

Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

129941

2002/78



SLOVENSKI
GLEDALIŠKI MUZEJ

DOKUMENTI



SLOVENSKO GLEDALIŠČE IN SLOVENSKA DRAMATIKA V DRUGI POLOVICI 20. STOLETJA

št. 78, letnik 38, 2002

129941

DS 129941



SLOVENSKI
GLEDALIŠKI MUZEJ

DOKUMENTI

Simpozij v okviru 35. Borštnikovega srečanja

SLOVENSKO GLEDALIŠČE IN SLOVENSKA DRAMATIKA V DRUGI POLOVICI 20. STOLETJA

Maribor, 25. in 26. oktober 2000

št. 78, letnik 38, 2002





DOKUMENTI SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA MUZEJA
št. 78, letnik 38, 2002

Izdaja:
Slovenski gledališki muzej

Uredništvo:
Katarina Kocijančič, mag. Francka Slivnik, Ivo Svetina, mag. Štefan Vevar

Glavni in odgovorni urednik:
Ivo Svetina

To številko Dokumentov uredila:
Mojca Kreft in Ivo Svetina

Lektoriranje:
Mojca Mihelič, Vidojka Seršič

Prevod povzetkov:
Igor Žužek

Oblikovanje:
Darja Spanring Marčina

Priprava in tisk:
Mat-Format d.o.o., Ljubljana

Izdajo publikacije je omogočilo Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije

ISSN: 1580-5522

Kazalo

<i>Ivo Svetina:</i> Uvod	5
<i>Taras Kermauner:</i> Slovenska povojna dramatika	9
<i>Primož Jesenko:</i> Vzgibi komičnosti v predstavah Vita Tauferja	33
<i>Šaša Helbel:</i> Življenjska in umetniška pot Dušana Jovanovića	45
<i>Mojca Kreft:</i> O slovenski dramatiki in gledališču ali nedokončana zgodba o Antigoni	57
<i>Vinko Möderndorfer:</i> Gledališče in slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja	69
<i>Tomaž Toporišič:</i> Brati dramatiko, brati gledališče	79
<i>Denis Poniž:</i> Popisovanje slovenske dramatike in njene usode v letu Gospodovem 2000	91
<i>Dušan Moravec:</i> Novi repertoarni tokovi v prvem desetletju Mestnega gledališča ljubljanskega	101
<i>Ivo Svetina:</i> Gledališče Pekarna (1971-1978)	111
<i>Draga Ahačič:</i> Neposrednost igre in pomenska polnost govornega izraza kot idejnoestetska zamisel Gledališča ad hoc	133
<i>Nenad Prokić:</i> Slovenski konkvistadorji	145
<i>Heinz Klunker:</i> Tujčev pogled na slovensko gledališče	151
Povzetki / Summaries	159

Uvod

Slovensko gledališče in slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja

V okviru jubilejnega 35. Boršnikovega srečanja je na malem odru SNG Maribor 25. in 26. oktobra 2000 potekal simpozij z naslovom *Slovensko gledališče in slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Na povabilo organizatorjev, sveta BS in njegovega v. d. predsednika Toneta Partljiča, saj je tedanji predsednik sveta Rudi Šeligo opravljal dolžnost ministra za kulturo, in selektorja Jerneja Novaka se je odzvalo dvanajst avtorjev, ki smo za simpozij prispevali pisne referate. Ti so bili v dveh dneh simpozija bodisi prebrani (v celoti ali v skrajšani obliki) ali pa smo jih prisotni avtorji samo povzeli. Moderator simpozija je bil spodaj podpisani, ki je hkrati avtor prispevka o gledališču *Pekarna*. Simpozija se je udeležil tudi dramatik Rudi Šeligo, tedanji minister za kulturo. Ob posameznih prispevkih se je razvila bolj ali manj živahna razprava (še zlasti drugi dan simpozija), v kateri je sodelovala vrsta znanih slovenskih teatrologov, kritikov in gledaliških ustvarjalcev; med njimi naj omenimo vsaj dr. Bruna Hartmana, Frana Žižka, Toneta Partljiča, od mlajših gledališčnikov pa Dragana Živadinova in tedanjega vodjo Ptujskega gledališča Sama M. Strelca.

Pomen simpozija je bil (in po našem trdnem prepričanju še ostaja) zagotovo v dejstvu, da je dvanajst avtorjev različnih generacij (od akademikov Dušana Moravca in Tarasa Kermaunerja do dramaturgov najmlajše generacije Saše Helbel in Primoža Jesenka) s svojimi tehničnimi prispevki (in diksusijo, ki se je ob njih razvila) poskušala, četudi s kar najbolj različnih razgledišč, opisati, analizirati, diagnosticirati dogajanja v slovenskem gledališču in dramatiki v drugi polovici 20. stoletja, stoletja, od katerega smo se poslavljali z bolj ali manj mešanimi občutki. Ne tako nepomembna opazka prenekaterega udeleženca simpozija je bila, da bi se moral naslov strokovnega srečanja pravzaprav glasiti *Slovenska dramatika in slovensko gledališče v drugi polovici 20. stoletja*, s čimer se je (znova!) odprla razprava o pomenu dramske literature, še zlasti domače, za »smeri razvoja« nacionalnega gledališča, pa naj gre za francosko ali slovensko gledališče. Saj - tako je bilo prevladujoče mnenje - brez dramskega teksta ni gledališča. Seveda so se oglašali tudi drugačni, nasprotni glasovi, npr. Dragana Živadinova, ki je »mestu in svetu« poočital, da je v gledališču (še vedno) na oblasti literatura, četudi že sama beseda *gledališče* izhaja iz

glagola *gledati* (in ne poslušati). Ob tem se je Živadinov zavzel za strogo delitev, in s tem tudi za diferenciacijo kriterijev pri ocenjevanju, na literarno, tj. dramsko, ter vizualno gledališče.

Temu dovolj strogemu oziroma ortodoksnemu stališču brez dvoma enega najbolj izpostavljenih neoavantgardistov (ali pravilneje rečeno retrogardistov!) zadnjih dveh desetletij minulega stoletja so ugovarjala neka-tera bolj zmerna, četudi prav tako resna opozorila, da je 20. stoletje v celoti (in ne le njegova druga polovica) re-evolucioniralo gledališče v takšni meri, da je resnično - ob iztekajočem se stoletju in tisočletju - upravičeno, če ne kar nujno, soočiti in na enem mestu zbrati kar se le da različne poglede in ocene preteklega dogajanja, saj samo na tak način lahko pridemo vsaj do skice ali osnutka teatrografskega in teatrološkega pogleda na dogajanje v slovenski dramatiki in gledališču v minulem stoletju. Saj, kot v svojem prispevku ugotavlja Taras Kermauner, leto 1945 sploh ni prava prelomnica v zgodovini slovenskega gledališča (z vidika ustanovitve nacionalnega gledališča kot osrednje gledališke inštitucije morda že, z vidika slovenske dramatike pa nikakor ne). Zato se Kermauner zavzema, da bi bilo pri obravnavanju slovenske dramatike potrebno (kot integralni, neodtujljivi del) obravnavati tudi medvojno dramatiko, saj so »*drame, pisane med vojno v partizanih in po vojni, istovetne*«. Ob tem še opozarja, da nikakor ne smemo obiti dramatikov slovenske politične emigracije, katerih poglobitna značilnost je antikomunizem.

Z vprašanjem pomembnosti domačega (izvirnega) dramskega teksta za (sodobno) slovensko gledališče se v svojem prispevku ukvarja tudi dramatik in režiser Vinko Möderndorfer, ki z rahlo resignacijo (ki je, žal, na mestu) ugotavlja, da se »liderji« slovenskih gledališč vse manj zanimajo za domačo dramatiko (navkljub vsakoletni Grumovi nagradi) in raje segajo po preizkušanih besedilih tujih avtorjev. Pomen tesnega sodelovanja med avtorjem in gledališčem vidi Möderndorfer v tem, da ustvarjalna zveza med gledališko hišo in dramatikom slednjemu omogoča nenehno preverjanje lastnih tehno-poetskih postopkov, zaradi česar avtor (lahko) tudi kvalitativno raste in se razvija. Še zlasti to velja za komediografa, ob tem Möderndorfer omenja Toneta Partljiča kot edinega pravega slovenskega komediografa, ki je (skoraj) vse svoje komedije lahko tudi preizkusil na odru. Komediograf brez uprizoritve lastnega besedila ne more »izmeriti« moči svoje komičnosti, saj samo smeh gledalcev lahko priča o moči ali nemoči komedije.

Tudi Tomaž Toporišič se dotakne enega najbolj ključnih problemov polpreteklega, a tudi sodobnega gledališča, in sicer t.i. »interkanibalizma« (Pavis), ki naj bi pomenil, da dramsko besedilo »žre« režijo in obratno. Vrsta sodobnih teoretikov (Barthes, Eco, Ubersfeld, Lyotard) govori o »kratkem stiku« med avtorjem in gledališčem, med dramskim besedilom in njegovo uprizoritvijo.

Tudi drugi avtorji (Denis Poniž, Draga Ahačič) so zelo kritični ob pogledu na preteklih pet desetletij, v katerih je slovensko gledališče doživelo kar nekaj »zvezdnih trenutkov«, a se končno vendarle izkazuje, da je

nespoštljiv odnos do domačega dramskega ustvarjanja tista usodna zmota, da ne rečemo kar *hamartija*, ki vodi gledališče v umetniški in nenazadnje tudi socialni vakuum. Ahačičeva še zlasti izpostavi vlogo in pomen *Gledališča ad hoc*, katerega ustanoviteljica je bila in ki je že konec petdesetih začelo re-evolucionirati slovensko gledališče. Ahačičeva je nadalje prepričana, da se gledališče vedno znova znajde v krizi tedaj, ko ne upošteva možnosti za kar najtesnejšo povezavo med dramskim besedilom in njegovo gledališko podobo, med dramsko igro in igralčevo interpretacijo. Minula desetletja, ko so v gledališču vladali režiserji, bi bila pravzaprav morala biti desetletja vladavine igralcev. Poniž pa med drugim navede dejstvo, da je bilo v obravnavanem obdobju, v drugi polovici 20. stoletja, evidentiranih kar 1600 slovenskih dramskih besedil, kar je podatek, ki govori sam zase. Avtor je prepričan, da mora gledališče »spoštovati tisto, kar so ustvarili predniki«, kar pomeni, da ne vidi posebne potrebe po t.i. prevrednotenju vseh vrednot.

K simpoziju sta prispevala svoj delež tudi dva tujca, in sicer Nenad Prokić in Heinz Klunker. Nenad Prokić, beograjski dramatik in dramaturg, ki je v kar precejšnji meri sodeloval s slovenskim gledališčem (še zlasti s Tomažem Pandurjem), se v svojem prispevku posveča deležu slovenskega gledališča na znamenitem (nekoč bolj kot danes) beograjskem mednarodnem gledališkem festivalu BITEF. Prokićev pregled, ki zaobjema obdobje med letoma 1967 in 2000, nedvoumno priča o tem, da je slovensko gledališče (in s tem posredno tudi slovenska dramatika) imelo opazno vlogo v mednarodni gledališki areni, kakršno je zarisal beograjski BITEF, eden najprestižnejših svetovnih gledaliških festivalov, na katerem so sodelovale vse legende gledališča druge polovice 20. stoletja: od Living Theatre do Jerzyja Grotowskega, od Petra Brooksa do Boba Wilsona, od La Mame do Jurija Ljubimova, od Tadeusza Kantorja do Eugenia Barbe.

Heinz Klunker, nemški gledališki kritik in esejist, ki je pozorno spremljal dogajanje v slovenskem (a tudi jugoslovanskem) gledališču skoraj tri desetletja in je o tem pisal tudi za ugledni nemški mesečnik *Theater Heute*, ocenjuje dogajanje v slovenskem gledališču kot dogajanje, razpeto med tradicijo, ki se včasih zateka celo v malomeščanščino, in avantgardo, pri čemer Klunker izpostavi Neue Slowenische Kunst, Koreodramo in Plesno gledališče Ljubljana. Ta razpetost slovenskega gledališča pa vendarle ustvarja neko posebno dinamiko, ki gledališču zagotavlja ustvarjalno prihodnost. Klunker ob tem omeni mariborsko obdobje Tomaža Pandurja, »mariborskega maga«, zaradi katerega postane v začetku devetdesetih Maribor »glavno mesto slovenske gledališke umetnosti«.

Poskus, da bi prispevke, napisane za dvodnevni simpozij, objavili v posebnem zborniku se je, predvsem zaradi finančnih zadreg, izjalovil. Zaradi tega tudi (skoraj) dveletna zamuda pri natisu, saj se je končno izkazalo, da lahko te, po našem mnenju vsekakor dragocene prispevke, objavimo le v redni številki *Dokumentov Slovenskega gledališkega muzeja*, ki izhajajo že osemintrideset let. In še ta možnost se je, zaradi restriktivne finančne politike ministrstva za kulturo, ponudila le pod pogojem,

zato ker so se avtorji prispevkov odpovedali svojim (upravičenim, pa čeprav skromnim) honorarjem. Dolžan sem jim iskreno zahvalo za njihovo razumevanje.

Prepričan sem, da bodo pričujoči *Dokumenti*, ki smo jih izdali v letu, ko Slovenski gledališki muzej praznuje petdesetletnico svoje ustanovitve (29. novembra 1952), zaradi česar dveletna zamuda pri natisu lahko dobiva celo simbolem pomen, saj je minulega pol stoletja slovenskega gledališča in dramatike tudi pol stoletja delovanja Slovenskega gledališkega muzeja, prav zaradi objave prispevkov s simpozija *Slovensko gledališče in slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja* dragocen dokument o razmisleku nekaterih pomembnih slovenskih gledališčnikov in teatrologov, kritikov in dramaturgov o podobi slovenskega gledališča, ki smo jo - tako ali drugače - tudi sami (so)oblikovali in smo zato zanjo tudi (vsaj posredno) odgovorni. Bili smo tisti, ki smo podržali zrcalo, v katerem se je od časa do časa ogledovalo minulo (pol)stoletje, tako kruto, tako ošabno, pa vendarle edino, ki smo ga živeli.

Ljubljana, 15. julija 2002

Ivo Svetina

Taras Kermauner

SLOVENSKA
POVOJNA
DRAMATIKA

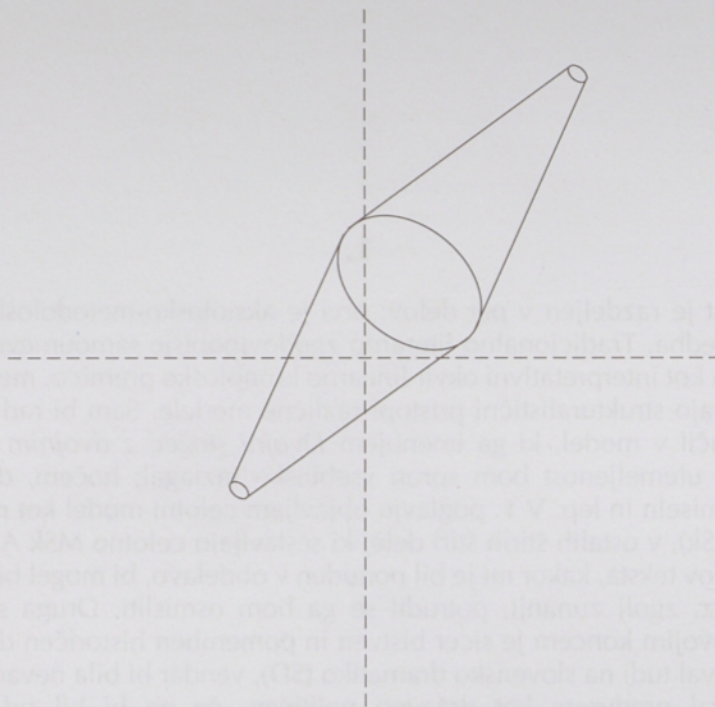
1.

Tekst je razdeljen v pet delov; prvi je aksiološko-metodološki, ostali štirje izvedba. Tradicionalno literarno zgodovinopisje samoumevno predpostavlja kot interpretativni okvir linearno kronološko premico, medtem ko konstruirajo strukturalistični pristopi različne modele. Sam bi rad linearni niz vključil v model, ki ga imenujem *Dvojni stožec z dvojnimi diski*. Njegovo utemeljenost bom sproti vsebinsko razlagal; hočem, da bi bil model smiseln in lep. V 1. poglavju objavljam celotni model kot modelno skico (MSk), v ostalih štirih štiri dele, ki sestavljajo celotno MSk A.

Naslov teksta, kakor mi je bil ponujen v obdelavo, bi mogel biti samovoljen oz. zgolj zunanji; potrudil se ga bom osmisliti. Druga svetovna vojna s svojim koncem je sicer bistven in pomemben historičen dogodek, ki je vplival tudi na slovensko dramatiko (SD), vendar bi bila nevarnost, da bi deloval predvsem kot državno političen, če ne bi bil od znotraj osmišljen s stališča SD. Maj 1945 dejansko ni prelomnica, ki bi izhajala iz imanentne zgodovine SD; drame, pisane med vojno v partizanih in po vojni v Sloveniji, so istovetne. Torej bi bilo treba povojno SD premakniti in v izbrano obdobje vključiti tudi medvojno.

Na drugi strani je današnji trenutek, ki pomeni konec povojnega obdobja ali teme, še bolj samovoljno izbran, je naključen; če bi pisal razpravo čez leto dni, bi se obdobje končevalo tedaj; samovoljnost časovnega izseka - daljice, ki je z dveh strani natančno določena meja teme, je mogoče ukiniti le z izbiro modela, ki je sam na sebi konstrukt, a tak, da model vsebinsko osmišlja.

MSk A je sestavljena iz štirih delov. Sprednji (spodnji, v levo obrnjeni) in zadnji (zgornji, v desno obrnjeni) si simetrično ustrezata; prvi - začetni - stožec se širi proti največji širini obsega, drugi - končni - od največje k najmanjši. Meja med obema je večji disk, znotraj katerega je (tu še ni narisano-upoštevan) manjši disk (krog). Vsak od delov predstavlja določeno časovno obdobje, s tem časovnost, ki pa je v 1. in 2. stožcu linearna, v diskih krožna. Tako cirkularnost kot linearnost sta sestavna dela kompleksnega sistema: mreže ali medmrežja (micelija), ki pa ga na MSk A lahko predstavimo le aluzivno, tema je empirično prevelika, da bi na tej MSk omogočala podrobno jasno izdelavo več submodelov medmrežja; model mora ostati jasen in pregleden, zato je močno reduciran. Pazil pa sem, da omogoča nadaljnjo izvedbo specifikacije in specializacije v (sub)modele; naredil jih bom v dodatnem tekstu, ki pa se bo držal osnove narisane MSk A.



MSk A - Dvojni stožec z dvojnim diskom

MSk A je risana postrani zato, da ne bi bravca-gledavca zapeljevala v samoumevno predpostavko koordinatnega sistema kot križa, v katerem imata točki zgoraj in spodaj že vsebinsko določen ali vsaj konotiran pomen. Lateralnost lege MSk A to onemogoča. MSk A leži prosto v prostoru, v nobenem vnaprejšnjem vrednostnem sistemu.

1945 |—————| 2002

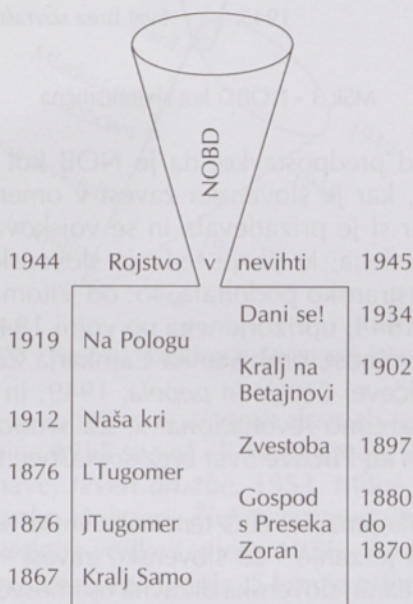
MSk 1 - SPD kot daljica

Vse MSk so računalniško narisali moji sodelavci dr. Alenka Goljevšček - Kermauner, mag. Ajda Kermauner Kavčič in dr. Stane Kavčič.

