

Oder za mladinskega dramatika torej ni čisto »prazen«, je pa vsekakor »podhranjen«. A zato bi moral biti še bolj »vabljev« za slovenske pisatelje. Ob tem pa bi morali bolj glasno opozarjati na, kot sem že rekel, infrastrukturno puščavo za igranje na šolah, na odsotnost finančne spodbude, pedagoške »zablode« in pomanjkljivo izobrazbo ter prakso pedagogov za gledališko ali dramaturško delo. Gledališkega ustvarjanja na šolah tudi ni mogoče povsem »ujeti« v učne načrte, šolske priprave, planirana sredstva in »dovoljene« ure na urniku za interesne dejavnosti. In še bolj kot na »primerne« ali »neprimerne« knjige (recimo za Cankarjevo priznanje) moralisti in lažni varuhi »kritično« gledajo na mladinske uprizoritve: so primerne za otroke ali ne. V resnici bdijo nad tem, kaj je »primerno« za njihove lastne vzgojne, ideološke ali religiozne predsodke. Tudi od tod izvira želja po »nedolžnem« improviziranju in igračkanju, kjer ne more biti nobene »nevarnosti«. Meni, ki sem z otroki in igralci zrežiral okoli 30 uprizoritev, so mentorice vedno govorile, »to se ne sme, ono sočno besedo črtaj, ravnatelj ne bo dovolil, to ni vzgojno ...« Sama opozorila in niti eno vabilo k drznosti, kritični bodici, skoku iz konvencije ... Kako naj z nedolžno in lažno improvizacijo otroci širijo meje svobode, fantazije, kritičnosti ...?

Pravi »teater« je pač teater, naj bo poklicni, lutkovni, amaterski ali mladinski ... ali ljubiteljski v šolskem krožku. Saj se spomnimo, zakaj so požgali tisto italijansko opatijo v Eccovem *Imenu rože*? Ker je bil v njej drugi del Aristotelove *Poetike*, tisti o komediji, ki je veljal za izgubljenega, a se je nahajal v knjižnici samostana ... Ker pa Aristotel zahteva, naj komedija »ruši« in smeši vse avtoritete, tudi božje, so raje zažgali samostan, ko da bi kdo bral »brezbožno« knjigo o komediji. Kaj niso ogrožena »kraljestva« svetov staršev, krščanskih demokratov ali nekaterih učiteljev, ki jih je že Cankar sicer prehujo označil za nedolžne Šviligoje ali pa še za kaj hujšega, ob kritični, svobodni gledališki predstavi na šoli ...? Prav zato je tudi mladinska dramatika prazen prostor in predmet ignorance ali pa svetohlinske zaskrbljenosti. In prav zato ga kaže umetniško osvojiti, danes ali jutri, če imamo pisatelji in ustvarjalci še kaj smodnika v sebi. Z odprtimi rokami pa nas, glasnikov svobode in drznosti, zavodi, ki vzgajajo in izobražujejo, ne bodo nikoli čakali, razen če se bomo držali ustaljenih »vzgojnih« omejitev. A umetnost, kar mladinska dramatika seveda je, ima poleg ustaljenih družbenih omejitev, še svoje zakone in omejitve ... A glavni zakon in »omejitev« je ustvarjalna svoboda.

Vinko Möderndorfer

SLOVENSKA MLADINSKA DRAMATIKA IN NJENO UPRIZARJANJE

Žal je slovenska mladinska dramatika tudi desetnica slovenskega gledališča. Umetniški vodje gledališč so do nove slovenske dramatike za otroke in mladino kronično nezaupljivi. Veliko raje uprizarjajo že preverjeno mladinsko dramatiko drugih narodov.

Gledališče, tudi za otroke in mladino, pa ne more obstajati brez dramatike. Še posebej ne brez nacionalne dramatike. Gledališča, ki posegajo predvsem po tujih dramskih besedilih in hkrati ne gojijo svojih gledaliških avtorjev, so mrtva gledališča.

