eksistence, nekakšna METAFO-RA, v kateri se skozi odrski detajl naenkrat razkrije BISTVO in CELOTA življenjske situacije, usode, človeka, psihične ali obnašajnske reakcije. . . Nekaj, kar je več kot zgodba, lik. . .

Poezija režije je v POMENU, ki ga daje posameznim elementom gledališkega dogodka.

Pa tehnika režije?

V načinu, kako režiser uporablja gledališka sredstva, poetične elemente gledališkega tkiva, v metodi, s katero razvija, variira in poantira zvočne in prostorske like svoje predstave, torej v precejšnjem delu tistega, kar smo pripisali KOMPOZICIJI - se zrcali tehnika režije.

Tehnika režije je utemeljena v igri razmerij, s katero določa režiser MESTO in POLOŽAJ posameznega elementa odrskega izraza v celoti vseh elementov predstave. Nekaj, kar je več kot mizanscena, stil, žanr. . .

Je torej res bistvo režije kot umetnosti v obeh?

Je. Kajti skozi oba nerazdružna pola (ekstrema) režije, skozi poezijo in tehniko, se izpoveduje režiser, on sam, občutljivi človek, umetnik.

Ali ni prav v tej IZPOVEDNOSTI režije šele zares pravo bistvo režije kot umetnosti? Verjamem, da je.

(Nadaljevanje)

Mile Korun

Evripid

BAKHANTKE

Režija Franci Križaj

Premiera 17. okt. 1980

1. V ospredju Jože Pristov in Janez Bermež
2. Janez Bermež, Peter Boštjančič in Bogomir Veras, zadaj Marjanca Krošlova, Matjaž Arsenjuk, Anica Kumrova, Ljerka Belakova, Alja Tkačeva, Jana Šmidova
3. Bogomir Veras, Janez Starina, zadaj Jadranka Tomažičeva, Marjanca Krošlova, Drago Kastelic, Alja Tkačeva, Anica Kumrova, Matjaž Arsenjuk, Ljerka Belakova, Mija Mencejeva, Jana Šmidova
4. Jože Pristov, Peter Boštjančič, Bogomir Veras, Bruno Baranovič
5. Ljerka Belakova, Matjaž Arsenjuk, Mija Mencejeva, Drago Kastelic, Alja Tkačeva, Jana Šmidova, Janez Starina, Jadranka Tomažičeva
6. Matjaž Arsenjuk, Drago Kastelic, Ljerka Belakova, Janez Starina, Alja Tkačeva, Jadranka Tomažičeva, Marjanca Krošlova
7. Bruno Baranovič, Miro Podjed, zadaj Mija Mencejeva, Ljerka Belakova, Jana Šmidova, Janez Starina, Alja Tkačeva, Marjanca Krošlova, Anica Kumrova, Zvone Agrež, Borut Alujevič
8. Spredaj Nada Božičeva, zadaj Alja Tkačeva, Jana Šmidova, Marjanca Krošlova, Drago Kastelic, Ljerka Belakova, Matjaž Arsenjuk Anica Kumrova, Mija Mencejeva, Jadranka Tomažičeva