2.

Na dnu 1. stožca (korneta) - na MSk A - je luknja. Odprtina omogoča vezavo dogajanja SD v stožcu z dogajanjem v prejšnji SD. Med obdobji-modeli so meje, a enako okna, sicer SD ne bi mogla tvoriti nadrejene diferencirane celote. Skoz spodnjo luknjo prihajata v stožec tako energija kot pomenske strukture, tj., svetovi-vsebine posameznih dram, vizirani s stališča pomenov in smisla.

SD 1. stožca se sama imenuje NOBD (dramatika narodnoosvobodilnega boja); tako jo označujejo tudi literarna zgodovinopisja. Mogli bi ji reči tudi antifašistična dramatika; izrazov je več, vsak poudarja en vidik kompleksne celote. NOBD se ima sama - to je njen vrednostno aktivistični, ideološko milenaristični projekt (samorazumevanje) - za sintezo predvsem dveh tendenc-platform, dedovanih iz SD oz. iz celotne slovenske zgodovine, zavesti, prakse: nacionalne in razredne; obe sta socialni. Osebnosti ne zanika, a jo tema dvema podreja. Hoče delati sintezo vseh - čim več - vidikov, a s poudarkom na historičnem in kolektivnem, personalno je tu drugostopenjsko.



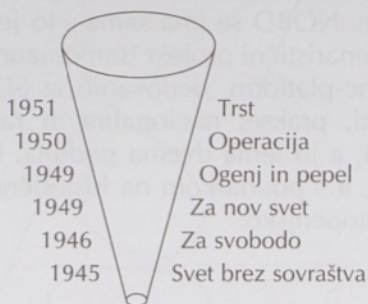
MSk 2 - Utemeljevanje NOBD na SSD

Kot referenčne točke, na katere se v SD veže, naj navedem le nekaj izbranih primerov. SD se že v 60-ih letih 19. stoletja, ko se dejansko začne njena kontinuirana produkcija, utemeljuje na nacionalnem, tj., na slovensko-slovanski državi, na vračanju k modelu in vrednotam slovenstva, kakršne so - naj bi - bile udejanjene v 1. tisočletju. Kot prva takšna drama fungira Franceta Remca *Samo, prvi slovenski kralj*, 1867, kot vrh oba *Tugomerja*, Josipa Jurčiča in Frana Levstika, 1876.

Nacionalno državno politično utemeljevanje slovenstva se prenaša nato na srednji vek, nato vse bolj na sodobnejšo zgodovino, prek boja s Francozi, Fran Saleški Finžgar: *Naša kri*, 1912, do boja z Nemci na koncu 1. svetovne vojne, Ivo Šorli: *Na Pologu*, 1919. Analognih dram je na desetine.

Enako je z razredno usmerjeno dramatiko: od Ivana Vrhovca *Zorana* in Franca Skofiča *Gospoda s Preseka*, obe sta iz 70-ih let 19. stoletja, prek Etbina Kristana *Zvestobe*, 1897, in Cankarjeve dramatike, Bratka Krefta

Velike puntarije, 1937, in Jožeta Moškriča *Lova*, 1937, oz. do Kreftovih *Kreatur*, 1935, in Moškričeve *Dani se*, 1934.

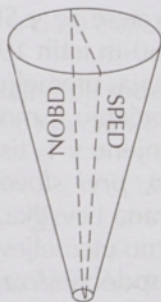


MSk 3 - NOBD kot sinteti(sti)čna

NOBD izhaja od predpostavke, da je NOB kot leva revolucija ure-
sničila vse temeljno, kar je slovenska zavest v omenjeni SD načrtovala,
želela, hotela, za kar si je prizadevala in se vojskovala. Osrednje drame
prvega povojnega petletja, ki jih je tedanja slovenska uradna družba in
obstoječa država vsestransko podpirala, so: od Vitomila Zupana *Rojstva v*
nevihti, napisanega 1944, uprizorjenega po vojni 1945, ta drama povezu-
je medvojnost in povojnost, prek Stanka Cajnkarja *Za svobodo*, 1946, do
Mire Pucove (Miheličeve) *Ognja in pepela*, 1949, in *Operacije*, 1950. Ti
dve sta predvsem razredno revolucionarni, *Za svobodo* predvsem nacio-
nalno bojna, medtem ko Pucove *Svet brez sovraštva*, 1945, oba vidika sinte-
tizira.

Nacionalno poudarjena SD se s tem neha in se ne obnovi niti v 90-ih
letih. SD sporoča, da je zanjo - za slovensko zavest - nacionaliziranje slo-
venske družbe dokončano; slovenska državna osamosvojitev 1991 je le zuna-
nja, državno politična izvedba vrednostno in ideološko že opravljenega.

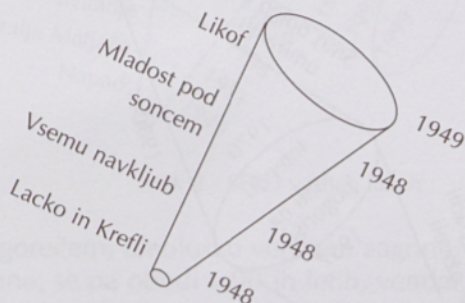
NOBD dobi svoj odsev v SPED.



MSk 4 - EDČ: NOBD-SPED

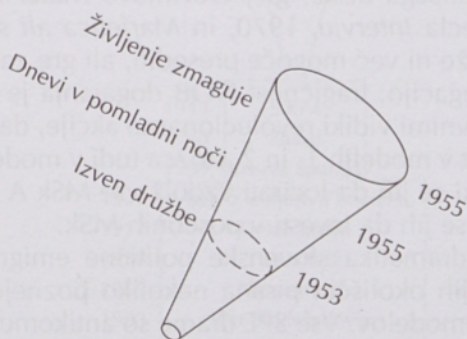
Se pa v prvem povojnem petletju stopnjuje razredni vidik; tega in
analogne rišem in komentiram s pomočjo submodelov oz. subMSk; dobi-

vam jih z odvijanjem-luščenjem MSk A stožca, ki si ga je treba predstavljati kot mnogoplastnega. Razredno zaostreno tematiko predstavljajo drame kot še na medvojno temo pisane Ivana Potrča *Lacko in Krefli*, 1948, Herberta Grūna in Dušana Željeznova *Mladost pod soncem*, 1948, Frana Žižka *Vsemu navkljub*, 1948, Antona Ingoliča *Likof*, 1949. Tema ni več sveta vojna zoper tujske vojaške okupatorje, italijanske fašiste in nemške naciste ter njihove slovenske sodelavce, ampak razredni boj ljudstva zoper bivše izkoriščevalce, ki si skušajo vrniti meščansko in kulaško oblast, ob tem propaganda za delovne akcije kolektivnega tipa. Takšna slovenska družba se razvija v stalinistično.



MSk 5 - Povojni razredno politični reduktivizem

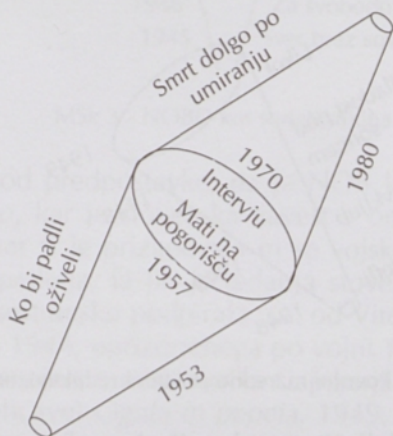
Ta submodel se nadaljuje v analognih dramah iz prve polovice 50-ih let; do prelomne letnice 1955 se več ali manj izteče. Predstavniki tega submodela so Janez Žmavc, *Izven družbe*, 1953, Miloš Mikeln, *Dež v pomladni noči*, 1955, Branko Hofman, *Življenje zmaguje*, 1955, tu pa - tudi v Hofmanovi drami *Svetloba velike samote*, 1956 - postaja tema že tako abstraktna, da sporočilo samo sebe ukinja. S tem je pripravljen prehod v novi model, iz stožca v disk.



MSk 6 - Samoizpraznitev

V *Dežu* in analognih dramah je ideološko razredno sporočilo že tako forsirano, pozunanjeno, če ga primerjamo s pristnostjo totalne vizije

Rojstva in Sveta, da je izpraznjeno. Tipičen paradoks: ko pride do največje družbene ekspanzije - do najširšega premera stožca, obseg zaznamuje radikalno pomensko slabitev. Če si na vrhu 1. stožca ne predstavljamo diska, ki veliko odprtino zapira, je treba razumeti to odprtino ne kot okno v naslednjo fazo ali v kakršno koli rešitev, ampak kot samoizgubo v zračno neobveznem, v ničesnem. Maksimalno silovita osredotočenost začetka stožca ob spodnji ozki luknji, ki ustreza goreči veri slovenskega nacionalnega in razrednega osvobajanja, dobi epilog v razredčenem in samoizgubljenem odprtega zgornjega trebuha.

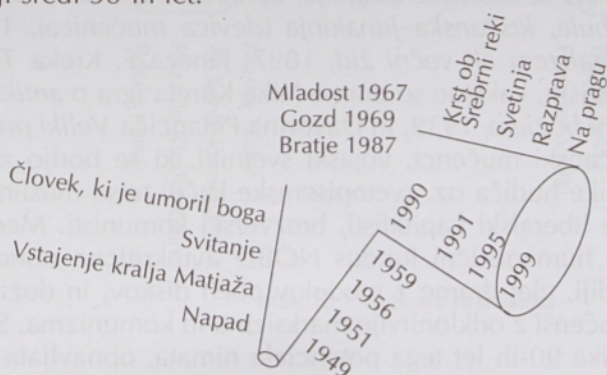


MSk 7 - Samozanikanje

Vendar se vsa energija začetka, simboliziranega v letu 1945, ne potroši na tako cenen način. Poseben submodel so drame, ki ohranjajo pristnost začetka ali se vsaj trudijo, da bi ga ohranile, od Vasja Ocvirka *Ko bi padli oživali*, 1953, do dram, ki kombinirajo NOBD in njen notranji razkroj, tematiziran v modelu širšega diska, glej Ocvirkovo *Mater na pogorišču*, 1957, ali Matjaža Kmecla *Intervju*, 1970, in *Marjetica ali smrt dolgo po umiranju*, 1980. V teh že ni več mogoče presoditi, ali gre za nadaljevanje NOBD ali za njeno negacijo; tragičnost NOB dogajanja je tako stopnjevana z mnogimi negativnimi vidiki revolucionarne akcije, da so omenjene tri drame vsaj toliko kot v modelih 1. in 2. stožca tudi v modelu diska. Gre za modele prehodov, ki se jih da locirati vzdolž vse MSk A v praznine in niše. Transformacijsko se jih da izvesti v posebnih MSk.

Ostane še SPED (dramatika slovenske politične emigracije), zaradi različnih, ne le zunanjih okoliščin pisana nekoliko pozneje kot NOBD. Tudi SPED ima več submodelov. Vse SPE drame so antikomunistične, to je njihova glavna karakteristika. Niso zopernemške in antifašistične. Nekatere so nacionalno vojaške bojne, celo desno revolucionarne, kot Nikolaja Jeločnika *Vstajenje kralja Matjaža*, 1951. Medtem ko so NOB drame bolj herojske, so SPE drame bližje tragedijam, kot Jožeta Vombregarja *Napad*, 1949, posebno *Razval*, 80. leta. Nekatere skušajo poglobljati, redke(jše)

odpirati tematiko, npr. Zorka Simčiča *Zgodaj dopolnjena mladost*, 1967, Marka Kremžarja *Živi in mrtvi bratje*, 1985. Za SPED je značilno, da ne omogoča avtokritičnega prehoda v avtonegacijo, kakršna se izvrši v Sloveniji sredi 50-ih let.



MSk 8 - SPED v obeh fazah

Po prvem gorečem, ideološko verskem zagonu v 50-ih letih SPED ustvarjalnost usahne; se pa obudi v 90-ih letih, vendar gre - povsem nasprotno od razvoja v domovini - za vračanje k pomenskim izhodiščem dram, kot so *Vstajenje* ali Branka Rozmana *Obsodili so Kristusa*, 1962, in *Človek, ki je umoril Boga*, 1959. Takšne agitacijsko enoumne zaostritve-redukcije predstavljajo dve drami Franceta Papeža, *Krst ob Srebrni reki*, 1990, in *Svetinja*, 1991, ter dve Kremžarjevi, *Razprava*, 1995, in *Na pragu*, 1999.

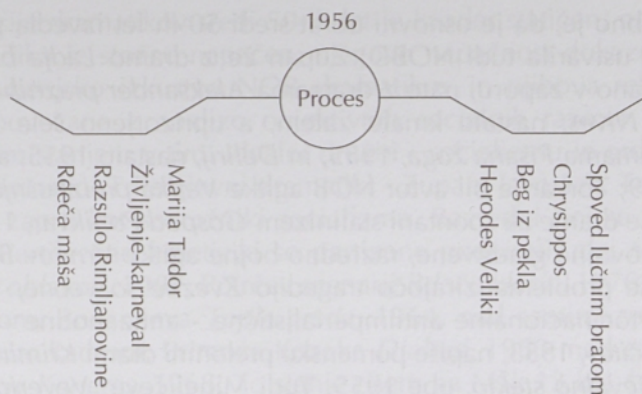


MSk 9 - Utemeljevanje SPED na SSD

Bistveno za SPED je, da oblikuje ekskluzivnega dvojčka ali direktno antitezo NOB dramatiki oz. veri-ideologiji. Medtem ko NOB izhaja iz tradicije razsvetljenstva in humanizma, ki jo obrača v revolucionarni marksizem, izhaja SPED iz katoliške tradicije, konkretno iz dram, kakršne so Janeza Bilca *Tarbula, krščanska junakinja (devica mučenica)*, 1868, Josipa Debevca *Liberalizem ali večni žid*, 1897, Janeza E. Kreka *Turški križ*, 1910, in iz kasnejših, kakršne so drame Nika Kureta *Igra o antikristu*, 1935, *Igra o kraljestvu božjem*, 1939, in Davorina Petančiča *Veliki prihod*, 1937. Zgledi so krščanski mučenci, vojaški svetniki, ki se borijo zoper različne pojavne oblike hudiča oz. svetopisemske kače; te so muslimani, protestanti, nazadnje liberalski kapitalisti, brezverski komunisti. Medtem ko se razsvetljensko humanistični fundus NOB avtokritično obnovi v avtorefleksivni tragediji, glej drame z modelov obeh diskov, in doživi tu neznanski razcvet, začeni z odklonitvijo marksizma in komunizma, SPED oz. katoliška dramatika 90-ih let tega potenciala nimata, obnavljata se v predpisani obliki miraklov, kakršna je Krekova *Sveta Lucija*, 1913.

SPE drame iz 90-ih let je mogoče umestiti tudi v zadnji - najožji - del 2. stožca, glej MSk 17, kjer pa ožina luknje ne pomeni intenzitete energetskega vrelca, ampak oslabitev cilja, ki je v današnji SD regres v posamezni(kov) avtizem, medtem ko bi se dalo reči za SPED iz 90-ih let, da gre analogno za kolektivni avtizem, ki je le medel posnetek žarečega začetka, Jeločnikovega *Vstajenja* ali drame *Simfonija iz Novega sveta*, 1954. Končna zgornja luknja v 2. stožcu je kot ožina zoženega grla pri davici. Kar spušča skoz, so le še narcistične želje, konstrukt blodnje.

Za izpopolnitev podobe modela 1. stožca ostane le še omemba dram, ki ne sodijo v tim. notranjo emigracijo v Sloveniji, kot Cesar Janez, 1952, in *Revolucija*, 1953, Stanka Majcna, niso pa tudi politično legalne; so z roba družbe; mislim na dramatiko Ivana Mraka. Te drame sodijo med najpomembnejše v SPD. Ostale so dolgo časa neobjavljene in neuprizorjene ravno zato, ker se niso skladale z obveznim ideološkim modelom vsaj do 1950 močno stalinistične, do 1955 pa šele nekoliko v stalinizmu popuščaajoče Partije. Dejansko sodijo v model diska, čeprav so bile napisane prej. Razlika med datumom nastanka in datumom objave-uprizoritve, s tem pa možnosti javnega vplivanja je poseben metodološki problem, zlasti zato, ker nekatere drame lahko vplivajo, ne da bi bile objavljene, dostopne so v rokopisu-tipkopisu, kot nekaj samizdat. To velja za Mrakove, ne pa za Majcnovi. Mrakova dramatika je tako poseben pojav, da zasluži posebno obravnavo; tu jo le omenjam. Kot MSk jo je treba risati s posebnimi liki, ne s stožcem in kvadratom.

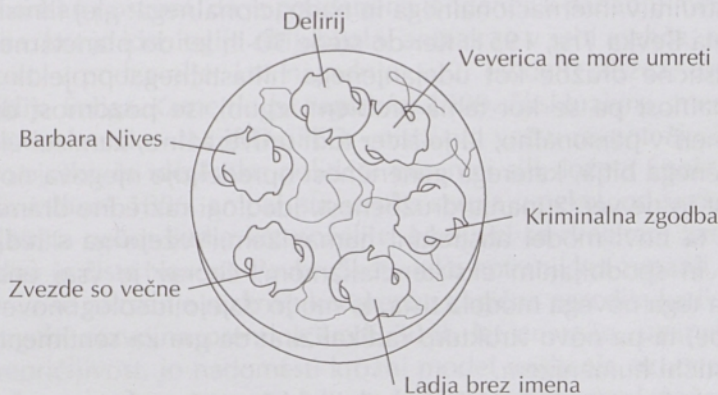


MSk 10 - Mrakova dramatika

3.

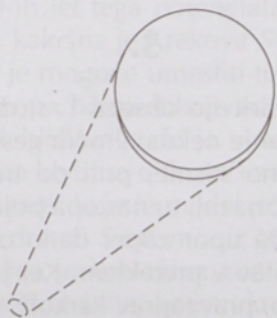
Praznina, ki nastaja s širitvijo obsega 1. stožca, ni ista kot praznina v nihilizmu. Je samoponavljanje nekdanj vročih gesel, ki so postala fraze. Da bi dramatik mogel praznino stisniti, priti do trdne(jše) točke, znova do smisla, se mora vrniti daleč nazaj, tu nastopa pojem re-evolucije, ne desne in ne leve revolucije, ki sta upor zoper dano oblast. Re-evolucija se ne upira, ampak išče utemeljitev v preteklem. Ker je preteklost obsežen fundus, se da najti v nji veliko, pravzaprav karkoli, vsako utemeljitev.

Za slovensko zavest sredi 50-ih let se kaže preteklost kot daljica, pravokotnik ali kvader. V njem sta med sabo pobijajoča se ekskluzivna dvojčka, NOBD-SPED, *Zvestoba* in *Liberalizem*, en in drugi konec daljice; a je v kvadru še vse ostalo. Dramatiko srede 50-ih let privlači predvsem tisto, česar NOBD ni zaje(ma)la in tematizirala, kar je celo odklanjala - personalno kot problematizirano, celo kot obup, dezorientacijo, samomor, ker je imela to s stališča oblasti, ki da je rešila vse temeljne probleme človeštva, za preseženo, zoperčloveško, celo zločinsko.