Za razvoj dramatike nekega naroda se mi zdi najpomembnejša povezava med pisateljem in gledališčem. Dobra dramatika vedno nastaja v gledališču in ob gledališču, nikoli v zaprašenih literarnih kabinetih. Dobri dramatikci so ali ljudje gledališča ali pa so tesno povezani in inspirirani z gledališčem in gledališkim življenjem. In dobro gledališče je tisto, ki zna gojiti in nase prikleniti dobre dramatike.

Gledališče, ta fantastična združba glumačev, zakulisja, hostes, prahu, spletka in velike igralske umetnosti, ki edina lahko začara avditorij do takšne mere, da pozabimo nase in jokamo nad Hekubo ... vse to je lahko neizčrpna inspiracija za dramatika. Zgodovina drame nas neprestano spominja, da sta avtor in gledališče kapilarno povezana. Seveda smo Slovenci šli, kot ponavadi, malce drugačno pot in zato lahko rečemo, da se na Slovenskem ni razvila tista tesna vez med gledališčem in avtorjem, ki je potrebna za resničen razmah dobre in raznolike nacionalne dramatike za otroke in mladino. Najbolj se to morda čuti prav v drugi polovici dvajsetega stoletja. Slovenska gledališča niso uspela vzgojiti in prikleniti nase avtorjev, ki bi mladinskemu gledališču sledili v njegovem razvoju. Kadar pa se je ta vez kljub vsemu stkala, je vedno rodila dobre, najboljše rezultate.

Vez med gledališčem in gledališkimi avtorji pa se tudi v zadnjih letih ni bistveno izboljšala. Izjema je bilo gledališče GOML (Gledališče za otroke in mladino), ki je pod vodstvom Iztoka Valiča gojilo slovensko dramatikko za otroke in mladino. Valič je slovenskim avtorjem sistematično naročal (in zaupal) dela za otroke in jih tudi z velikim uspehom uprizarjal. Njegovo gledališče, ki se je žal pretopilo z Lutkovnim gledališčem in tako za vedno izgubilo svoj posebni gledališki obraz, je v dobrem desetletju svojega delovanja h gledališču privabilo vrsto avtorjev, ki so se razvili v izvrstne pisce besedil za otroke in mladino. V tem gledališču sem z odlično igralsko ekipo režiral štiri igre za otroke. Vsi smo delali predano in s tisto resnostjo in odgovornostjo, ki je potrebna, da se lahko rodi dobra predstava. GOML je bil v slovenskem prostoru pomembno gledališče, ki je naredilo velike predstave za male otroke. Politična topounmestnost ga je združila z drugim gledališčem (Lutkovnim) in ga z njim popolnoma pretopila. Gledališča za otroke in mladino ni več, zdaj je spet samo lutkovno gledališče, ki dela tudi igrane predstave za otroke. Čas in gledališka zgodovina, če na Slovenskem sploh obstaja, bosta pokazala, kakšna škoda je bila narejena in kakšna izguba je smrt Valičevega GOMLA.

GOML je inspiriral slovenske avtorje, da smo pisali besedila za otroke. Tudi po naročilu. Naročilo je namreč v gledališču pomembna zadeva. Avtor tako ve, za koga piše, za kakšen ansambel, za kakšno publiko, za kakšnega režiserja ... Gledališče lahko avtorju sugerira tudi temo, morda celo zgodbo, jasno izrazi namen. Naročilo je tudi akt zaupanja in priznanje avtorju, ki potem ustvarja za gledališče še z večjim upanjem in radostjo. Danes se tako imenovana naročila ne dogajajo. Gledališke uprave slovenskih gledališč so samozadostne. Slovenskih avtorjev ne cenijo. Odveč so jim. Raje pobrskaajo po internetu, tam najdejo razno razna gledališča za otroke in mladino in velikokrat repertoar iger kar prekopirajo. Doživel sem že, da umetniški vodja nekega slovenskega repertoarnega gledališča ni besedila za otroke niti prebral. Na internetu je prebral samo to, da je delo nekega angleškega avtorja bilo kritiško pohvaljeno in že je besedilo romalo na slovenski

oder. Kar pomeni, da za nastanek novih mladinskih besedil slovenska gledališča naredijo premalo; zdi se, da uprizarjajo le tista besedila, ki jim slučajno pridejo pod roko. V načelu pa se jim raje izogibajo, saj večina slovenskih gledaliških intendantov raje verjame tujim, na svetovnih gledaliških odrih že preverjenim mladinskim avtorjem.