MSk 11 - Čreva

Pomembno je, da je osnovni obrat sredi 50-ih let izvedla generacija-grupa, ki je ustvarila tudi NOBD: Zupan že z dramo *Ladja brez imena*, 1954, napisano v zaporu, nato z dramama *Aleksander praznih rok*, 1955, in *Barbara Nives*, nastalo kmalu zatem, a uprizorjeno šele 1962; Igor Torkar z dramama *Pisana žoga*, 1955, in *Delirij*, nastalo 1955, a uprizorjeno šele 1959; Torkar je bil avtor NOB agitke *Velika preizkušnja*, 1946, in propagandne drame za spontani stalinizem *Gospod Ponikvar*, 1948. Matej Bor, avtor povojne graditvene, razredno bojne agitke *Vrnitev Blažonovih*, 1948, napiše problematizirajočo tragedijo *Zvezde so večne*, 1959; Jože Javoršek, avtor nacionalne antiimperialistične - antizahodne - agitke oz. eroike *Odločitev*, 1953, napiše pomensko prelomni drami *Kriminalna zgodba* in *Povečevalno steklo*, obe 1955. Tudi Miheličeve; *Veverica ne more umreti*, 1961, je drama sentimentalnega humanizma.

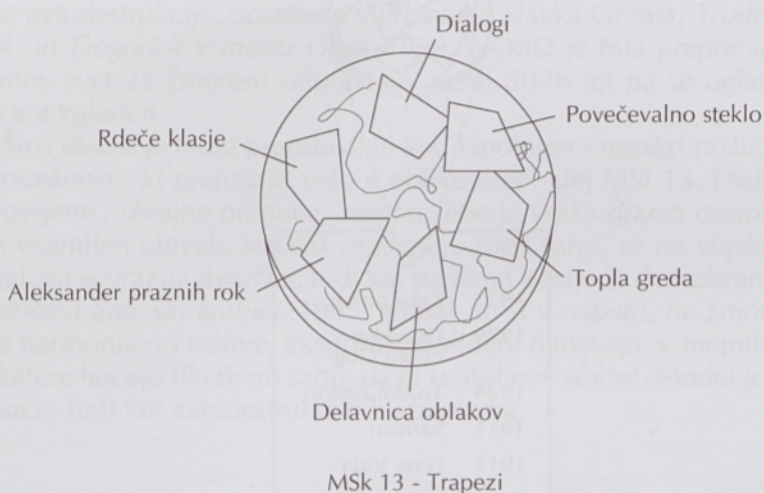


MSk 12 - Zunanji disk

Na MSk 12 rišem(o) ta prelom kot večji disk, ki zapira - največjo - odprtino 1. stožca. Struktura NOBD in stožca je linearna, kar pomeni, da napreduje, se širi, kot terja mesijanska zamisel komunizma; širi se do maksimalne mogoče meje, ko (naj) zavlada na vsem svetu. Kot marksistični razredni humanizem je univerzalna, v tej točki se nacionalni vidik rekonstruira v internacionalnega in nadsionalnega: glej filmski scenarij Franceta Bevka *Trst*, 1951. Ker do srede 50-ih let do planetarne razširitve marksistične družbe kot udejanjenega hiliastičnega projekta ne pride, nacionalnost pa se kot tema-problem izgubi, se pozornost dramatikov preusmeri v personalno, ki je sicer tudi univerzalno, zamisel človeka kot generičnega bitja, katerega generičnost opredeljuje njegova notranja duševnost in ne več zunanja družbenost. Ideologi razredne dramatike imenujejo ta novi model abstraktni humanizem, vežejo ga s tedaj osovraženim in spodbijanem eksistencializmom, čeprav je vsaj enako točna oznaka tega novega modela tista, ki mu jo dajejo ideologi nove generacije-grupe, ta pa novo strukturo radikalizira: da gre za sentimentalni in/ali intimistični humanizem.

Mogoče si je predstavljati spodnji del 1. stožca, da je z ozko odprtino vezan na kvader celotne prejšnje SD kot depoja pomenov. Z vidika nove

zamisli-akcije dramatikov sredi 50-ih let je kvader statičen, na razpolago. Z istega vidika je stožec napačen; njegovo napačnost dokazuje tragično osebno življenjsko izkustvo NOB dramatikov in njihova refleksija tega izkustva, povezana z analizo objektivnih socialnih razmer, razlik med obljubljenim stanjem v tim. idealni družbi - socializmu in grdo, celo zločinsko stvarnostjo. Trije glavni dramatik - Zupan, Javoršek, Torkar - so za dolga leta zaprti kot sovražniki socializma. Razredni boj se spreminja v krut teror Partije nad kmeti, ki so partizane podpirali, glej Mihe Remca *Delavnico oblakov*, 1967, Potrčev scenarij *Rdeče klasje*, 1970, nad samim proletariatom, Rožančeva *Topla greda*, 1964, nad samimi revolucionarji kot partijskim kadrom, Primoža Kozaka *Dialogi*, 1960, nad celotno družbo, Kozakov *Kongres*, 1968. To stanje rišem na MSk 13 kot čreva in smetišče znotraj psevdoidealnega sistema kot kroga.



Razvojna premica, ki je osrednja os 1. stožca, se konča v megli, blodnji; SD že tedaj vidi ponesrečenost marksističnega projekta. 1. stožec je tudi zato narisani postrani, da je poudarjena tendenca k padanju; ne dosega neba-zenita, kot je ideologija obljubljala, ampak se v sebi mehča, pada na zemljo, celo v podzemlje, kot nazadnje, v 2. modelu stožca, ugotavlja drama Rudija Šeliga *Kamenje bi zagorelo*, 1999. Ekskluzivna, med samo pobijajoča se dvojčka - NOBD-SPED - nista niti več v ravnotežju kot dve socialno, vojaško in ideološko politični potentni sili, Jožeta Snoja drama *Gabrijel in Mihael*, 1986, ampak sta se oba sesula v pekel, od koder avtistično sanja(ri)ta nebo; ljudje kot poželjivi Hotljivci se drogirani zamišljajo kot nedolžne in čiste Neveste-Pevke. Svet - tako notranji kot zunanji, osebni in družbeni - se nazadnje razkriva kot grenka tragična parodija-karikatura.

Ker izgubi razvojna premica sredi 50-ih let energijo, utemeljenost, smisel, prepričljivost, jo nadomesti krožni model mišljenja oz. percepcije sveta. Krožnost je dana že v modelu stožca; zato sem izbral stožec in ne črte-premice, kakršno je terjala NOBD. V praznini neuresničenega NOB-

razrednega projekta se človek vrne k sebi kot posamezni osebi, *Ladja*, k svojim željam-hrepenenju, s čimer se nasloni na Cankarjevo *Lepo Vido*, 1911, a brez utopične krščanske in socialistične vizije. Vrnitev v neko že dano točko v SD - obstoječo v fundusu-kvadr - zarisuje model pentlje, elipse ali kroga. Analognih vračanj je več: *Veverica* se vrača k vrednosti malega človeka, k Jožeta Kranjca *Katakombam*, 1933, *Zgodba* celo k začetnemu ludizmu, k Frana Govekarja drami *Šarivari*, 1911, *Zvezde* k *Zoranu*. Starejša SD - slovensko izročilo - daje vsaj začasno trden temelj, da bi povsem (samo)spodbiti človek lahko obstal. Krožnost tega modela je vsebovana v širšem disku, konkretno zvezo pa kažem kot izhajanje stožca iz kvadra (depoja).



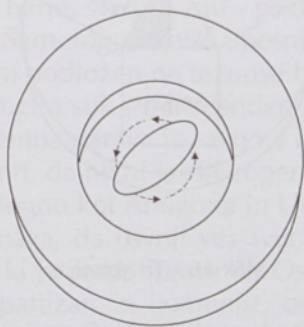
MSk 14 - Utemeljevanje zunanega diska na SSD

Če se stožec odvija-lušči, dobimo več modelov: najprej različne trikotnike, nato trapeze, nazadnje polkrog, tudi pravokotnik, ki ima zgoraj polelipso. Stožec v osnovi nastaja z zavijanjem pravokotnika. Da bi dobili zgoraj pravilno prirezan rob stožca, je treba pravokotnik odrezati. Odloča, da so v stožcu dani temeljni modeli. Dve polovici kroga sestavljata celoten krog, v katerem se dopolnita 1. in 2. stožec. Krog je idealna oblika likovnosti, predstavlja svetišče, vendar ga je mogoče ininterpretirati tudi kot mejo, ki preprečuje popolno razpršitev utopičnih sanj v ničes; krog je trden okvir. Trapez je znamenje-simbol za smetišče, za pekel, za stanje človekovega obupa in izgubljenosti, v kar preide-cepne svet NOBD sredi 50-ih let. Trikotnik je znamenje za odprtino, ki vodi iz sveta imanence v transcendenco, v onkrajnost, ki jo je artikuliral že Cankar - ne le - v *Vidi*. A je trikotnik lahko tudi intenzivna zveza nemožnosti.

Sredi 50-ih let se odločnemu dejanju omenjene grupe dramatikov z Zupanom in Javorškom na čelu pridruži grupa dramatikov naslednje generacije, ki obup stopnjuje v nihilizem. Peter Božič v *Zasilnem izhodu*, 1957, in *Križišču*, 1958, v popolnoma zaprt svet-ječo, sanje v blodnje, v *Človeku v šipi*, 1955. Vizijo v radikalno fantastiko pravljичnega surrealizma, Gregor Strniša, *Mavrična krila*, 1957. Dominik Smole v *Potovanju v Koromandijo*, 1955, preosmisli marksistični Novi svet, glej Kristanovo dramo *Za nov svet*, 1949, v svet, ki povezuje posameznikovo osebno dušo z neujemljivo transcendenco.

Gre za dve grupi dramatikov, ki skupaj zaustavita izpraznjevanje sveta in vzpostavljata svet-človeka na novi bazi, neodvisni od razredne in nacionalne družbene tradicije SD v 30-ih in 40-ih letih. Svet te dramatike, ki sega od intimističnega humanizma že do reizma-ludizma, glej Javorškovo *Veselje do življenja*, 1958, in *Manevre*, 1960, se veže na tradicijo radikalne avtodestrukcije, dosežene v dramatici Slavka Gruma, *Trudni zastori*, 1924, in *Dogodek v mestu Gogi*, 1929. NOBD je bila prepričana, da je Grumov svet za zmerom odpravljen, sredi 50-ih let pa se oglasi znova, celo kot zgleden.

Širši disk si je treba predstavljati kot napolnjen s trapezi različnih oblik in razsežnosti, ki prehajajo celo v oblike črev; glej MSI 13. Disk je meja izjalovljene razvojne premice; znotraj sebe je vsaka drama osamljen svet, v nji osamljen človek, trapezi se gnetejo med sabo, se ne vojskujejo kot enojajčna sovražna dvojčka, tudi kot partizan Kostja in domobranec Vanja v Božičevi *Španski kraljici*, 1985, ampak so si v napoto, ne zmorejo najti nove harmonije in rešitve, eksistirajo v skrajni napetosti, v mejnih položajih, katere hočejo liki dram sami, da bi izsilili nov smisel. Model je mogoče tolmačiti tudi kot avtodestrukcijo humanizma.

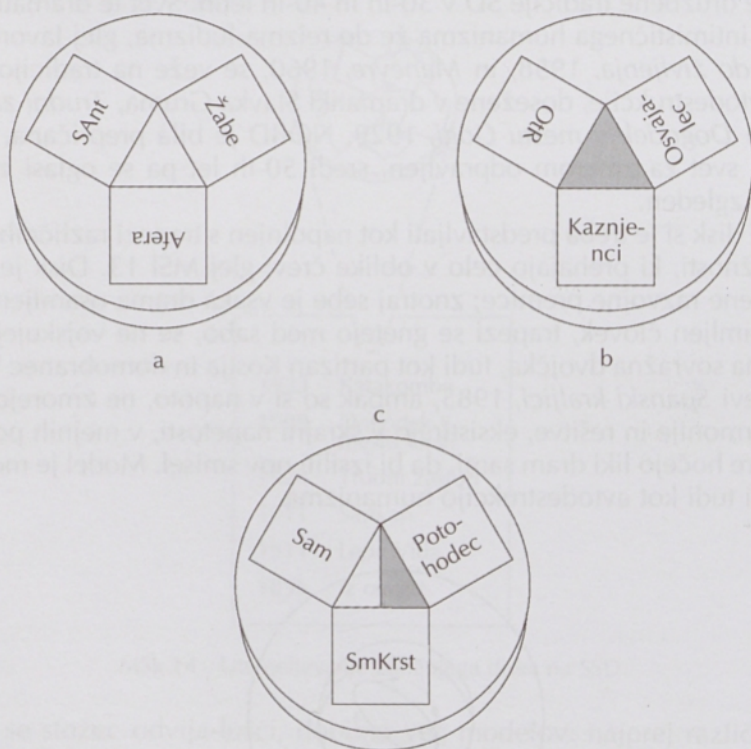


MSk 15 - Notranji disk v zunanjem

4.

Širši zunanji disk obkroža ožjega, notranjega. Intenziteta znotraj širšega diska se stopnjuje v dve smeri, v eksplicitno odrešilno in radikalno

nihilistično. Kronološko je ta vrh modela (*dvojnega stožca z dvojnim diskom* oz. obdobja SPD) dosežen v 60-ih letih. Medtem ko je širši krog nabit s trapezi, ki vodijo v smetišče, glej MSk 13, je v središču ožjega kroga mogoče narisati trikotnike; tri kroge s po tremi trikotniki kot variantami. V širšem disku je obup velik, a ne dokončen. Ko se stopnjuje, nastaja dilema: ali absolutni nič ali absolutni smisel. Absolutni smisel doženeteta Smole v drami *Antigona*, 1960, in Strniša v dramah *Samorog*, 1966, in *Žabe*, 1968, na svoj način tudi Kozak v *Aferi*, 1961. Skrajni nihilizem uprizori Dane Zajc v *Otrocih reke*, 1962, in *Potohodcu*, 1968, Božič v *Kaznjencih*, 1962, po svoje tudi Andrej Hieng v *Osvajalcu*, 1970.



MSk 16 - Tri vetrnice

Ožji disk rišem(o) v treh različicah. Prva je odrešenjska, sredica trikotnika je bela. Druga je diabolična, sredica trikotnika je črna. Tretja kombinira obe usmeritvi. Pod trikotniki narisane drame predlagajo socialno moralne rešitve. *Afera*, lik Kristijana, personalizacijo leve revolucije. *Kaznjenci* kažejo, zoper kaj so ljudje grešili, da so bili kaznovani. *Smoletov Krst pri Savici* utemeljuje kompletno slovensko samostojno nacionalno državo oz. avtonomno družbo, daje platformo, ki je bila 1991 udejanjena natančno po Smoletovem programu, le da je problematika v Smoletovem

Krstu diferencirana in kompleksna, medtem ko je v vojaško državni izvedbi reducirana.

Smoletovo *Antigono* se običajno razlaga politično-ideološko kot tragedijo dekleta, ki se zavzema za spravo med sovražecima se bratoma - ekskluzivnima dvojčkoma - in ne pristaja na diktat totalitarne oblasti, ki razglasi enega brata za čistega, nedolžnega, zmagovalskega heroja, drugega za zločinca-poraženca. Za Smoleta je ta tema sekundarna. Pomiritev med bratoma je pogoj za nastanek liberalne družbe, v kateri ni več ene popolne Resnice, in tisti, ki mislijo drugače, niso več demoni. Sporočilo *Antigone* je globlje. Ko se Antigona zavzema za enakopravnost bratov - vseh med sabo ideološko različnih ljudi, odkrije, da sta oba malovredna, ne pa oba sijajna. To odkritje bi jo peljalo v skepticizem, amoralizem, nihilizem, v radikalni obup, izgubljenost in na rob samomora *Otrok reke*, če ne bi sprejela vrženosti v puščavo nič ne le kot osebno moralno eksistencialno preizkušnjo, ampak kot tisto edino pravo mesto - brezdnost, praznino, ki šele omogoči človeku potovanje k smislu in absolutnosti. Zajc v svoji dramatiki, ki je vsa opozicija *Antigoni*, dokazuje, da ne v puščavi ne nikjer, glej tudi zadnje *Grmače*, 1989, transcendence ni mogoče najti. Človek (da) praznote ne vzdrži, zato lahko le sanjari o nemožni vrnitvi v nekdANJI arhaični dom, ki je nepopravljivo podrt; s tem Zajčeva dramatika regredira v model širšega diska, k intimističnemu humanizmu, stopnjevanemu v desperatstvo. Zajc v *Potohodcu* puščavo poglablja v pekel-podpodje, kjer se navezuje Šeligo s *Kamenjem*. Teza tega sporočila je, da se nahaja človek ali v nerešljivi samozavrtosti ali v peklu.

Strniša jemlje to tezo za izhodišče *Žab*. Človeka njegov pohlep po denarju in užitkih, po (ob)lasti in (s)lasti pripelje v sužnost željam-fantazmam, ki ne vodijo le v avtizem droge, ampak na mejo med tem svetom, v katerem ima človek še svobodo odločati se in (po)iskati transcendenco, in svetom, ki je močvirje - barje, svetom žab - pekla, ki pomeni pristanek na odpoved onkrajnosti. V *Samorogu* Strniša upesnjuje onkrajni svet kot ptičje mesto, kot model, ki ni podložen ne težnosti blata ne lažnim fantazijam blodenj. Kozak v *Aferi* locira stik s transcendenco v dušo-vest posamezne osebe, katere transcendentna narava je ravno v njeni svobodi, v možnosti, da izbere človek celo smrt, da ne bi grešil zoper svojo radikalno etično vizijo; Kristijan ravna analogno kot Antigona in Uršula iz *Samoroga*.

Človeku nič ne pomaga, da osvoji ves svet; to je dognal že Zupan v *Aleksandru praznih rok*, ki je predpriprava na *Osvajalca*. Heroj, ki zmaga - tudi tisti iz leta 1945, partizan in komunist, ostane jalov zamah, ko se zmagovalec zave, da lahko osvoji le telesa in zemljo, države in nacije, ne pa smisla. Hieng pokaže v svoji drami, da tudi regres v intimo, v intimni humanizem, ne pomaga; tudi družina, v katero se družbeni konkvistador zateče na begu pred družbeno historično praznino, je plehka, prazna, ničesna. Konec *Osvajalca* je analogen koncu *Otrok reke*: nemoč, fragmentiranje, polom vizij, prah, nič. *Kaznjenci* dodajo le še kazni zaradi napačnega življenja; a kazni ne naloži človeku gospodar, ki je zunaj njega, ne partijska zgodovina ne katoliški bog. Zmedenec si jo zasluži - priskrbi - sam.

V ožjem disku je osredotočena resnica celotne in povojne SD, resnica človeka, kakršen se je razvil v tisočletjih. Grenka izkušnja s komunistično oblastjo na eni strani in avtorefleksija regresov v liberalski humanizem, ki so se skazali za iluzije, na drugi strani sta dramatikom omogočili edinstven razgled na objektivnost in nase, na zgodovino in družbo, na osebo in za-vest. Avtorji, katerih drame uvrščam v vse tri različice ožjega diska - a, b in c, so rojeni med letoma 1925, Hieng, in 1932, Božič (Smole in Zajc 1929, Strniša 1930); v 60-ih letih so doživeli svoj ustvarjalni akme. Tvorijo sintezo in obenem notranjo opozicijo samim sebi. Vsi si zastavljajo radikalna vprašanja, doživljajo-izkušajo-mislijo radikalni nihilizem; nazadnje se mu preda tudi Smole v dramah *Zlata čevljička*, 1983, in *Igra za igro*, 1985. (Tudi Hieng, čeprav v bolj suvereni, distančni obliki, *Lažna Ivana*, 1972). Jasno se zavedajo, tudi če ne najdejo izhoda-rešitve, kar je Zajčev primer, kaj pomeni ujetost v nemoči in opustošenosti, Zajčeva *Medeja*, 1988. Dilema, kakor je razvita in uprizorjena v omenjenih devetih dramah, ki pa se jim da dodati še kako drugo, Strniševe *Ljudožerce*, 1972, Zajčevega *Voranca*, 1978 itn., ostaja obvezna za celotno SD, za človeka kot takšnega.

Medtem ko so drame iz modela širšega diska še nemalo v opoziciji do NOBD, recimo *Steklo* in *Delirij*, se pravi, da so še opredeljene po modelu 1. stožca, so mu antiteza, so drame iz ožjega diska bistveno suverenejše. Ne *Afera* ne *Osvajalec* ne odklanjata na preprosto direkten način NOBD sveta, kakor ga kasnejša antikomunistična dramatika iz 80-ih let, ampak ga ponotranjata in od znotraj iz njega samega kažete njegovo ne le nezadostnost, ampak tragično zaslepljeno zločinskost. S tem ne padata v demonizacijo dvojčka, v kar zapadata NOBD in SPED, ampak vidita vizionar-sko: omogočata ugledanje transcendence.

Drame širšega diska ustavijo razpršenost v sebi izjalovljene zgodovinske razvojne premice; disk je pokrov nad praznim prostorom v nič(es) odprtega 1. stožca. Širši disk začepi padanje v razmazan ničes, medtem ko ožji disk ta čep reinterpreterira kot mejni položaj, kjer se šele začne dogajati obveznejša in usodnejša resnica. Z MSk se da narisati razmerje med obema diskoma tako, da je širši statičen pokrov na 1. stožcu, ožji pa se obrača okrog sebe v vse smeri, je usrediščen v luknji sredi širšega diska; njegovo obračanje nakazuje možnost izhajanja tako iz - izjalovljene - premice kot iz - začepljenega - kroga: ven iz identitetnih geometričnih modelov; v transcendenco. Glej MSk 15.

5.

Časovno najobsežnejše je obdobje od začetka 70-ih let do danes; obsega več kot prejšnja tri skupaj. To ni naključno. Vrhunska koncentracija smisla oz. dileme med ničem in smislom traja omejen čas. Ljudje je ne vzdržijo, prej ko prej se začne silovitost milostne vizije znotraj sebe krhati. To popuščanje je strukturno drugačno kot tisto v 1. stožcu. Tedaj se je človekova vizija končavala v ničesu zaradi napuha, preforsiranja,

nadomeščanja vere s terorjem. Marksistična partija ni dopuščala avto-refleksije, zato je člane lastne grupe-ideologije namamila v prazni tek. SD, ki se nahaja v 2. stožcu, pa izhaja iz radikalne dileme med ničem in smislom, torej iz jasnega samozavedanja, za kaj gre. To samozavedanje traja še precej časa, vendar se postopoma tudi ono izgublja, kajti če se hoče človek rešiti, ne da bi volil pot Antigone, Uršule in Kristijana, se trudi preslepiti se z vrsto nadomestnih ideologij, ki skrivajo celo svojo ideološkost - skrivanje se dogaja pod parolo odprave ideologij, ideologijo zamenjuje magija; vse bolj se uveljavlja magizem.

Ne le ta. Nastaja vrsta platform-praktik, ki se dopolnjujejo kot poskusi ohraniti vse bolj izmikajoči se smisel. Smisel se izmika, ker dramatik niso več pripravljeni čutiti ga v transcendenci, spet ga želijo videti ostvarjenega v tem svetu, čeprav ne več na politično družben način.

Tudi Slovenci prehajajo v novo etapo zgodovine; v 70-ih letih mentalno - v kulturi - osvojijo model postmoderne, simulacionizma in virtualnosti, ne glede na oblast Partije, ki postaja vse bolj zunanja, le v politično socialnem, ne pa v zavesti ljudi, posebno kulturnih elit.

V gledališkem življenju - kot uprizoritev - je bila za novo pomensko megastrukturo, za model 2. stožca, simbolična drama Dušana Jovanovića *Znamke, nakar še Emilija*, 1969, čeprav je napisal isti avtor prvo dramo v tem duhu, *Norce*, že l. 1964, a je bila natisnjena šele 1968.

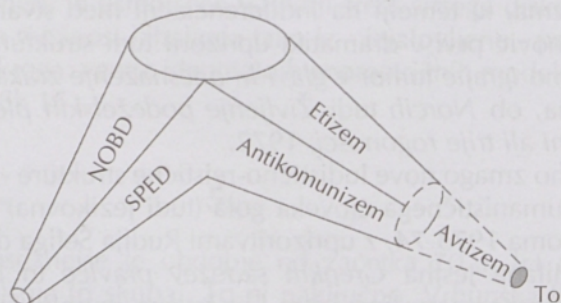
Jovanović je odprl-utemeljil zamisel ludizma, tj., smeri, ki pretvarja trdo krvavo stvarnost v virtualnost tipa igre. V *Norcih* je celo tema drame pretvorba revolucije v blodnjo pravih norcev, pobeglih iz psihiatrične klinike, in študentov, ki vzamejo zadevo za igrivo zabavo. Tako je resnobni-usodni svet NOBD - marksističnega utopizma - najbolj radikalno spodkopan; ne z antitezo spodbijan, ampak osmešen kot maloumna blodnja. S svetom NOBD tudi svet SPED, ki se zdi tako brezpredmeten, da v SD ni niti omenjan; odtod toliko večje presenečenje, da se znova pojavi v 90-ih letih, čeprav na obrobju.

Jovanović je verjetno glavni inovator v 2. stožcu, ki ga lahko rišemo tudi kot spuščene na tla, analogno kot padel ali sklonjen dimnik. Poleg uvedbe ludizma, ki temelji na indiferenciaciji med stvarnim in izmišljenim, je Jovanović prvi v dramatik uprizoril tudi strukturo magizma, glej njegovo dramo *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*, 1971, in strukturo seksizma, ob *Norcih* tudi *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali trije rogonosci*, 1972.

Dokončno zmago nove ludistično-reistične strukture - reizem zato, ker nadomesti humanističnega človeka gola (tudi jezikovna) reč - je mogoče določiti z letoma 1973-74, z uprizoritvami Rudija Šeliga drame *Kdor skak, tisti hlap*, Milana Jesiha *Grenkih sadežev pravice* in Frančka Rudolfa *Pegama in Lambergarja*; lingvizem kot še ena dopolnitev iste paradigme prodre s 1975. uprizorjenimi *Srebrnimi nitkami* Pavla Lužana. S temi dramami - do srede 70-ih let - je nova pomenska megastruktura dana in kompletna.



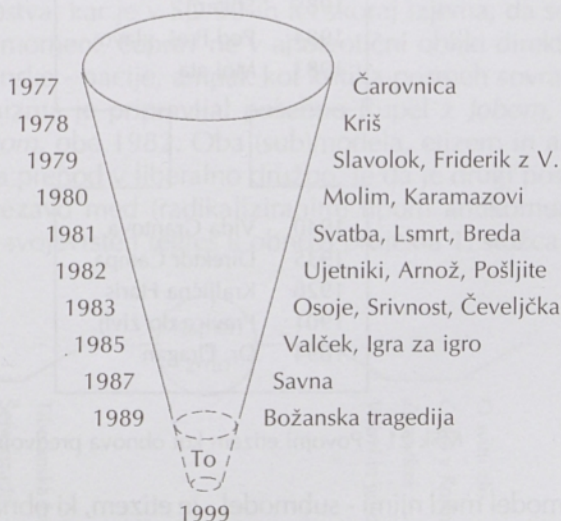
Lingvizem pretvarja stvarnost iz reči v jezik, v znotrajtekstualnost, magizem utemeljuje človeka na kozmosu in sanjah, navidez izhaja iz *Samoroga*, dejansko pa se sklada s Strniševu lastno redukcijo, z regresom, narejenim v *Driadi*, 1976, kjer dramatik izgubi stik s transcendenco, transformira jo v nadomestno fantazmo. Šeligo je storil to že v kratkem romanu *Triptih Agate Schwarzkobler*, 1968, ki ga je kasneje priredil z režiserjem Matjažem Klopčičem kot filmski scenarij. Seksizem postane magična ideologija, ki - je prepričana, da - edina povezuje jezik, igro in magijo s telesnostjo kot edino preostalo stvarnostjo. Rudolf bistro pokaže, da je tudi stvarnost spolnega telesa predvsem fantazma, *Xerxes ali strah ali diktatorjeve seksualne težave*, 1974. Dimitrij Rupel razširi model tudi na politično družbo-elito, prikaže jo kot bebasto fikcijo, *Mrzli viharji, jezne domačije*, 1974.



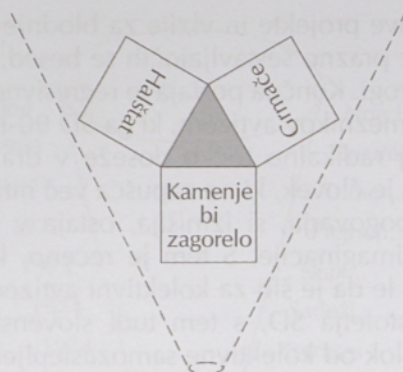
Razlika med 1. in 2. stožcem je v tem, da je SD v 1. stožcu verovala v uresničenje utopije, se nazadnje silila k temu verjetju, SD v 2. stožcu pa

ima vsakršne človekove projekte in vizije za blodnje-fantazme, vredne le posmeha, narejene iz prazno sestavljajočih se besed, vezane le na užitek v telesni in duševni drogi. Končna postaja te regresivne poti - na nos padlega 2. stožca - je posameznikov avtizem, ki ga SD 90-ih let jasno in zavestno artikulira. Najbolj radikalno točko doseže v dramah Roka Vilčnika, posebej v *To*. To-maš je človek, ki ne zapušča več niti svojega stanovanja, ljudi, s katerimi se pogovarja, si izmišlja, ostaja v svetu, ki je povsem odvisen od njegove imaginacije. S tem je rečeno, kot da je imela tudi NOBD isto strukturo, le da je šlo za kolektivni avtizem namesto individualnega. Razvoj pol stoletja SD, s tem tudi slovenske kulturne zavesti, pomeni - zlomljeni - lok od kolektivne samozaslepljenosti k individualni.

Osrednja linija 2. stožca je osredotočena v Šeligovi dramatiki. Šeligo z dramama *Čarovnica iz Zgornje Davče*, 1978, in *Lepa Vida*, 1979, z velikopoteznim zamahom razširja človekov svet v dežele onkraj morja, onkraj banalne stvarnosti, v kozmos, kjer sta med sabo istovetna kataklizma in videnje. Prav Šeligo v *Svatbi*, 1981, ugotovlja, da gre za same blodnje, ki si jih izmišljajo ponesrečenci. Ponesrečenci niso posebni ljudje, ki bi odpadli od povprečne ali uspešne družbe, ampak je ponesrečenec človek kot tak. Beg v igro in magijo je človekov poskus, da bi si prikril svoje bistvo, ki je nemoč, nezmožnost, polom. Šeligo variira in dopolnjuje Zajčevo dramatiko, *Mlada Breda*, 1981, Smoletovo, Božičevo, *Panika*, 1976, Borivoja Wudlerja *Odprite vrata*, *Oskar prihaja*, 1980, Rudolfa, *Veronika*, 1976, Kmecla, *Friderik z Veroniko ali grof Celjski danes in nikdar več*, 1979, Ruplovo, *Kar je res, je res*, 1984, Jovanovićevo, *Osvoboditev Skopja*, 1979 itn. Šeligo sam se vrne k ugotovitvam *Svatbe* še enkrat, dve desetletji kasneje, v *Kamenju*. V njem je avtizem razširjen na nekaj ljudi, v vmesno obliko med gibanjem in osamljencem.

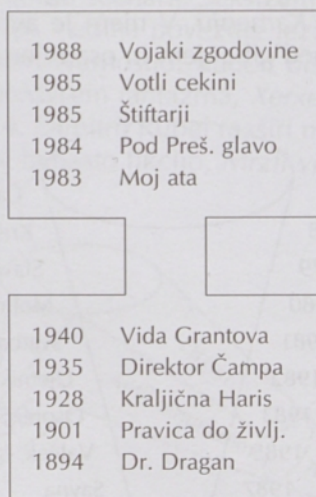


MSk 19 - Drugi stožec kot padajoči



MSk 20 - Črna vetrnica

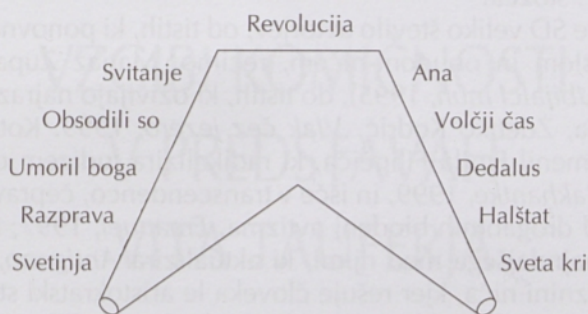
Točka dokončnega avtizma je kritična resnica praznine, ki jo doseže forsirana NOBD sredi 50-ih let, v uničenjenem 1. stožcu, in resnica slovenskega izročila-temelja, pa naj je nacionalen, razreden ali katoliško versko konfesionalen. Vse zajame ničes. Luknja na koncu - na najožjem delu - 2. stožca vodi v brezno entropije, tj., sistema, ki niti sistem ni več, saj se ne da o njem ničesar reči. Vodi v kaos. Ker pa je človek še toliko vitalno bitje, da hoče živeti, in ker odriva v sebi težnjo po osmišljanju, ne zmore je niti ustrezno artikulirati, kot jo je SD v ožjem disku, se pojavijo od 80-ih let naprej trije poskusi ali smeri, ki se skušajo ogniti regresu v avtizem; skušajo utemeljiti lastne svetove.



MSk 21 - Povojni etizem kot obnova predvojnega

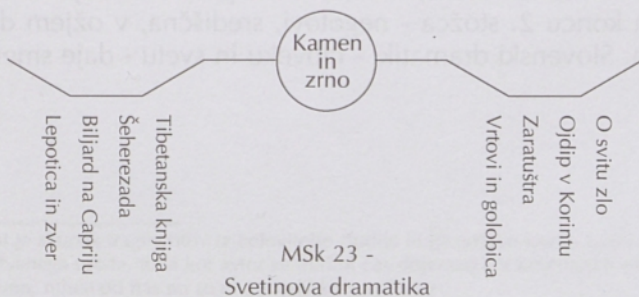
Prvi model med njimi - submodel - je etizem, ki obnavlja predvojni in tradicionalni socialno kritični in personalno moralni humanizem. Deluje v 80-ih letih, intelektualno-vrednostno pripravi prehod Slovenije od partijske

družbe v liberalno, a v 90-ih letih usahne, saj (se) odkrije, da je realna slovenska liberalna družba s svojo zavestjo že v fazi virtualne postmoderne, sledi svetu *Sadežev kot gole igre vlog*; ne potrebuje ponotranjenosti in personalizacije. Za etizem so značilne nekatere drame Toneta Partljiča, *Moj ata, socialistični kulak*, 1983, in *Kakor pečat na srce*, 1991, Žarka Petana, *Votli cekini ali popotovanje od očeta in nazaj*, 1985, Denisa Poniža, *Škof Tomaž Hren*, 1983, in *Štifterji*, 1985, Alenke Goljevšček, *Pod Prešernovo glavo*, 1984, in *Lepa Vida ali Otroci, družina, družba*, 1985, in Borisa A. Novaka *Vojaki zgodovine*, 1988. Nekatere teh dram so radikalno kritične do slovenske politične družbe, zato prehajajo na mejo, kjer se stikajo z naslednjim (sub)modelom. Na MSk 21 je narisana tudi zveza s predvojnim etizmom.



MSk 22 - Skladnost med SPED in AnK SPD 80-ih in 90-ih let

Tega bi mogel imenovati antikomunističen; zanj so posebno značilne drame Draga Jančarja, *Veliki briljantni valček*, 1985, *Dedalus*, 1988, *Halštat*, 1994; tudi Šeligove, *Ana*, 1984, *Volčji čas ljubezni*, 1988, *Sveta sarmatska kri ali Razveza*, 1995, v kateri se antikomunizem veže s kritiko poblaznelega mitomanskega srbstva, kar je v SD 90-ih let skoraj izjema, da se namreč obnavlja nacionalni moment, čeprav ne v apoteotični obliki direktnega zagovora lastne - slovenske - nacije, ampak kot kritika-posmeh sovražni naciji. Model antikomunizma je pripravljal posebno Rupel z *Jobom*, z dramo *Pošljite za naslovnikom*, obe 1982. Oba (sub)modela, etizem in antikomunizem, sta omogočila prehod v liberalno družbo, le da je drugi postal poleg tega še osnova za vezavo med (radikaliziranim) tipom antikomunizma in obnovo SPED, s tem svojevrsten regres k obnovi projekta 1. stožca.



MSk 23 -
Svetinova dramatika

Zunaj teh dveh smeri-modelov je dramatika Iva Svetine, ki se ji z obnovo antične teme pridružuje tudi Boris A. Novak, *Kasandra*, 1999, medtem ko je Novakova *Igra kart*, 1988, spoj ludizma in iskanja trdnih temeljev onkraj postmoderne. Svetina utemeljuje tragizem, ki ni brez zveze z Mrakovo dramatikom, mislim na Svetinovega *Ojdipa v Korintu*, 1999. Svetina je širokokoten dramatik, njegov svet sega od dram, ki podajajo začetke slovenstva in človeka, *Kamen in zrno*, 1992, konce civilizacij, *Šeherezada*, 1989, *Vrtovi in golobica*, 1994, probleme nastajanja Evrope 20-ega stoletja, *Biljard na Capriju*, 1989, vzhodnjaško mistiko, *Tibetanska knjiga mrtvih*, 1992. V tem okrožju se da iskati nove možnosti za to, da se svet in človek ne iztečeta v prazno avtizma tudi na koncu 2. stožca, kot sta se na koncu 1. stožca.

Danes piše SD veliko število avtorjev, od tistih, ki ponovno ostrijo dilemo med smislom in obupom-ničem, recimo, Matjaž Zupančič (*Slastni mrlič*, 1992, *Ubijalci muh*, 1995), do tistih, ki oživljajo najrazličnejše variante lingvizma, Zdenko Kodrič, *Vlak čez jezero*, 1999. Kot posebej pomembne bi omenil Emila Filipčiča, ki radikalizira ludizem do tragičnosti diabolizma, *Bakhantke*, 1999, in išče v transcendenco, čeprav je ne zmore razločevati od drogantičnih blodenj avtizma, *Emanuel*, 1997; Kristofa Dovjaka, najbrž najmlajšega med njimi, ki aktualizira *Antigono*, 1995, skuša vztrajati v praznini nič, kjer rešuje človeka le aristokratski stil, *Srečanje v Louvru*, 1999, a poskuša obenem tudi v onkrajnost, vizirano skozi gotsko katedralo, *Pipin Mali*, 2000. Kristijan Muck ustvarja enega najbolj veličastnih projektov v SD s tetralogijo *Imena igre*, nastajajočo skozi 90. leta. Muck izhaja iz ponotranjenega sprejemanja nihilističnih mejnih položajev, ki pa jih ne razume kot praznino in odsotnost biti, ampak kot žarečo magmo, kot energetski ogenj kaosa, ki ni entropija, ampak je v njem okno v transcendenco. Tu se Muck navezuje na dramatikom Ivana Mraka, ki je poseben primer in pomeni v SPD vzporedno os, od *Rdeče maše*, 1946, kot sinteze kritike komunizma, leve revolucije, zamisli magičnega kozmizma, neobudizma, novokrščanstva, new agea in tragedije, skozi variacijo na Jezusov pasijon, *Proces*, 1955, do čutenja transcendence v *Herodesu Magnusu*, 1967.

Mala odprtina v 2. stožcu omogoča tudi stik s transcendenco in smislom, tisti stik, ki ga je našla Smoletova *Antigona*. Vsaka točka tega sveta je možno okno ven iz ječe imanence. MSk kaže vsaj tri takšne generalne - posebej osredotočene - točke, od katerih sta prva in zadnja - na začetku 1. stožca in na koncu 2. stožca - negotovi, središčna, v ožjem disku, pa je orientacijska. Slovenski dramatikom - človeku in svetu - daje smer in smisel.