Dramsko besedilo za otroke je posebna literarna zvrst, ki poleg pisateljskega talenta zahteva še neke vrste znanje ali pa vsaj gledališko izkušnjo, ki avtorju pomaga premostiti nekatere povsem tehnične gledališke pasti, kot so na primer ekonomija prizorov, gostota dialoga, preglednost značajev itd. Teh reči ponavadi avtorja naučita gledališka praksa in pisateljska kilometrina, se pravi količina napisanih in tudi uprizorjenih iger, saj lahko avtor nekatere svoje dramske postopke spozna in preveri šele takrat, ko njegovo besedilo zaživi na gledališkem odru. Pisatelj se bo lahko razvil v odličnega pisca mladinske dramatike takrat, ko bo svoje besedilo spremljal skupaj z odzivom mlade publike. Otroci reagirajo na dogodke drugače. Bolj neposredno. Preveč besedičenja jih dolgočasi, nekaterih reči ne razumejo, tudi druge in drugačne reči se jim zdijo zabavne. Humor, ki ga razume otrok, najstnik, je drugačen od humorja odraslih. Na drug način je treba poantirati zgodbo, kot naprimer v drami in igri, ki je namenjena odraslim. Gledal sem igre (žal tudi slovenskih avtorjev) za otroke, ki sploh niso bile za otroke. Otroci jih niso razumeli, bile so napisane v jeziku odraslih in bile so tudi uprizorjene v gledaliških znakih, ki so razumljivi in bliže starejši (da ne rečem odrasli) publiki. Takšne predstave (besedila) so nesporazum in odvrčajo mlade ljudi od gledališča. Mnogokrat sem videl uprizorjena besedila, ki so bila napisana s preveliko lahkoto, s površnostjo, češ: za otroke je malo spakovanja čisto dovolj dobro. Pisanje za otroke in mladino je v resnici enako zahtevno kot pisanje dram za Grumovo nagrado. Mogoče je odgovornost še večja. Dramatik, ki se odloči, da bo neko temo, neko zgodbo obdelal tako, da jo bodo lahko gledali in o njej razmišljali na primer otroci od šestega do desetega leta, da se jih bo dotaknila v njihovi starostni zrelosti, si na pleča naloži še eno pomembno poslanstvo. Kvaliteta njegovega pisanja je hočeš nočeš odgovorna tudi za to, ali bodo mladi gledalci kasneje še hodili v gledališče ali pa se jim bo priskutilo in se bodo od njega odvrnili kot od nečesa, kar je dolgočasno in nezanimivo.

Pisanje dramskih besedil za otroke je zelo kompleksno pisateljsko delo, rezultat pa je vedno polovičen. Igra, ki ni uprizorjena, je mrtva igra. In prav zato igrajo gledališča in njihovo zanimanje za novonastalo dramsko besedilo najpomembnejšo vlogo: uprizoritev doda napisani igri drugo polovico življenja in tako naredi pisanje iger za smiselno početje. Če pa se to ne zgodi, ostanejo dramska besedila za otroke in mladino zgolj polizdelki, ki jih je zelo težko objaviti v revijah, kaj šele v knjigah, bere pa jih tudi skoraj nihče. In zato (če se gledališča ne zanimajo za takšno dramatiko, če je bralna kultura dramskih besedil pri Slovencih tako majhna, kot je, če založbe le redkokdaj in zelo zelo nerade tiskajo dramska besedila) potem res ni nobenega razloga, da bi človek izgubljal čas in pisal igre, jih nosil kot mačka mlade po gledaliških upravah, kjer se že nad pojmom *nova slovenska igra* samo kislo zmrdujejo. Človek raje potem piše pesmice in zgodbe, ki imajo kljub vsemu boljši odziv, vsaj pri mladem bralstvu ...