Primož Jesenko

VZGIBI KOMIČNOSTI V PREDSTAVAH VITA TAUFERJA

Fragmenti iz študije
o Tauferjevi režiserski poetiki*

Iz knjižnice Turbogigantizem

* Pričujoči tekst je skupek fragmentov iz celovitejše študije in ga gotovo kazijo tudi pomanjkljivosti t. i. ne-znanstvenega teksta, toda kot avtor se trudim čas dojemati kot kontinuum nepopolnosti, iz katerih se učimo, nihče od nas pa se ni že rodil kot polihistor.

Orkestrirati samega sebe

Režiserski jaz Vita Tauferja je v bistvenih potezah razcepljen na dva dela. Medtem ko eden posega na polje (re)interpretiranja dramskih izhodišč, je drugi sinonim za »emancipirano iskateljstvo«, ki pušča literarno moč obstati na knjižni polici - pri čemer sta oba zavezana utrjevanju avtonomnosti gledališkega izraza. Orkestriranje samega sebe v smislu (muzikalnega) razporejanja svoje ustvarjalne sile na več koncev je danes nujen pojav. Zato bo Tauferjev teater najbolje obravnavati skladno s to delitvijo.

Po obdobju začetnih predstav, signifikantov nekakšnega »jeznega mladeništva« (najbolj reprezentativen je bil *Razredni sovražnik*, Tauferjeva prva poklicna režija), Taufer odpre prostor gledališču inovativne forme in igralca, ki se izrecno ne dotika več globlje družbene problematike. Od tod naprej pa se kaže kot režiser, katerega edino pravilo je, da pravil(a) ni. Vsaka predstava išče svojo konvencijo od začetka, jo vzpostavi do stopnje, ko so vse druge konvencije brez smisla.¹ Vsaka predstava sama razlaga svoje konstitutivne elemente in zakone svojega funkcioniranja. Interesni kompas tega gledališča se simultano nagiba v več različnih smeri, čeprav so temeljno gorišče Tauferjevega raziskovanja (v risu od Filipčičevih »postmodernističnih fars« pa vsaj do Beckettovega *Konca igre*) določila in zakonitosti gledališkega smeha.

Izkustveni fundamentalizem

Tauferjeva gledališka pisava daje primat in postavlja v ospredje lastne teatsrke sestavine in ji v prvi vrsti ne gre za kar se da suženjsko predstavljanje literarnega besedila. Tudi tam, kjer navzven gravitira k dramski literaturi in iz nje izhaja, primarni namen ni podajati literaturo, pač pa poudariti teatralni koren avtentične gledališkosti. Taufer osvobaja gledališče od zgolj reprezentativne funkcije, od vloge nekakšnega servisa, ki bi dramskemu besedilu omogočal uresničitev vseh njegovih ontoloških razsežnosti.² Zato

¹ O tem na podoben način razmišlja Ljubiša Ristić v intervjuju z Radoslavom Lazićem v *Maskah* (letnik 1989, št. 14-15).

² Kot piše Ignacija Fridl v razpravi *Postmodernizem v dramatik in gledališču* (v: *Literatura* 77-78, november-december 1997, št. 77-78, letnik IX, 71), je takšno tudi sicer najbolj značilno razmerje med gledališčem in dramo znotraj postmoderne gledališke prakse.

»ontološki status« dramske predloge načjenja tako, da jo prilagodi logiki teatralnega učinka.

Odločitev za režiranje neke določene igre ne sledi v embrionalni fazi začrtanemu ideološkemu ali estetskemu programu, ampak je seštevek impulzov dane situacije. K dramskim predlogam, ki so (vsaj deloma) zatopljene v prah časa, pristopa brez občutne pietete do tradicije. Toda pot od zgodnjih predstav (*Razredni sovražnik*, 1982; *Jaz nisem jaz*, 1983; *Noč gostov*, 1985; *Alica v čudežni deželi*, 1986) prek uprizoritev dramskega ludizma, kakor ga je uveljavil Emil Filipčič (*Altamira*, 1984; *Atlantida*, 1988; *Božanska tragedija*, 1989), do gledališčenja klasikov (*Revizor*, 1988; *Kralj Lear*, 1989; *Timon Atenski*, 1992, *Matiček se ženi*, 1994 in 1999; *Plešasta pevka*, 1995; *Sen kresne noči*, 1999; *Skopuh*, 1999 ali *Konec igre*, 1999) ni stvar nečesa, kar bi poimenovali Tauferjeva dialektika. Vsaj ne v smislu vnaprejšnje začrtanosti, do katere je vsakršna kreativna spontanost skeptična. Za Tauferja je veliko bolj značilna nekakšna »lahkost režiranja«. Njen ključ je v naključju, to pa samega sebe ne projektira vnaprej. Tudi takrat, kadar poskusi ustvarjati znotraj vnaprej začrtanega kreativnega okvira (kot ob projektu renovacij Molièrovih iger, ki pa se je 1993. zaključil na svoji polovici, po uprizoritvi *Tartifa* in *Psihe*), se umetniška gladkost te poti nekje zalomi oziroma raz-temelji.

Strategijo Tauferjevih branj dramskih besedil določa zavest o odsotnosti njihove totalne analize. Njegovo polemiziranje s tradicijo prebiranja in razumevanja klasikov razmišlja na način, podoben tistemu, ki ga hipotetično zapisuje Calvino: *Vse, kar misli in počne Jean-Jacques Rousseau, mi je pri srcu, vendar me vse prav tako navdaja z neobvladljivo željo, da bi temu nasprotoval, ga kritiziral.*³ 'Tauferjevi' klasiki so »hrupni« predvsem, ko - prestavljeni v drug časovni kontekst - korespondirajo z gledalstvom svoje dobe. Tauferjevo razumevanje je do ustaljenih postulatov percepcije razpoloženo razbijaško v izvirnem pomenu ludista, nezadovoljnega uničevalca tovarniških strojev, ki si, v Brechtovi dikciji, *prizadeva pregnati sedanjost na raven hrupa iz ozadja, čeprav hkrati brez tega hrupa iz ozadja ne more.*⁴ Taufer dramskih izhodišč ne obdela ne »arheološko« (velikih del preteklosti ne prezentira kot muzejske eksponate) ne po poti prisil(je)ne aktualizacije snovi. Ko jim nadeva svežo barvo, postane za metaforo značilna miselna dinamičnost, bistvo režije pa leži v (iz)gradnji atmosfere. Mistifikacije, ki obkrožajo kanonizirane tekste, so odpihnjene, duhovni kompleks časa, v katerega so dela izvirno umeščena, postavljen v oklepaje. Taufer kombinira tradicijo z novimi tehnikami in vsebinskimi niansami ter se podaja v *teatrski ikonoklazem starih dokumentov in običajev.*⁵ S taktiko »prilagoditve« izpostavlja relevantne točke zaprašenega dela, ki korespondirajo z aktualnim časom. Znotraj fikcije, ki jo razvije posa-

³ Italo Calvino: *Zakaj brati klasike*. Literatura 26-27, letnik V, vol. 7/1993, 57.

⁴ Bertold Brecht: *Splašenost zaradi klasičnosti*. Problemi št. 1/1982, 16.

⁵ Iz upoštevanja tega postopka prevrednotenja starih razumevanj izhaja tudi članek Ivice Buljana o samotarskih umetnikih, ki se *ukvarjajo s seciranjem kože videza* (*Lone artists*, v: Frakcija, No. 14, July 1999, 39).

mežno protobesedilo, Taufer vzpostavlja, obnavlja in prekriva realnosti.

Tauferjev dispozitiv vrednoti aristotelizem kot neizogibno predpostavko celotnega novoveškega evropskega gledališča - da je celotna preteklost meščanskega gledališča aristotelovska, o tem pač ni dvoma. Zdi pa se, da je drugačen način zastavitve celotne optike opazovanja in presojanja omogočil prav postmoderni čas s svojim odprtjem (večje) distance, relativne nevtralnosti, neobremenjenosti analiziranja pojavov preteklega časa, transponiranih skozi vizuro sodobnosti. Tauferjev teater nič več ne proizvaja monumentalnih del modernistične vrste, pač pa upravlja s preeksistentnimi besedili, gradbenimi kamni starejše kulturne in družbene proizvodnje docela svobodno in lahkotno, čeprav nikoli ne negira njihove bazične poante. Režijsko jih nikoli ne zlo-rabi, kvečjemu upo-rabi.

Ni ekskluzivist - ne v smislu enoznačnega opredeljevanja za Artauda ali Brehta (od vsakega vzame le tisto, kar mu ustreza) ne v smislu opredeljevanja za zabavanje občinstva brez načenjanja stvari etičnega sveta. Njegov izraz je področje mešanih žanrov: najprej poskuša zabavati, v ozadju tega pa podati koherentno (razsvetljensko) idejo, misel. Celo Brecht v svojem *Malem gledališkem organonu* govori o tem, da je namembnost gledališča že od nekdanj ta, da bi zabavalo. *Ta naloga mu zmeraj daje posebno čast; ni mu potrebna nobena druga legitimacija, samo zabava, ta pa brezpogojno.*⁶ Še na višjo raven bi gledališče povzdignila moralna snov, postavljena v kontekst zabavne kratkočasnosti za čutila, toda *gledališču mora biti namreč na prosto dano, da sme obstajati kot nekaj povsem nepotrebne...* manj kakor vsemu drugemu je zagovor pač potreben *razvedrilom.*⁷ Humor kot edini semafor, ki bo občinstvu narekoval, ali se spodobi kričati ali molčati, se krohotati ali biti povsem tiho, predvideva tudi Artaudevo *Gledališče Alfred Jarry*, ki načrtuje ustvariti gledališče »vseh vrst smeha«. In tudi téma, h kateri stremlje Taufer, je aktualnost, sredstvo humor v vseh njegovih odtenkih, cilj pa smeh vseh nians od okamnele nepremičnosti do solznih izlivov. Ironiziranje in groteskizacija, katerih strategija temelji na prepletanju značajske, besedne in situacijske komike (s posebnim poudarkom na izklesanosti značajev), naj odpre vpogled v tragiko bistva, ki kljub svoji navidezni ne-komičnosti učinkuje vsaj tragi-komično; tudi tedaj, kadar gre (kot v *Florentinskem slamniku*, 1996, ali *Bolhi v ušesu*, 1997) za vodviljsko komiko, katere učinkovitost raste z nezbranim stopnjevanjem dogajanja.

Taufer je v svojem temelju »fundamentalist« korunovskega tipa: *V zvezi z eksistenco in njeno brezsmiselnostjo se moram predvsem vprašati, kaj sem, kdo sem in kaj mislim o svetu.*⁸ Napačno bi se bilo zadovoljiti z realnim, nujno je biti vsaj malce nadrealističen, in medtem ko se literatura ponuja spredaj, iti zadaj, medtem ko se literatura ponuja nekje nad, iti

⁶ Bertolt Brecht: *Mali gledališki katekizem* (prev. J. Moder). V: Med Artaudom in Brechtom (ur. Andrej Inkret), Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. - [Knjižnica MGL; 59], 88.

⁷ Brecht, prav tam, 89.

⁸ »Jaz sem fundamentalist!« - intervju z Miletom Korunom. Literatura 107/108, maj-junij 2000, letnik XII, 75.

pod... Na tem mestu Korun, (zgodnji) Taufer in (zgodnji) Filipčič sovpadajo. Tip avantgarde, ki ga uteleša Tauferjeva naperjenost zoper sentimentalni humanizem, ne zahteva politične funkcije, čeprav razklepa sisteme gotovosti. Tu miselno delo *nastopa kot temeljna* (intelektualna) »disidenca«. ⁹ Julija Kristeva (na začetku sedemdesetih) agira, da ima intelektualec pravico do obstoja le, kolikor uveljavlja in razširja razliko. Toda v (današnjem) Tauferju je etična težnja po spreminjanju življenja zaznavna bolj bežno, angažmajska morala, »volja služiti« stoji pod izrazitim vprašanjem. Morala se tudi v njegovem teatru giblje okoli odnosa do občinstva, čeprav ne gre za kakšen »meščanski« odnos do teatra, ki je bolj v funkciji žgečkanja kot udarcev ali senzualnega božanja. Ob vsem tem pa je odnos do teatra, ki ga izkazuje Taufer sin, tuj poudarjeno stiliziranemu in formalističnemu izrazu izbranih režiserskih kaligul.

Žanrska prepustnost

Medtem ko je Taufer v *Razrednem sovražniku* ugotavljal, da živimo v praznini brez ciljev, kasneje za lep čas priseže na moč humorja in zabave, ki temeljna sporočila pretanjeno skriva za ozadje. Ludistična igra, ki je (nekako od postavitve *Noči gostov*) stalnica Tauferjeve režiserske perspektive, je (po definiciji Marka Juvana) namreč *na sami meji hedonističnosti, z nedoločljivostjo in odlaganjem pomena pa vabi bralca k uživanju*. ¹⁰ Tauferja ne zanima pripovedovanje realistične zgodbe, zato jo (kot v *Timonu Atenskem*) razstavlja in se spušča v gledališke analize psihičnih fenomenov. Njegov pogled mehča tragičnost sleherne zgodovinske situacije. V grob(n)i mašineriji potrošniške družbe in postindustrijske kulture najdeva prostor za moralo. Prikazuje stanja in se ne želi opredeljevati oziroma dajati dokončnih odgovorov. Končno izravnavo lahko razume vsak po svoje. Navsezadnje je ob/po-navljajoči se ciklični tek časa kategorija, iz katere je človek s svojim vplivom izključen.

Tauferjev Timon preide od lahkovorneža v maščevalnega mizantropa in nato v resignirano zasanjanega Pierrota, čigar konec (po razumevanju Rape Šuklje) *ne more biti smrt, ker je ta lik v človeškem svetu večn*. ¹¹ Taufer je radikalen na ta način, da Shakespearovo tragedijo preoblikuje v farso: vojskovodja Alkibiad, ki je v Šedlbauerjevi postavitvi *Timona Atenskega* 1977. (kot je zapisal Aleš Berger) obetal možnost vzpona v totalitarnega vojaškega oblastnika, je 1992. tako »degradiran« v komičnega kapetana z orjaškim mečem v roki in motociklističnimi očali na nosu. ¹² Bistveni principi dramaturgije (kaj se bo zgodilo od tod naprej?) se pri

⁹ Čemu rabijo intelektualci? - pogovor z Julijo Kristevo. V: Problemi. Razprave. Št. 173-175 (5-7) 1977, 193.

¹⁰ Marko Juvan: *Poganjki ludizma v Šalamunovem Pokru*. V: M. Juvan: *Vezi besedila*, Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000. - [Zbirka Novi pristopi], 273.

¹¹ Rapa Šuklje: *Metaforičnost Velikega mlina*. V: Naši razgledi 41/1992, št. 14 (17. 7.), 451.

¹² Aleš Berger: *Novi ogledi in pogledi*. Ljubljana: Slovenska matica, 1997. - [Razprave in eseji; 40], 172-175.

Tauferju pogosto umaknejo principu presenečenja, ki se sprašuje, »le kaj bo režiserju padlo na pamet?«.

V zgodovini evropske dramatike komedija ob koncu 19. stoletja s svojo tipsko formo ne zmore več prikazovati sveta v njegovi totaliteti. Človek se izkaže za seštevek razcepljenih delov komičnega in tragičnega, kot razcepljen pa se izkaže tudi svet, v katerem živi. Komedija vstopi v 20. stoletje na izrazito disperzen način: z deli Čehova, ki so bila opredeljena za komedije predvsem na ravni svoje imanence - kar je čez čas kulminiralo v dramatiki absurda, ki s svojim radikalnim poseganjem v problematiko komičnega na osnovi idejnih, filozofskih, estetskih, zunajsebinskih predpostavk zavzema osrednjo pozicijo v gledališču prejšnjega stoletja. Obnebe postmodernega trenutka, ko se na zgodovinski voz naveže Vito Taufer, pa preferira raznovrstne hibride in tako tudi ludistično intertekstualnost in žanrske amalgame. Ti postanejo po »prvem« obdobju Tauferjevega režiserskega detektiranja in reflektiranja bivanjske praznine osrednji izrazni »milje« Tauferjeve gledališke govorice. Adut tega izraza je neupoštevanje žanrskih predalčkov in vzpostavljanje lastnega aspekta.

Združevanje na prvi pogled nezdružljivih žanrskih nasprotij se zdi Tauferjevo izrazno prapodročje; gre za iskanje vmesne poti, sozvena komičnega in tragičnega. Enega brez drugega preprosto ni. Temeljna značilnost Tauferjevega jukstapozicioniranja dramskega teksta in njegove uprizoritve je ta, da kot alternativo mimetizmu uveljavlja model sobivanja (stilnih, žanrskih) paralelnih svetov. Komiški diskurz je tako amalgam ironije, posmeha, teatraliziranega pretiravanja in absurda, ki v tveganju ne kalkulira in gre do meja primernosti (negotovost je najbolj elegantno razrešiti v domeni pretiravanja, forsiranosti, metodično nedisciplino pa prevesti v ironijo). Na povrhnjici Tauferjevih komičnih ekskurzov prevladuje redukcionizem, drsenje po površini, ki pogojuje sposobnost doživljanja pred razumevanjem; v teh primerih so razumske sfere fakultativne. Ta pozicija pretirava v dimenzijah slike in občasno tudi besede; zavaruje se prav s pretiravanjem in z ironiziranjem. Temne plati psihe zavija v svetlobo tistih občutij, ki usodnost temin relativizirajo. Nad ludističnim prevajanjem usodne stvarnosti in igrivo virtualnost in utemeljenostjo na indifferenciaciji med stvarnim in izmišljenim - kot jo je v komentarjih k Jovanovičevi groteski *Znamke, nakar še Emilija* opredelil Taras Kermauner in ki preseva vse Tauferjeve predstave - pa vselej bdi krovno osebno stališče. Žanrska opredelitev in zavezanost ni najbolj opredeljiva. Nekje »zadaj« je duh (v najširšem smislu), ki se ne pusti preprosto prijeti. Taktika ideološke sproščenosti in slogovnega ludizma na prvi pogled ne prinaša nobenih velikih, usodnostnih, eshatoloških tem, pač pa izganjanje trpljenja in temin človeške psihe s smehom - prepričanje, da gledalec fenomenološko srž predstave najbolje zajame in dojame skozi haha-efekt. Toda tudi predstave, ki se zdijo navzven povsem »neapokaliptične«, skozi vzbujanje smeha pogosto *spregovarjajo o strahovih, upanjih in tragičnem današnjega sveta*.¹³ Manj zavezujoči toni znotraj Tauferjevega

¹³ V družbo režiserjev, za katere je značilna ta »kontradiktorna« ustvarjalna metoda, Tauferja uvršča Boris Pintar (v: *Kastracijski stroji*. Maska, letnik XV, št. 60-61, pomlad 2000, 59).

režiserskega historiata variirajo; kar pa nikakor ne pomeni, da so razporejeni in strogo ločeni po predstavah. Tudi oni so del slogovnega amalgama, ki se giblje med komičnim, ironijo in absurdiziranjem situacij. Temačna spoznanja tipa *Nikjer ni odrešitve za človeka* (iz Zajčevega *Potohodca*) so prekrita s humornim pogledom, ki si utopitve v črnem pesimizmu ne dovoli. V izgrajevanju svojega gledališkega mehanizma gre do infantilnosti, groteskno nasmeje, nato pa vse skupaj zvede v umirjen, melodičen kontrapunkt, v melodijo, v melodramo človeške eksistence, v karnevalski preobrat tradicionalnih pomenov v živost. Postopek prikazovanja se ne ozira na čas in prostor, sega tja, kjer smešne figure vstajajo kot stereotipi.

Tauferjev komiški postopek temelji na izmisleku in vzpostavitvi specifičnega konteksta, drugačnega izvirnega reda. Resda izklicuje ta postopek pomislek, koliko skuša ekskluzivna vzpostavitev nekega reda za-se ustreči ideologiji gledališke komunikacije; čeprav se zdi, da komedijski žanr z gibanjem v *trikotniku ethosa, erosa in polisa* (Lukan) nagovarja v vsakem primeru. Lukan zaznava med prostoroma tragedije in komedije vedno *neko (drsečo) točko, kjer se obe žanrski naravnosti stakneta*¹⁴ in se, kot se zdi, tam navežeta na neki etičen korektiv. Slednjega komediji običajno sicer ne pripisujemo, vendar je kljub temu znano, da *funkcija komedije ni nikdar samo v goli zabavi, vzbujanju užitka ali »čustveni anesteziji«* (Pavis). V temelju je komedija dejansko konformistična, saj streže željam in ponuja užitke občinstvu, ko obenem prikriva pravi ustroj sveta - posebej danes, ko je, kot opaza Lukan, večinoma *subverzivna samo na nivoju besedne igre, nikdar pa na ideološkem ali celo metafizičnem nivoju*.¹⁵ Obenem Taufer zabrisuje apriornost pojmovne celote »tragična katarza«. Kajti učinki, ki nastajajo pri gledanju komičnih in zabavnih prizorov, v gledalcu brez dvoma strukturirajo svet na podoben način, kot smo tega vajeni iz »resne« dramske poezije.¹⁶ Šteje predvsem podtekst, ki je lahko, kot poudarja Denis Poniž, prav tako *avtonomna estetska struktura z »moralnim« sporočilom*.¹⁷

Če upoštevamo aksiomatiko Nietzschejevega *Rojstva tragedije iz duha glasbe* (1872), je Tauferjevo gledališče žanrski amalgam polarnih različnosti: po eni strani silnic apoliničnega, čiste forme volje, obrnjene k svetosti v iskanju definicije življenja, resnice, rituala, in na drugi silnic omamne, orgiastične pozunanjenosti. Žanrska pripadnost teh predstav se giblje krožno in želi vselej tvoriti presečno množico z drugim krogom; popolnemu zlitju dveh prekrivajočih se krogov se izogiba. Režije se tematsko gibljejo naprej in nazaj z različnih pozicij, čeprav gravitirajo in se gibljejo okoli enega miselnega centra - človekove usojenosti svetu in sočasnosti absurdnega reda

¹⁴ Blaž Lukan: *Dvakrat komedija*. V: Dramaturške figure: eseji o današnjem gledališču. Ljubljana: Maska, 1998. - [Transformacije], 53.

¹⁵ Lukan, prav tam, 55.

¹⁶ Bolj obširno piše o tem vprašanju Denis Poniž v poglavju *Komična katarza - katarzična komika* v študiji *Komedija in mešane dramske zvrsti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1995. - [Sophia; 1995, 2].

¹⁷ Poniž, prav tam, 159.

sveta. Šele dosledna odrska realizacija Beckettovega miselnega obnebjva v *Koncu igre* prida podtekstu tega slogovnega konglomerata napoved vsesplošnega razkroja. Tudi tam se najdemo v območju komedije, čeprav bolj v smislu razumevanja komedije, ki ga je na začetku dvajsetega stoletja svojim igram nadeval Čehov. Ta koncept umetnosti sežemanja nasprotnosti je, kot kaže, večen. Delitve na komedijo in nekomedijo ni, pola komedije in tragedije sta preveč prepletena. Človeška resnost je preveč smešna. Tudi ko se Taufer ukvarja s tragičnim »patosom«, vanj transponira »razorožujočo ideologijo« humornih detajlov in možnost razbiranja konteksta kot humornega. Z uporabo redukcioniističnega prijema dosega vizualno dinamiko slik, podprtih s komično močjo absurda in asociativnostjo »komičnega alogizma«. Tauferjeve komedije niso »Zeitsatire« z omejenim časom uporabnosti. So nekakšen permanenten odraz notranje svobode, ki skuša vsaj posredno spremeniti vtis o nespontani in tesnobni drži slovenskega duha, ki se šibi pod težo zgodovine. Po svoje je Tauferjev »zabavizem« tudi replika na pomanjkanje optimističnih tonov v slovenskem gledališču, o katerem je ob koncu gledališke sezone 1981/82 govoril Andrej Inkret: ...*Predvsem pa je bilo v novejši slovenski dramatiki premalo kritičnega in skeptičnega ali vsaj ironičnega duha, kakršen sicer nemara že po definiciji pripada komedijantom*.¹⁸ V času, ko je komercializacija gledališča vstopila tudi v tiste institucije, ki so se v osemdesetih ukvarjale izključno z velikimi temami, Taufer uporablja strategijo distance, ki se, analogno opredelitvi Petra Weissa za pisanje, odloča za režiranje namesto za dejanje. Funkcionira kot postmodernist, komentator, ki prikazuje *ново* (v sebi že razloženo in razčlenjeno) *realnost*, iz katere je mogoče dobiti *ново analizo*, *novе norme* in *novе ideje*.

»Ironični naklon«

Ironijo (gr. »pretvarjanje«) - kot racionalizirano inačico humorja s subverzivno močjo, obliko zasmehovanja in vedre ali trpke kritike, ko zafrkljivo, na videz resno govorimo prav nasprotno, kot mislimo - je s pridom izkoriščal Sokrat, ko je v navidezni nevednosti nenehno zastavljal sogovorniku vprašanja, pri tem pa mu je dokazal, da pravzaprav ničesar ne ve. Romantika je razumela ironijo kot neresnost ustvarjalnega človeka, kot izraz premoči nad njegovim lastnim delom; od Heineja in moderne naprej raba ironije v literaturi služi zlasti kritični deziluziji in satiri. Thomasu Mannu, ki že napoveduje današnjo ustoličenost ironije med vrhnje plasti komike, je prav ironija (kot sredstvo racionalno diferenciranega spoznanja in duhovne distance) temeljni pogoj za pripovedovanje. In tudi za humor Tauferjevih predstav je značilna nekakšna »nemška« (mannovska) ironija, ki je nasploh karakteristična za razvoj modernega duha. Izhodišče te

¹⁸ Kam se je zgubil ironični duh, ki po definiciji pripada komedijantom? - Nekaj novih dosežkov ne more prikriti pomanjkljivosti, zlasti usihanja volje po tveganju. V: Delova Sobotna priloga, 24. 7. 1982.

humoristične optike je vezano na nekakšen »ironični naklon«, katerega bistvo stoji samo zase. Ironija je po Ihabu Hassanu značilen element postmodernizma, in sicer sprevrača enoznačne pomene in tako odpira prostor za mnogomiselnost. Pot ironije je vratolomna, zdrs v skepso je zelo blizu, od njega vodi neposredna pot v cinizem - toda tam Tauferja ne najdemo. Kako se (sploh) ne zateči v *izražanje odklonilnega odnosa do nekega pojava z vsebinsko pozitivnimi besedami*, se sprašuje Zorko Simčič v svoji kolumni.¹⁹ Taufer lastno občutljivost kastrira. Ironija namreč *ni zdravilo, je kvečjemu tabletko, ki človeka obvaruje pred padcem v krizo*.²⁰

Postmoderni nasmešek

Medtem ko provokacija osemdesetih let danes ni več provokacija in sta postala šok in kriza celo v tako imenovanih »avantgardnih« delih zane-marljiva, je Taufer odrasel in prestopil k poglobljanju v baze prototekstualnih besedilnih vzorcev. Lahko si predstavljamo, da je njegovo naravno stanje zdaj nasmeš, analitični nasmešek v kotičkih ustnic, ki je redko ciničen in motri situacije s pomočjo ironije. Takšen (po Umberto Ecu) postane smeh, ko se osvobodi strahu in pomeša s sočutjem.²¹ Kot meni Matej Bogataj v refleksiji *Čez sedem let vse prav pride*, postane smeh takšen, razumevajoč in sočuten, *v prekucnjenem svetu, v svetu brez hierarhije in navpičnice... Ost smejočega je uperjena zgolj na trdne in toge pojave, ki jih s svojim videnjem mehča, omogoča drugačno, alternativno videnje pojavov, z zoperstavljanjem svoje smešne resnice dopolnjuje resnico in mehča njeno ujetost, dokončnost*.²² Taufer je novodobni avantgardist, ki zgodovine ne želi odpraviti in je ne uničuje, pač pa preteklost rekonstruira, jo interpretira z nasmešom na ustih. Tudi iz tega razloga je smeh, dvoumnen, celo pieteten, vzorčno orožje v Tauferjevem definiranju lastnega odnosa do zgodovine. Njegova namera ni razbijaška, saj se na sklepni točki zgodovinskih stilnih usmeritev zaveda vzporednosti in enakovrednosti možnih poti. Tam koreni ni privilegirana njegova pozicija, ki med stanjem na križišču in odločanjem, po kateri umetniški poti naj krene, razpolaga s (spekulativnim) vedenjem o cilju eventualno izbranih poti, o izkušnji prehojenih poti.

Komika Emila Filipčiča

Filipčičev komiški milje je asociativna komika intelekta.²³ Temelji na neobičajnih besednih povezavah in spajanju njihovih pomenov z nepri-

¹⁹ Zorko Simčič: *O ironiji*. V: Delo, 28. 2. 2000.

²⁰ Simčič, prav tam.

²¹ Umberto Eco: *The Frames of Comic »Freedom«*, v: Umberto Eco, Monica Rector, V. V. Ivanov: *Carnival!*, Berlin, Amsterdam, New York, 1985.

²² Matej Bogataj: *Čez sedem let vse prav pride II*. V: Literatura št. 7 (Problemi 13/1988, letnik XXVI), 139.

²³ Bližnji sorodnik Tauferjevih gledališčenj Filipčičevih del se zdi Radio Ga-Ga, ki je v poznih osemdesetih postal nekakšna slovenska različica sarajevske humoristične skupine Nadrealistov.

čakovanim, celo bizarnim, na izumljanju svojega jezika in postavljanju koordinat, ki jih po želji spet premakne.²⁴ Takšen humor, ki je praviloma razumljen kot inteligenten (ali »intelektualen«), izvira iz prestavljanja znanih fenomenov v druge, navidez povsem tuje koordinatne sisteme, pri čemer je le redko elementarno neposreden. Na Tauferjevem odru bi se lahko tako znašla horda slonov ali razred dvojnic Marilyn Monroe - kot je ugotovila hrvaška gledališka kritika, *bi se redki vprašali za razlog, nihče pa ne bi protestiral*.²⁵ Humor Tauferjevih gledališčenj Filipčičevih iger je blizu komiških osnov »letečih cirkusantov Montyja Pythona« (običajno v režiji Terryja Gilliama, ki isti komiški liniji sledi tudi v večini svojih preostalih filmov).²⁶ Dozdevno ni meja, ki bi v teh reprezentativnih postavitvah ludistične filozofije ločevale ali prepovedovale sekundne preskoke iz enega zgodovinskega konteksta v drugega, iz ene vloge v drugo, v travestizem in nazaj, prav tako ni zgornjih meja neposrednosti komike, ki v najbolj ekstremnih trenutkih preide meje grobega in neokusnega; tam postanejo kategorije grobega, umestnega ali normalnega neveljavne, stvar učinka. Nadvse pripraven za prezentacijo takšne aksiomatike je (čeprav asketiziran) znanstvenofantastični milje; najbolj trden argument za to je *Atlantida*, ki pomeni vrhunec ustvarjalnega tandema Taufer-Filipčič.

Karnevalskost

Komika je posledica spusta z vzvišene zgodovinske pozicije. Tauferjeva teorija smešnega razume smeh kot silo, ki je zmožna omogočiti paralelno ugledanje realnosti in ni vezana na izklicavanje družbene krize. Šokirati je premalo. Pomembnejši je odziv, komunikacija z gledalstvom. Komedija terja, da gledalci na dogajanje reagirajo nemudoma. Tako izzvani smeh pa je primerljiv z (avantgardnimi) gibanji, katerih namen je (z)rušiti oklepe navad in s tem vzpostaviti novo življenjsko prakso.

V Tauferjevo komiško perspektivo vtihotapljeni karnevalski smeh, ki je pretežno »ludistične« provenience, predstavlja cel svet kot smešen in je (po Bahtinu) univerzalen, saj je usmerjen na vse in vsakogar. *Hkrati negira in potrjuje, zasmehuje in priznava, ruši in vzpostavlja, ubija in obuja od mrtvih, pokopava in ponovno rojeva, psuje in blagoslavlja, uničuje in obnavlja*.²⁷ Pri tem se »karnevalnež« ne postavlja nad pojave, kot počne satirik; ta zgolj negira tisto, čemur se smeji, s tem pa razbija celost sveta, saj smejočega izključuje iz samega pojava. Tudi pri Tauferju je karnevalski smeh naravnost konstitutiven, saj s svojo ambivalentnostjo kaže na nedovršenost, stalno spreminjanje, immanentno fluidnost razvoja, vseprisotno

²⁴ Formulacija je povzeta iz definicije lastnega imitatorskega glasu, kakor jo je podal Sašo Hribar (*Tako sem postal biblijski*. V: Sobotna priloga, Delo, 27. maja 2000).

²⁵ Goran Sergej Pristaš: *Čarolija u sivom*. V: Novi Prolog 12/13, Zagreb, ljetno 1989, 176.

²⁶ Med filmi, napovedanimi za skorajšnjo Gilliamovo realizacijo, najdemo ekranizacijo *Dogodivščin barona Münchausna*, kar prav tako kaže na analognost interesov Tauferjevega »dvornega lažnivca« Filipčiča in uspešnega angleškega filmskega režiserja.

²⁷ Bogataj, prav tam, 143.

umiranje in porajanje, levitev novega izpod oklepa starega. V Tauferjevem primeru je bistvena sploh Bogatajeva teza, da je karneval *način gledanja na svet, ki spozna čas kot vseuničujočo in hkrati vseobnavljajočo silo*.²⁸ Kaže na relativnost vsega in je antagonističen do vsakega poskusa zadržanja vedno zmuzljive resnice, ob vsem tem pa za sabo ne pušča razdejanja. Ta tip smeha osvobaja strahu pred vsem visokim, posvečenim in prepovedanim, pred smrtjo, pred zapovedmi avtoritet, pred kakršnokoli avtoriteto. Izganja privzgojeni strah pred preteklostjo in pred notranjo nujnostjo, s čimer odpira oči za novo in prihodnje, pa tudi za preteklo. Učinek takšnega smeha je blizu občutju grotesknega, kot je prisotno v sodobni gledališki umetnosti.

Interes za slovensko dramatiko

Za velik del dramatike avtohtonega slovenskega porekla lahko ugotovimo, da njen temperament, psihologija in splošno občutje (ki ga marsikdo dojema kot »regionalnega«) Tauferju ne imponirata. Deloma je tako iz razloga, ker poskuša slovenska dramatika zadostiti vlogi, ki (naj) jo ima literatura v duhovnem prostoru naroda, skupnosti. Ta funkcija pa je v marsičem zožena, sicer skladna s kriteriji visoke literature, a svojemu značaju (brez premisleka) pripisuje usodno pomembnost. Tauferjev interes za uprizarjanje slovenske dramatike ni nič(e)l(n), vendar eksistencialni koncept njegovega zrtja nanjo učinkuje »neprilagojeno«.

Tauferjevi inscenaciji Linhartovega *Matička*, ki se kažeta kot najizrazitejši signifikant Tauferjevega odnosa do slovenske dramatike, nista le aktualizaciji za sodobno rabo, ampak sta v prvi vrsti del gledališke taktike, ki jo Lev Kreft vidi kot posledico *potrebe po dekanonizaciji nacionalne kulture in nacije naploh*.²⁹ V Tauferjeve uprizoritve železnega repertoarja namreč vstopa samoironija teatra, ki zase ve, da je »muzealski primerek«, in prav Tauferjeve predstave sodijo v vrhno pomensko plast »gledališča v gledališču« oz. dejavnosti, ki ji je gledališče predmet avtorske obdelave. Logos teh renovacij ni aprioristično vzgojen in zato ni nikoli mlačen ali »grozljivo dolgočasen«. Kreft v tem razbira *analogijo s stanjem, v katerem se nacionalno gledališče igra mišnico s svojo nacionalno funkcijo* - to pa naj bi bila že *eklatantna posledica postosamosvojitvene dobe*.³⁰ Tradicionalno prevajanje gledališkega železnega repertoarja pač ne prodira v nobeno relevantno polje več, zato Taufer njegove nacionalno-kurikularne funkcije ne mistificira več. Pač pa postavlja nacionalno funkcijo gledališča v optiko razkrinkavanja in relativizacije.

²⁸ Bogataj, prav tam, 144.

²⁹ Lev Kreft: *Dober glas gledališča*. V: Maska, letnik VIII, št. 5-6, 30.

³⁰ Kreft, prav tam.

Saša Helbel

ŽIVLJENJSKA IN UMETNIŠKA POT DUŠANA JOVANOVIĆA

Dušan Jovanović se je rodil 1. oktobra 1939 v Beogradu Emiliji in Ljubomirju Jovanoviću. Po njegovih žilah se pretaka narodnostno dokaj raznolika kri. Poleg prevladujoče srbske komponente je v njem tudi nekaj grškega (po očetovi strani), nemškega in hrvaškega (po materini strani). Njegov oče Ljubomir (rojen 1912) je skupaj z bratom dvojčkom Svetozarjem, starejšima sestrama Zoro in Darinko ter bratom Dušanom sestavljal družino zakoncev Riste Jovanovića, Srba iz vasi Skulanovo pri Lipljanu na Kosovu in Ane Hrisafidu, Grkinje iz Aten. Njegova mati Emilija pa je bila hčerka Ferdinanda iz Osijeka in Marije Zelenko (nemško-hrvaškega porekla, dekliški priimek Schtickl), rojena na Reki (1911). Dušanova starša sta se ločila takoj po vojni leta 1945, ko mu je bilo borih šest let. Vihar druge svetovne vojne je pretežno prebil pri babici Ani. Takratne izkušnje je kasneje opisal v igri *Osvoboditev Skopja*. Po ločitvi staršev se je z očetom preselil v Ljubljano.

Zavest o multikulturalni družbi in njenih posledicah, izkušnja mešanih zakonov in mednacionalnih prijateljstev sta nezgrešljivi zvezdi stalnici v Jovanovićevem življenju. V eseju *Kaj sem zdaj? Skica za avtobiografijo* oziroma v *Komentarju k skici za avtobiografijo*, objavljenem v *Paberkih*, razmišlja o problemih nacionalne opredelitve, vprašanju, ki je postalo posebej pereče po razpadu Jugoslavije. Nima se za Srba, čeprav priimek razkriva neizpodbitno srbsko poreklo, česar se seveda ne sramuje; čeprav živi v Sloveniji in piše ter govori slovensko, se ne počuti kot Slovenec; še bolj tuje so mu hrvaške, grške ali nemške rodovne korenine.¹ »*Prazno ime nam je dano, da ga napolnimo s svojimi dejanji. Ničesar ne morem prezreti, ničesar ne morem preskočiti, nobenega dobička ne morem skovati s prilaščanjem, prebegom in izdajo. Nikdar nisem zgolj to, s čimer se istovetim in kar občudujem, na kar pristajam in prisegam. V resnici sem samo razlika. Bolj sem razlika, bolj sem.*«² Z drugimi besedami bi lahko rekli, da se spopada z vprašanjem identitete, kar odsevajo tudi igre, izdane leta

¹ Ob njegovo ime in osebo (na neki način tudi nacionalno poreklo oziroma opredelitev) se je pred tremi leti (leta 1997) obregnil Jože Snoj na seji mestnega sveta Mestne občine Ljubljana ob predlogu sklepa o zagotovitvi sredstev za financiranje Evropskega meseca kulture - Ljubljana '97, ker je bila Jovanoviću s strani takratnega ljubljanskega župana Dimitrija Rupla ponujena funkcija umetniškega vodje gledališkega programa EMK-ja Ljubljana 1997. Snoj je med drugim je izjavil, da gre za politični fakt Jovanovića, torej ne za umetnika Jovanovića (karkoli je že s tem mislil), da Jovanović globoko prezira Slovence, da govori slovensko, kadar hoče, da je jugoslovenarski...