Nekaj povsem drugega so radijske igre za otroke. Pisatelj, ki ga zanima pisanje dramatike, lahko preizkusi svoje znanje in hotenje na radiu. Nekoč, ne tako davno nazaj, ko je bil urednik radijskih iger za otroke še pesnik Ervin Fritz, so lahko

avtorji, ki s svojimi besedili zaradi pišmeuhovstva umetniških vodij v gledališču niso uspeli, preizkusili svoje znanje na radiu. V Uredniku Fritzu so imeli vedno dobrega sogovornika in spodbujevalca. Spominjam se, kako me je nagovarjal, naj vendarle napišem radijsko igro za otroke. Takrat sem bil prepričan, da tega ne znam, da za takšno pisanje nimam talenta. Vendar urednik se ni dal. Bil je trmast in vztrajen. In tako sem napisal svojo prvo radijsko igro. Fritz jo je hitro prebral – danes umetniški vodje in uredniki skoraj ne berejo več, hitro pa sploh ne – me poklical in mi povedal, da igra sicer ni za petico, je pa za plus tri in jo bo uvrstil v program. Tako sem začel pisati radijske igre za otroke. Učil sem se na svojih napakah, ki sem jih slišal. V dveh desetletjih in pol sem napisal kar nekaj radijskih iger za otroke. Bile so dovolj hitro in kvalitetno posnete in tudi predvajane. Žal danes ni več tako. Zaradi razno raznih prilik in težav (npr. krčenja programa in uredniške politike) se tudi na radiu dogaja vse manj radijskih iger za otroke.

V slovenskem gledališču se posveča posebna skrb režiserjem, njihovemu razvoju, njihovim možnostim, veliko manj skrbijo liderje gledališč igralci in njihov razvoj, popolnoma nikogar pa ne zanima dramatik. Kot da se dober gledališki pisec rodi sam od sebe. Še celo pesniki imajo pravico imeti svoje *mladostno obdobje*, *obdobje iskanja in zablod*, dramatik pa naj bi kar potrkal na vrata gledališča z že dodelano mojstrovino. Narodi, ki imajo večjo gledališko tradicijo, se do svoje dramatike za otroke in mladino vedejo popolnoma drugače. V Veliki Britaniji gledališča v večini igrajo svoje, domače avtorje. Navezanost angleškega gledališča na domače avtorje ni zgolj plod tradicije, niti ni rezultat večjega naroda, ki pač premore več talentov, več dobrih piscev, pač pa načelno mnenje, da je domači avtor najbolj bistven del nacionalnega gledališča. Iz tega sledi, da so drugi narodi razvili cel spekter različnih žanrov mladinske dramatike. Slovenci pa poznamo zgolj eno samo zvrst: malce pedagoško, malce pravljичno, nekakšno dramaturgijo postaj, po katerih potujejo junaki slovenskih iger za otroke. Seveda so tudi izjeme, kot npr. Borisa A Novak, ki je razvil poetično igro za otroke. Sam sem režiral dve njegovi igri: *Nebesno gledališče* in *Malo in veliko luno*. *Nebesno gledališče* sem režiral celo dvakrat. Borisove igre so prave pesniške mojstrovine. Njegove zgodbe nikakor niso preproste; ukvarjajo se z zahtevnimi temami, polne so besednih iger in domislic. Boris zna v svojih igrah ponovno oživiti svoje otroštvo, in to na takšen način, da se otroštvo publike v dvorani zaiskri v najbolj žlahtnih barvah in vsebinah.

Dramatika za otroke in mladino je lahko v svoji žanrski različnosti izjemno bogata. Pravzaprav znotraj pisanja za otroke in mladino obstajajo prav vsi žanri. Od kriminalke, fantastične zgodbe, znanstvene fantastike, problemske zgodbe, socialne igre, pustolovske igre, pa vse do grozljivke ... Žanri pa, kot vemo, se razvijajo znotraj različne in pogoste produkcije. Če je produkcija pičila, če gledališča ne vzgajajo svojih avtorjev, potem se žanrska raznolikost ne more razmahniti.

Velik problem slovenske produkcije iger za otroke in mladino pa so tudi uprizoritve. Slovenska gledališča vsako leto uprizorijo po eno otroško igro. Velikokrat je takšen projekt v gledališču na stranskem tiru. Večinoma ga gledališča poskušajo narediti z najmanj napora. V takšnem projektu nastopajo slabše izkoriščeni igralci. Tudi režijo ponavadi zaupajo mladim režiserjem z malo izkušnjami. Kot da je režija igre za otroke nekaj lahkega, nekaj, kar zna tako rekoč vsak začetnik. Resnica je čisto nasprotna. Za otroke, za mladino bi se moralo gledališče zelo potruditi. Za mlado publiko ni nič dovolj odlično. Glede na svoje izkušnje, moram priznati, da sem zares dobro igro za otroke zrežiral šele v zrelih režiserskih letih. Ko sem svoj

poklic res dodobra spoznal in znal. Mladinsko igro je treba na oder postaviti z vso ambicioznostjo, v njej morajo nastopati odlični in ambiciozni igralci, sodelavci morajo uprizoritev pripraviti natančno. Hkrati pa se mora ustvarjalna ekipa zavedati, da je kljub vsemu percepcija mlade (otroške in mladinske) publike drugačna. Kar ne pomeni, da je bolj enostavna, da moramo mladim gledalcem zavijati probleme v barvast papir, da jih moramo obvarovati, to nikakor ne pomeni, da za otroke in mlade velja drugačen odrski jezik, čistejši, bolj pravilen (kot to žal mislijo nekateri strokovnjaki za mladinsko literaturo), otroci niso prizadeti, niso neumni, mladost ni hendikepirano stanje, otroci so mali bodoči odrasli, mnogo manj pokvarjeni kot smo odrasli in prav zato jim moramo nuditi najboljše, pri tem pa ne smemo pedagogizirati, jih poučevati, biti moralistični ... Nekako je treba ujeti dušo mladosti, se poglobiti vanjo, se z njo identificirati in potem v tem miselnem svetu ustvariti gledališko besedilo in kasneje gledališki dogodek.

Uprizoritev za otroke in mladino mora biti, z eno besedo, poštena in zanimiva za vse: za otroke, njihove starše, babice, za mladino ... za vse. To gledališče je zahtevno. Ker mladost zahteva *Resnico*. Naša odgovornost pa je, da ji jo skozi gledališče, ki je najlepša stvar na svetu, ker je tako polno življenja, pošteno in s polno mero iskrenosti tudi ponudimo.

Peter Svetina

O DOKONČNOSTI BESEDILA

Dolgo časa sem mislil, da je besedilo, ko ga napišeš, do konca izoblikuješ in oddaš uredniku, dokončno. Ne spreminja se več, ne bega, ne uteka, ni iz peska. Sledijo samo kaki lektorski popravki, kozmetika, vse drugo je že postorjeno, o tektonskih rečeh si se pogovoril z urednikom že prej in upošteval njegove nasvete. Tako je bilo z besedili, ki so jih začeli jemati pri *Cicibanu*, *Kurirčku*, pri Mladinski knjigi.

Potem so me iz mariborskega lutkovnega gledališča nagovorili, naj napišem dramatizacijo pravljice *O mrožku, ki si ni hotel striči nohtov*.

O lutkarstvu in o lutkovni igri nisem imel nobenega teoretskega, nobenega praktičnega vedenja, razen množine pregledanih uprizorjenih lutkovnih iger in veselja do lutk.

Pa sem se lotil dela. V besedilo sem vpeljal nekaj dodatnih likov, zamislil sem si scene, dodelal zaplet, napisal songe, vse z didaskalijami vred. In besedilo oddal.

Prvo, kar me je doletelo, je bil klic iz gledališča, da režiser z besedili songov ni zadovoljen. Nove songe bo napisal Rok Vilčnik. Na premieri so mi povedali, da pa skladatelj Aldo Kumar ni bil povsem zadovoljen niti s temi, zato jih je sestavil sam: nekaj je vzel iz prvotnih songov, nekaj iz Vilčnikovih. Predstava je bila čarobna. Seveda kar drugačna od predloge, ki sem jo jaz poslal v gledališče.

Za uprizoritev druge pravljice o mrožku, *Mrožek dobi očala*, sem vedel vnaprej, da jo bo režiral spet Diego de Brea. Zelo na kratko sva se o vzdušju nastajajoče dramatizacije pomenila po telefonu. In sem se je lotil. Spet sem si zamislil prizore,