Glej: *Snoj proti Jovanoviću: Dušan Jovanović odgovarja*. V: Delo 39/1997 (12. 04.), št. 84, str. 39.

² Dušan Jovanović, *Paberki*, MGL, 1996 (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 123), str. 177.

1997 v knjigi z naslovom *Balkanska trilogija*, še posebej pa zadnja iz serije *Kdo to poje Sizifa*.³ Da je res tako kaže tudi Jovanovičeva izjava v intervjuju s Tomažem Toporiščem, Darjo Dominkuš in Diano Koloini, objavljenem v gledališkem listu predstave *Uganka korajže*, kjer pravi: »Zame je bilo prav vprašanje identitete dolgo najbolj razburljiv trenutek teatra in zato se cela vrsta mojih tekstov - mogoče ne čisto vsi - obsesivno ukvarja s tem vprašanjem, s problemom identitete: kaj se dogaja, kaj je z nami, kdo sem jaz itd.«⁴

Po uspešno zaključenem šolanju v Ljubljani, kjer je na Filozofski fakulteti študiral angleščino in francoščino, potem pa še gledališko in radijsko režijo na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, je z velikim zamahom in pogumom zakorakal v gledališko areno. Gledališče je postalo njegovo prvobitno in temeljno področje umetniškega ustvarjanja. Uveljavil se je kot dramatik, pisatelj, režiser in publicist.

V središču gledališkega dogajanja se je znašel že zelo zgodaj. Svoje prvo in do sedaj edino neuprizorjeno dramsko besedilo *Predstave ne bo* je objavil leta 1963 v *Perspektivah*. Istega leta se je v članku *Stanje je kritično*, objavljenem v *Tribuni*, zavzemal za obstoj Odra 57. Konec 60-ih let je z gledališko skupino ŠAG uprizoril *Veseloigro v temnem* Dominika Smoleta in *Tigra* Murraya Schisgala, za katerega je prejel svojo prvo nagrado. Kot nepogrešljivi član oziroma vodja gledališča *Pupilije Ferkeverk* je leta 1969 uprizoril predstavo z naslovom *Pupilija, papa Pupilo pa pupilčki*, ki je znana predvsem zavoljo spornega obrednega klanja kokoši na odru, ki je preraslo v škandal. Premiera je bila 29. 10. 1969 v Viteški dvorani. Uprava Križank je »škandalozni« predstavi po prvi ponovitvi odpovedala gostoljubje. Tretja ponovitev je bila čez teden dni v »menzi« študentskega naselja, ki naj bi bila po besedah Iva Svetine v članku z naslovom *Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem - Pupilija Ferkeverk*, objavljenem v *Maskah* leta 1986, množično obiskana (v svojem članku navaja podatek 1200 obiskovalcev) in v nasprotju z zgroženo in šokirano premierno publiko sprejeta z navdušenjem. Sledila so gostovanja v Mariboru, Zagrebu, na Reki in v Beogradu. V Zagrebu se je *Pupilija* predstavila v gledališču Gavella marca 1970, mesec dni kasneje pa še na festivalu študentskih gledališč MFSK, kjer je prejela nagrado časopisa *Vidici* za najbolj avantgardno predstavo festivala. Pred tem se je udeležila še študentskega tedna na Reki aprila istega leta. »Pupilčki« so tudi v Beogradu na beograjski reviji amaterskih odrov BRAMS maja 1970 prejeli posebno

³ Ignacija Fridl v kritičnem članku z naslovom *Kdo to muči Balkan*, objavljenem v *Literaturi*, podobno ugotavlja, da je v vseh treh igrah *Balkanske trilogije* »na prikrito-odkrit način v prvem planu brez dvoma avtorjevo lastno vprašanje identifikacije, določitev koordinat njegovega lastnega življenja, ki so se zamajale skupaj s sesutjem Jugoslavije. Pri tem se Jovanović rešuje z ironijo, z zamaskiranimi modeli igre in s ponekod dramaturško šibkimi literarnimi poskusi, ki pričajo predvsem o tem, da kriza identitete še zmeraj traja.« Ignacija Fridl, *Kdo to muči Balkan*. V: *Literatura* 9, št. 77/78 (november-december 1997), str. 163.

⁴ Darja Dominkuš (Tomaž Toporišč, Diana Koloini), *Muke z vojno*: Pogovor z avtorjem Dušanom Jovanovićem. V: D. Jovanović, *Uganka korajže*, Gledališki list Drame SNG Ljubljana, 1994/95, uprizoritev 4 (dec. 1994), str. 6.

priznanje, plaketo za eksperimentalno gledališko dejavnost. Gledališče Pupilije Ferkeverk je s to predstavo nakazalo smernice novemu tipu gledališča, ki je prelamljalo s tedanjo gledališko tradicijo. Predstave tega gledališča naj bi temeljile na kolektivnem duhu in delu z za tradicionalno gledališče nedramatičnimi teksti. Se pravi, da so v ospredje postavljali neli-terarno, totalno gledališko govorico. »Beseda je v Pupiliji, papaju Pupilu pa Pupilčkih funkcionirala le toliko, kolikor je izražala misel ali strast, vse drugo je bilo podvrženo raziskovanju gledališča, njegovih zmožnosti in meja. Predstava je bila sinteza raznorodnih elementov, ki dotlej niso bili priznani niti preizkušeni kot gledališka izrazna sredstva.«⁵ Jovanović je predstavo režiral po principu »happeninga«, gledališkega dogodka, ki ni skrivalo navezav na ritualne izvore teatra. Tekstovna predloga uprizoritve je bil scenarij, sestavljen iz okvirno dvajsetih 'točk' ali 'slik', ki »so se prepletale v nenehnem menjavanju igre in tistega stanja, ki relativizira igro resničnosti in resničnost igre«.⁶ Ivo Svetina jih je v že omenjenem članku navedel s krajšimi opisi narave oziroma dogajanja teh gledaliških »točk«. Ta zapis je tudi edini ohranjeni vir »scenosleda« Jovanovičevega gledališkega scenarija *Pupilije, papaja Pupila pa Pupilčkov*. Predstava se je začela z gledanjem dnevnika na televiziji, končala pa z zakolom bele kokoši. Vmes so se zvrstile naslednje »slike«: Sneguljčica (mačehino spraševanje zrcala), računalnik (nastopajoči so simulirali njegovo delovanje), Anka (skupinski ples in petje pesmi »Lepa Anka kolo vodi...«), horoskop (branje horoskopa in občevanje z globusom), fotoroman (uprizoritev nekaj ljubezenskih prizorov), uganke (zastavljanje ugank, katerih pravilni odgovori so bile tri ključne besede: srp, kladivo, zastava), reklama za revijo Elle, dojenje (dekle je razgalilo prsi in dojilo odraslega moškega), koncert (improvizacije z »instrumenti«: cevmi, strgalniki, pokrovkami), zaupni pomenki (ljubljenje parov; en akter se je samozadovoljeval, drugi ga je božal po zadnjici; vmes pa so tekli odlomki iz »Zaupnih pomenkov«), mutci (nastopajoči so, leže na hrbtu, uprizarjali »muke« žuželk, ki poskušajo vstati), Koseski (sokolska telovadba in recitiranje pesmi Jovana Koseskega; potem petje pesmi »Slovenci kremeniti« in pozdrav slovenski zastavi), reklama za alpsko mleko, Majakovski (na tnalu je Milan Jesih s sekuro v roki v ruščini recitiral verze Majakovskega), latovščina, »Berešid bara« (recitiranje v hebrejščini prvega stavka svetega pisma), kopanje (obredne priprave na kopanje dveh nastopajočih, Mance Čermelj in Tomaža Kralja; sledila je reklama za Bidex, intimno razpršilo).⁷ Jovanović je v intervjuju s Tonetom Peršakom, objavljenem v knjižici Mestnega gledališča ljubljanskega z naslovom *Pogovori z režiserji*, o šokantni *Pupiliji* in škandaloznemu prelivanju krvi na odru izrazil svoje mnenje z naslednjimi besedami: »Če je smrt na odru prava smrt, se ob tem soočimo z vso hipokrizijo celotne družbe,

⁵ Ivo Svetina, *Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem - Pupilija Ferkevek*. V: Maske, 1986, št. 4, str. 97.

⁶ Veno Taufer, *Odrom ob rob*, DZS, Ljubljana, 1977, str. 41.

⁷ Povzeto po: Ivo Svetina, *Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem - Pupilija Ferkeverk*. V: Maske, 1986, št. 4, str. 98.

od malomeščanskih instinktov do histerije povprečnosti in reakcij raznih društev za zaščito živali itn., z zmerjanjem, da smo morilci in ne vem kaj še... Gre za doživljanje smrti. Kajti v trenutku, ko je eden od igralcev pre-rezal kuri vrat in je kri v čisti tišini kapljala v čeber, smo bili priča obredne smrti. /.../ Če se mi pogovarjamo o smrti, se ne moremo pogovarjati o tem pogojno, smrt je. Smrt ptiča, smrt kure pomeni ritualno smrt. /.../ to dejanje brez hipokrizije dobiva v gledališču pretresljiv značaj smrti. Vsi koljemo, nihče pa ni pripravljen tega priznati kot gledališki fenomen.«⁸ Ali kot je zapisal Vasja Predan v zgodovinskem pregledu slovenskih dramskih gledališč: »V predstavi *Pupilije in Pupilčkov* je bilo mogoče videti med drugim tudi klanje kure (v živo), ta za nekatere preokrutna in celo bestialna gesta pa je, kakor je domiselno ugotovil Veno Taufer, simbolizirala 'zakol' ali konec tako imenovanega literarnega gledališča. In takoj povejmo v tej zvezi: nekaj manj kot dvajset let pozneje (1985) si je dosledni Dušan Jovanović v predstavi *Iva Svetine Lepotica in zver* v Slovenskem mladinskem gledališču znova omislil isti obred klanja kokoši, le da je tokrat ta gesta simbolizirala konec gledališkega modernizma.«⁹

Jovanovičeva osebnost se je razvijala in oblikovala kot zelo kotroverzna in revolucionarna. Pogostokrat je njegovo umetniško ustvarjanje in udejstvovanje predstavljalo kamen spotike kritičnim avtoritetam, o čemer pričajo razni viri. Tone Peršak v *Pogovorih z režiserji* to imenuje tudi kot *poizkus idejno-političnega diskreditiranja*.¹⁰ V tem intervjuju se nam Jovanović kaže kot mladi, nadebudni in obetavni gledališki ustvarjalec, ki trdno verjame v svoje poslanstvo in vizijo gledališča z izrazito potrebo po redefiniranju gledališke prakse. Zanimiva je njegova izpostavitve Petra Zadeka, provokativnega gledališkega ustvarjalca v ZRN, s katerim se je nehote primerjal. Podobno kot Zadeka polovica publike ljubi, druga polovica pa sovraži, naj bi podobno veljalo za Jovanovića (kdor ni z njim, je proti njemu...). Peršak v njegovem ustvarjanju, tako literarnem kot gledališkem, odkriva ponavljajoče se mehanizme nasilja in teme odtujenosti, kar naj bi kazalo Jovanovičevo odzivnost na probleme sodobnega časa, ko stare vrednote in vzorci propadajo ter se oblikujejo novi interesi. Soočamo se s problemom odgovornosti, ki je pri sleherniku vezan na vprašanje etike. Ali z Jovanovičevimi besedami: »Znotraj te negotovosti in tega burnega razvoja je tudi teater; njegova vloga je, da išče, opozarja, izziva, da razmišlja o svetu, ki mu je priča.¹¹/.../ Danes se umetnost spreminja v subverzijo, v izziv, v sredstvo sanjarjenja o nekakšnem novem svetu. /.../ Čedalje manj je umetniških manifestov, šol, smeri, gibanj. Njihovo mesto prevzema na eni strani industrija mode, zabave, kulture, na drugi strani pa pogumen, ustvarjalen, nadarjen inovator. Umetnost in z njo posebej teater

⁸ Tone Peršak, *Pogovori z režiserji* (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 77), MGL, Ljubljana, 1978, str. 211-212.

⁹ Vasja Predan, *Slovenska dramska gledališča* (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 122), MGL, Ljubljana, 1996, str. 140.

¹⁰ Tone Peršak, *Pogovori z režiserji* (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 77), MGL, Ljubljana, 1978, str. 188.

¹¹ Ibid., str. 192.

postaja nekakšen 'brisani prostor', kjer je možno prav vse, kjer paralelno eksistirajo vsakršne socialne in zgodovinske usedline, mitologije, potrebe po spremembi, sanje o boljšem in drugačnem svetu, pa tudi razni ekskluzivizmi, igre in igračkanja. Umetnost se spreminja v produkcijo sanj, ugodljajev, omame in norosti.«¹² Ne pristaja na vsebinsko in formalno razlikovanje režije, vse bolj pa priznava pojem katarze. Kajti gledališče je »v svojem bistvu ritualna zadeva«.¹³ Jovanović je v intervjuju poudaril tudi pomen scenografije v gledališču nasploh. Pojmovanje prostora in scenskih rešitev je vprašanje »prostora v času« na nivoju vsebine. Zato meni, da polom režije pravzaprav pomeni polom prostorske rešitve.¹⁴ Zavzemal se je tudi za oblikovanje stalnih »timov«, tj., da bi pri različnih projektih skupaj delovala in ustvarjala neka stalna skupina ljudi.¹⁵ To sicer lahko vodi v lobiranje, na drugi strani pa lahko pripomore k homogenosti gledališkega kolektiva, kar je prišlo do izraza v času Jovanovičevega umetniškega vodstva SMG-ja (1978-1985). Vendar je petnajst let kasneje v intervjuju z Darjo Dominkuš kritično in objektivno opredelil prehojeno pot in izjavil, da je potreba po privatnem teatru zelo osebna zadeva, vezana na neko določeno obdobje v ustvarjanju. »Praviloma so to mlajša leta, ko hoče človek začrtati svojo identiteto in razčistiti s samim seboj. Se pravi, ustvariti laboratorijske pogoje dela, imeti veliko časa, da zakoličiš, preveriš, raziščeš nekatere stvari in da vzpostaviš osebno poetiko.«¹⁶ Zanimiv je njegov pogled na režijo in dramsko pisanje. Slednje ima za mnogo usodnejše, ker je tu zelo pomemben odziv ljudi, v primerjavi z drugimi vrstami literature seveda. Pisati dramo pomeni upati si pisati o stvareh, za katere misliš, da so zanimive in se lahko dotaknejo širše množice ljudi. Režijo pa doživlja kot konstantno potrebo, neke vrste drogo, ki te zasvoji in se je le stežka naveličaš, saj več ko delaš, bolj te delo fascinira. V primerjavi z usodnostjo pisanja se mu režija zdi neke vrste igračkanje. Ko spregovori o razliki med gledališčem ob času njegovega vstopa vanj v šestdesetih letih in zdajšnjim v devedesetih, se mu zdi, da je najbolj bistvena sprememba ta, da je zdaj prostor detabuiziran, dedogmatiziran in prost, svoboden za ustvarjanje. V tistem času je bilo potrebno vložiti veliko navora in časa za razbijanje konvencij in dogem. »Mi smo kot nekakšni ledolomilci osvobodili ta prostor ideološkega in estetskega katekizma, ki je takrat vladal.«¹⁷ Za ponazoritev tega bi lahko tudi uporabili druge besede, ki jih je izrekel Jovanović v prej omenjenem pogovoru s Peršakom. Takrat se je bojeval proti »kulturniškemu manekenstvu«, pod čimer si je predstavljal mir, idilo, razsodnost, previdnost oziroma z ostrejšo besedo - mrtvilo. Svoje življenje

¹² Ibid., str. 197.

¹³ Ibid., str. 213.

¹⁴ V *plodnem stiku režiserja in scenografa se pravzaprav določa usoda dramskega dela*. Ibid., str. 222.

¹⁵ Izrecno omenja sodelovanje z Meto Hočevar, ki jo zelo neskromno imenuje za svojo osebno scenografko.

¹⁶ Darja Dominkuš, *Zmeraj bolj občutljiv teater: Pogovor z režiserjem Dušanom Jovanovićem* (s seznamom režij in nagrad). V: B. Friel, Ples v avgustu, Gledališki list Drame SNG Ljubljana, 1992/93, št. 8 (1993), str. 197.

¹⁷ Ibid., str. 200.

je Jovanović posvetil gledališču v tolikšni meri, da si življenja izven gledališča skorajda ne more zamisliti: »*Zame je življenje v gledališču edino življenje, ki ga imam. To pomeni, da se s tem ukvarjam na življenje in smrt in da v določenem trenutku ni nobene razlike med vsebino in obliko.*«¹⁸

Dušan Jovanović je bil tudi nepogrešljiv sodelavec in soustanovitelj Eksperimentalnega gledališča Glej leta 1970. Skupaj z Zvonetom Šedlbauerjem in dramaturgoma Igorjem Lampretom in Markom Slodnjakom je z vrsto prodornih predstav zaznamoval prvih sedem let novonastalega gledališča, ki je prelamljalo s tradicijo literarnega gledališča. Jovanović je v EG Glej režiral naslednje igre: *Viktor ali otroci na oblasti* Rogerja Vitraca (premiera 22. 1. 1971), *Spomenik G* po motivih drame Bojana Štiha (premiera 28. 1. 1972 v Križankah), *Kdor skak tisti hlap* Rudija Šeliga (premiera 26. 1. 1973), *Živelo življenje Luke D.* Pavleta Lužana (premiera 23. 1. 1974) ter *Pogovor v maternici koroške Slovenke* Janka Messnerja (premiera 5. 10. 1974 na Poljanah). Predstava *Pogovor v maternici koroške Slovenke* je poleg osrednjega Messnerjevega dialoškega teksta vsebovala še besedili Tomaža Šalamuna in Dušana Jovanovića. Jovanovićev tekst je bil sestavljen iz niza prepovedi ali ukazov, ki jih je govoril ženski zbor v nosečniških oblačilih (Jožica Avbelj, Stanislava Bonisegna, Majda Kohek, Barbara Levstik, Neža Simčič). Njegov prispevek torej ni bil zgolj režiserski. O režiji predstave je Aleš Berger zapisal, da je »*vsa tri besedila prinašala v razsekanem, skrbno skandiranem zaporedju in tako osrednje Messnerjevo sporočilo ves čas razširjala v dve smeri: vodila je v čustveno razpoloženjske trenutke mlade nosečnice in svet totalitarne prisile nasploh.*«¹⁹ Izjemno domiselna in učinkovita je bila tudi scena Mete Hočever, zasnovana kot maternica, ki jo je ponazarjala velikanska krogla, v kateri sta nastopala Barbara Jakopič in Vladimir Jurc kot zarodka. Proces ukinjanja besede se je zgodil v predstavi *Spomenik G* leta 1972, ki ga je Jovanović režiral na podlagi Štihovega *Spomenika*. S to klasično igro o sinovih, vnukih, očetih in dedih so se razprle duri neverbalnega gledališča. Jovanović se tega spominja z besedami: »*V predstavi smo skušali ohraniti napetosti in smisle, konflikte in frustracije, hkrati pa smo, plast za plastjo, ukinjali tekst in nazadnje ga ni bilo več. /.../ Tudi igralcev je bilo čedalje manj, ker jih ta rigorozni trening ni navduševal, in so drug za drugim odpadali. Na koncu sta ostala samo Jožica Avbelj in Matjaž Jarc kot glasbenik. Ta predstava je radikalno obračunala z besedilom in se reducirala na govorico telesa, na gib. Kljub temu se je vendarle naslanjala na Štihov svet. Bila je impregnirana s to socialno in politično frustracijo, ki je bila sicer značilna za Štihovo govorico, čeprav se o tem ni izrekala na običajen način.*«²⁰

¹⁸ Tone Peršak, *Pogovori z režiserji* (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 77), MGL, Ljubljana, 1978, str. 206.

¹⁹ Aleš Berger, *Ogledi in pogledi*, MGL, Ljubljana, 1984 (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 93), str. 121.

²⁰ Darja Dominkuš, *Zmeraj bolj občutljiv teater: Pogovor z režiserjem Dušanom Jovanovićem* (s seznamom režij in nagrad). V: B. Friel, Ples v avgustu, Gledališki list Drame SNG Ljubljana, 1992/93, št. 8 (1993), str. 200.

Ob prevzemu umetniškega vodstva Mladinskega gledališča leta 1978 se je repertoarni program SMG opazno spremenil. V ospredje so prihajala dela in predstave, namenjena starostno zrelejši publiki, čeprav tudi najmlajša ni bila zapostavljena. To je nakazala že uprizoritev Jovanovičevega teksta *Žrtve mode bum-bum* (premiera 16. 10. 1975) v avtorjevi režiji, ki je nastala na pobudo takratnega umetniškega vodje gledališča Dominika Smoleta. Z Jovanovičevim nastopom se je začela uveljavljati težnja po »kolektivni igri«. Poudarjen je bil pomen igralskega ansambla in občutek pripadnosti, k čemur naj bi prispevala ustaljena in stalna režiserska ekipa. Namen takšnih delovnih okoliščin je bil ustvarjati dobre predstave in jih čim večkrat ponavljati. To je pomenilo tudi daljši študij in pripravo predstav, kar je vidno še danes. Izzivalne predstave so zbujele tudi polemične odzive ali pa očitke, da gledališče zanemarja svojo temeljno funkcijo, to je, igranje za najmlajše občinstvo. V času Jovanovičevega vodstva se je zvrstila vrsta pomembnih in nepozabnih predstav, ki so jih poleg njega režirali predvsem Ljubiša Ristić, Janez Pipan in Vito Taufer. Pomembnejša sodelavca sta bila še prezgodaj umrli dramaturg Marko Slodnjak (13. 5. 1946-19. 10. 1984) pa scenografka (in občasno tudi kostumografka) Meta Hočevnar. Oba je Jovanović nadvse cenil. Zelo odmevne so bile že omenjena predstava *Žrtve mode bum-bum*, kar dokazuje tudi Borštnikova nagrada, pa Kiševa *Missa in a minor* v Ristićevi režiji (premiera 21. 12. 1980), Filipčičevi *Ujetniki svobode* v režiji Janeza Pipana (premiera 23. 9. 1982), *Razredni sovražnik* Nigela Williamsa v režiji Vita Tauferja (premiera 12. 12. 1982), *Ana Rudija* Šeliga (premiera 24. 4. 1984) in *Lepotica in zver* Iva Svetine (premiera 7. 3. 1985), obe v Jovanovičevi režiji, in Bettijev *Zločin na kozjem otoku* (premiera 2. 4. 1987) v Magellijevi režiji, če naštejemo samo nekatere. Ob tem pa ne moremo mimo Jovanovičeve dramatizacije *Besov* F. M. Dostojevskega v dva neločljivo povezana in dopolnjujoča se teksta *Blodnje* in *Besi*, uprizorjena leta 1986. *Blodnje* je režiral Jovanović (premiera 26. 4. 1986), *Bese* pa Pipan (premiera 27. 4. 1986). Jovanovičeva dramatizacija je razpolovila tematiko romana na dva pola človekovega bivanja, na svet intimnega doživljanja in na polje politične akcije. Tako *Blodnje* predstavljajo prvi, »ženski«, *Besi* pa drugi, »moški« segment. Povezujeta ju dva moška lika, fizično prisotna v obeh predstavah, in sicer lika Stavrogina (v interpretaciji Borisa Cavazze) in Verhovenskega (v interpretaciji Radka Poliča), sklepa pa ju ista usoda Stavrogina, ki se obesi tako na koncu prve kot na koncu druge igre oziroma predstave. Aleš Berger je zapisal: »Z obojim, z izvirnim prirediteljskim delom in z visoko kakovostno režijsko zasnovo in igralsko izvedbo, se zapisujejo 'Blodnje' in 'Besi' v spomin kot izvrsten in prodoren dosežek Slovenskega mladinskega gledališča v Ljubljani in slovenskega teatra nasploh.«²¹

Zanimiva in nespregljiva je polemika, ki se je razvila ob predstavi Cankarjevih *Hlapcev* v Jovanovičevi režiji in dramaturgiji Marka Slodnjaka v Mestnem gledališču ljubljanskem (premiera 11. 10. 1980). Istočasno je v

²¹ Aleš Berger, *Novi ogledi in pogledi* (Razprave in eseji; 40), Slovenska matica, Ljubljana, 1997, str. 59.

Drami Slovenskega narodnega gledališča isti dramski tekst režiral Mile Korun. Predstavi sta načeli in razprli problem avtorstva v gledališču. Mnenja so se kresala ob vprašanju režiserjeve svobode pri uprizarjanju dramskega teksta oziroma stopnje njegove zvestobe do dramatika. Jovanovičev in Slodnjakov poseg v Cankarjevo besedilo je bil namreč več kot opazen. Njuna adaptacija *Hlapcev* je vsebovala študije avstrijskih šolskih programov, odlomke Cankarjeve proze (esej *Kako sem postal socialist*), Župančičevo *Pesem mladini*, kar pomeni, da je spremenila zaporedje originalnih prizorov, ki jih je po potrebi in v skladu z vizijo uprizoritve, tj., režijskega in dramaturškega koncepta predstave, premetala, krajšala ali črtala.

Naslednja nova izkušnja na Jovanovičevi umetniški poti je bil korak k pedagoškemu delu. Od jeseni 1989 namreč poučuje gledališko režijo na AGRFT. V intervjuju z Darjo Dominkuš, objavljenem v gledališkem listu predstave Frielovega *Plesa v avgustu*, je povedal, da gre pri poučevanju za vzajemno sodelovanje profesorja in študenta, ki tudi od profesorja zahteva neko stopnjo kreativnosti in učenja, saj gre za reverzibilen proces. O svojih gledaliških učiteljih oziroma vzornikih pa je izjavil: »Človek se uči od vseh, tudi od tistih, ki jih ne mara ali jih zaničuje. Selekcija je tudi vzpostavljanje kriterijev, vrednostnih sodb. Za proces učenja se mi zdi bistveno, da se še bolj učiš od tistih, s katerimi se ne strinjaš, kot od tistih, ki jih občuduješ. Identifikacija je zmeraj nekritična in je prepuščanje in strinjanje, fascinacija. Če pa ti nekaj ni všeč ali se z nečim ne strinjaš, se moraš vprašati, zakaj je tako. In to je racionalizacija, so argumenti, utemeljevanje, refleksija - vse to pa bolj formira človeka kot pa strinjanje in epigonstvo. Čeprav sta v vsakem mladem človeku oba pola neizogibna, je drugi veliko pomembnejši.«²²

Skupaj z Draganom Klaićem je zasnoval in urejal gledališko revijo *Euromaske*, ki je prvič izšla leta 1990, vendar je že po treh številkah nehala izhajati.²³ Jovanović je v intervjuju s Slavkom Pezdirjem, objavljenem v Sobotni prilogi Dela aprila 1997, spregovoril o potencialnih razsežnostih in pomenu evropskega gledališkega četrtletnika *Euromaske* ter o problemih, ki so povzročili zgodnjo ukinitve daljnosežnega projekta. »Po treh številkah smo imeli že okoli 140 dopisnikov iz 30 držav, skoraj dva tisoč naročnikov, prodajali smo se v elitnih knjigarnah po večjih svetovnih kulturnih središčih, prejeli smo recenzentske izvode teatroloških edicij ipd. /.../ Podprli sta nas podjetji Delo Revije in Delo Tiskarna, pomagali so nam Andrej Lesjak in drugi, ni nas pa podprla država. Ministrstvo za kulturo tedaj ni pokazalo nikakršnega posluha za naš načrt oziroma ga je obravnavalo enako kakor kako lokalno literarno glasilo. Večinoma se ljudje niso zavedali, kako zelo bi lahko nadaljnje izhajanje te revije koristilo medna-

²² Darja Dominkuš, *Zmeraj bolj občutljiv teater*: Pogovor z režiserjem Dušanom Jovanovičem (s seznamom režij in nagrad). V: B. Friel, *Ples v avgustu*, Gledališki list Drame SNG Ljubljana, 1992/93, št. 8 (1993), str. 202.

²³ *Euromaske*, The European Theatre Quarterly, No. 1, Fall 1990; No. 2 Winter 1990/91; No. 3 Spring 1991.

rodni uveljavitvi Slovenije, njene kulture in gledališke omike.«²⁴ Za gledališki esej, objavljen v Euromaskah leta 1990, si je prislužil tudi Borštnikovo nagrado.

Poleg omenjene je prejel še vrsto nagrad za svoje delo tako na literarnem kot gledališkem področju, se pravi, kot dramatik in režiser. Leta 1965 je prejel srebrno medaljo, mednarodno priznanje na Olimpiadi kulture in umetnosti v Abanu Termah. Nagradili so ga celo onkraj oceana, kjer so mu ameriški kritiki leta 1982 dodelili nagrado za režijo *Obie* v New Yorku. Številna gostovanja širom nekdanje Jugoslavije in priznanja oziroma nagrade nadalje pričajo o prodornosti Jovanovičevih predstav in njegovega gledališkega udejstvovanja zunaj slovenskih meja. Prejel je kar nekaj Sterijevih nagrad: leta 1978 za režijo, leta 1979 za *Osvoboditev Skopja*, leta 1990 za *Zid*, *jezero*, leta 1991 posebno priznanje za razvoj jugoslovanske gledališke umetnosti in kulture. Leta 1972 je prejel specialno nagrado BITEF, ovenčan pa je bil tudi z dvema lovorjevima vencema MES (1978. za režijo in 1987. za dramatizacijo *Besov* in *Blodenj*). Med letoma 1970 in 1991 je prejel 5 Borštnikovih priznanj za režijo in tri Grumove nagrade za drame *Karamazovi* leta 1980, *Zid*, *jezero* leta 1990 in *Antigono* leta 1993. Verjetno najprestižnejše priznanje in potrditev njegovih vsestranskih plodovitih prizadevanj pa je Prešernova nagrada za dramski in režijski opus leta 1990.

Jovanovičeva zadnja uprizorjena drama, ki je imela zaradi svoje politične angažiranosti in aktualnosti velik odmev na gostovanjih po Evropi je Grumova nagrajenka iz leta 1993, *Antigona*, prva igra iz sklopa *Balkanske trilogije*. V različnih tujih kritikah je zaslediti dokaj neposredno primerjavo Teb s Sarajevom leta 1993. Jovanovičeva *Antigona* je nastala kot koprodukcija med Slovenskim narodnim gledališčem Dramo iz Ljubljane in Dunajskimi slavnostnimi tedni (Wiener Festwochen). Premierno je bila prikazana v dunajskem Theatru an der Wien 9. junija 1993, na slovenskih deskah pa so jo premierno predstavili občinstvu 15. oktobra istega leta. Gostovala je na številnih mednarodnih festivalih in povsod naletela na zelo pozitivne odzive. Tako so se z Jovanovičevo interpretacijo mita o Antigoni v režiji Mete Hočevar (Jovanović je pri predstavi sodeloval kot dramaturg) lahko srečali v Makedoniji (18. festival MOT v Skopju in Interfest v Bitoli oktobra 1993), Nemčiji (Bonner Biennale '94, Neue Stücke aus Europa v Bonnu junija 1994), Romuniji (Narodno gledališče Bukarešta in 3. srečanje evropskih gledaliških akademij in dramskih šol v Targovistu aprila 1995), Švedski (2. festival Exit '95 v Kiviku avgusta 1995) in Portugalski (Encontros Acarte 95 v Lizboni septembra 1995).

»V posameznih obdobjih sem se vezal npr. na teater krutosti, na ludi zem, na različne variante absurdnega teatra, na nekakšno obliko brechtovskega teatra, skratka, fokus svoje pozornosti sem usmerjal na različne poetike, ne da bi se kadar koli čisto do konca zapisal kateri koli od njih ali

²⁴ Slavko Pezdir, *Pogled v razbito zrcalo, v katerem le stežka prepoznavam svoj obraz*: Dušan Jovanović, dramatik in režiser. V: Delo, 39/1997 (12. 04.), št. 84, str. 39.

pa formuliral nekaj specifično svojega. V tem smislu sem seveda pragmatik, človek, ki potuje od ene predstave do druge, ki pa vendarle najbrž ima določeno konstanto v svojem načinu razmišljanja in ki s svojo lastno potenco obravnava intelektualne ali pa čisto gledališke iztočnice. /.../ V teatru me fascinira zmeraj nov problem; ta je lahko v tekstu ali pa v sami postavitvi. Čedalje bolj pa se mi zdi, da svojo pozornost usmerjam na igralca, /.../«. ²⁵

²⁵ Darja Dominkuš, *Zmeraj bolj občutljiv teater: Pogovor z režiserjem Dušanom Jovanovičem (s seznamom režij in nagrad)*. V: B. Friel, Ples v avgustu, Gledališki list Drame SNG Ljubljana, 1992/93, št. 8 (1993), str. 201.

Mojca Kreft

O SLOVENSKI DRAMATIKI
IN GLEDALIŠČU

ali
NEDOKONČANA
ZGODBA
O ANTIGONI

Naključje je hotelo, da sem se v prvih dneh julija 2000, ko sem se ukvarjala s slovensko pesniško dramo pesnikov/dramatikov Daneta Zajca, Iva Svetine in Milana Jesiha, z njihovimi slovstvenimi, dramaturškimi in gledališkimi pesniškimi prvinami in vprašanjem tragičnega v njihovih igrah, odpravljala na Dansko.

Vse bolj me je črvičila misel, da veliko dramskih besedil slovenskih dramatikov, ki so v naši književnosti pustili s svojim literanim delom neminljivo sled, sploh ni bilo uprizorjenih.

Shakespeare je imel večjo srečo kot pa slovenski razumnik-dramatik. V elsinorskem gradu, ko sem hodila po gradbišču in parku ob smrdeči vodi v kanalih, sem se pravzaprav odločila zastaviti si vprašanje: če je bil uprizorjen ves Shakespearov dramski opus na angleških odrskih deskah in skoraj ves v slovenskih gledališčih - pri nas smo samo v preteklih gledaliških sezonah lahko videli *Vihar* (SNG Drama Ljubljana), *Hamleta* (PDG Nova Gorica) in *Hamleta* (še vedno v repertoarju SNG Drame Ljubljana, prem. v sezoni 94/95), *Antonija in Kleopatro* (MGL), *Glas - Rihard II.*, *Henrik V.*, *Rihard III* (SMG), *Sen kresne noči* (SMG), *Sen kresne noči* (SLG Celje), *Ukročeno trmoglavko* (SLG Celje), *Macbetha* in *Othella* (SNG Drama Ljubljana), pa še kaj v zvezi z Shakespearom, zakaj potem ne bi mogla biti uprizarjana sodobna slovenska drama, če že ne tista od prej ali od petdesetih dalje, pa vsaj tista, ki je gledališko prezrta nastajala v času po letu 1990, in bi lahko bila (in tudi je) vselej znova zanimiva kot gledališki izziv.

Predvsem me zanima vprašanje tragičnega v sodobni slovenski dramatici in seveda tudi pesniška drama - mimo teorij o poetični drami - tista dramatika torej, ki se navezuje na antično in evropsko mitološko izročilo ali izhaja iz tendenc sedanjosti: človekova eksistenca v sodobnem času. Tu se omejujem le na dramska besedila *Ubijalci muh* Matjaža Zupančiča (upriz. v SLG Celje, 2000), *Antigono* Andreje Inkret (upriz. v gledališču Teatron, 2000¹), *Antigono* Krištofa Dovjaka (neuprizorjeno besedilo, izšlo v Mentorju 1995²) in *Ojdipa v Korintu* Iva Svetine (neuprizorjeno besedilo, izšlo v knjižni izdaji 1999³).

Antični in naši mitološki junaki ponovno zaživijo v vsej svoji siloviti enkratnosti, s pravilnostmi, dilemami in iztirjenostmi in zdaj nastopajo kot

¹ Andreja Inkret: *Antigona*, upriz. v KUD Franc Kotar, Trzin, prem. 29. junija 2000, rež. Andreja Inkret.

² Krištof Dovjak: *Antigona*, revija Mentor 16, dramatika, str. 4-27, 1995, št. 9/10.

³ Ivo Svetina: *Ojdip v Korintu*, Maribor, 1999.

posamični junaki v premislek o sedanjosti v »slovenskih« mitih o Antigoni, Medeji, Elektri, Ojdi, Odiseju, Kasandri. Pa tudi v Veroniki De-seniški (Oton Župančič), Lepi Vidi (Ivan Cankar), Črtomirju in Bogomili (France Prešeren). Vse te mitološke osebe prej spominjajo na nekakšen nihilističen (izkustveno možen) odnos do sveta, čeprav so v svoji literarni zasnovi prej epski kot lirski, v svojem bistvu pa tragični junaki in junakinja. Veliko pomenijo za človekovo ujetost v prekletstvo neizbežnosti usode, za iskanje odrešitve, kajti njihovega bistva ni mogoče odkriti drugače kot s poezijo; še pomembnejši pa so v aktivnem soočenju s smrtjo. Gre za prepoznanje zavesti o viru zla. To so drame, ki vnašajo mit v naše premišljevanje, in so izrez svojega časa in avtorjeve občutljive pesniške duše.

Vprašanje, ki ga zastavljam tudi sebi: zakaj smo torej nekatera slovenska dramska besedila kot besedne/slovstvene umetnine, ki bi lahko v kontekstu gledališke uprizoritve dobile svojo celovitejšo upodobitev, vsebino, zvočnost besede in dialoga, prostor, likovnost, skratka bile prepesnjene v scenski prostor, preprosto spregledali? Shakespearjevih dram/tragedij pa ne.

Spraševanje o izvorni slovenski dramatiki, o različnostih dramskih pisav, še vedno ponuja možnost »popotovanja« skozi že raziskane dramske / dramaturške segmente, hkrati pa razkriva nove postopke in videnja, ki morda to samospraševanje potrjujejo. Drugačno, morda še bolj empirično zaznavanje, a hkrati estetski užitek omogočajo igre slovenskih pesnikov dramatikov in dramatikov prozaistov. Naj navedem samo nekaj imen živečih književnih ustvarjalcev: Rudi Šeligo, Dušan Jovanović, Drago Jančar, Peter Božič, Dane Zajc, Ivo Svetina, Veno Taufer, Milan Jesih, Matjaž Zupančič, Boris A. Novak ..., in seveda mlajšo generacijo dramatikov, ki v to nedorečenost med uprizorljivim in neuprizorljivim ter razmerje med hotenim/nehotenim šele vstopa.

K tem imenom je treba dopisati še režiserske/gledališke poetike Mileta Koruna, Mete Hočevarjeve, Dušana Jovanovića, Janeza Pipana, Vita Tauferja, Tomaža Pandurja, Damirja Zlatarja Freya, ki tudi v dramsko gledališki priredbi izbranih dramskih snovi, ki jih vznemirjajo, izpričujejo vizijo svojstvenega gledališkega prepoznavanja, ko razkrivajo pogubnosti, ki se jim človek predaja in ga ugonablja: družbi, nagonom, čustvom... Pri takem režijskem postopku poskušajo ostajati analitični in hkrati racionalni: Idiot (Korun), Filio (Frey), Ifigenija (Hočevarjeva)... itd. Tako kot njihovi dramski junaki, individualisti, so tudi oni sami s svojimi režijskimi poetikami izvorni in neponovljivi. Njihov gledališki »rokopis« prav v teh gledaliških uprizoritvah zastavlja tudi današnje vprašanje o tragičnem, ki je zasnovano v romanu Dostojevskega *Idiot*, v pripovedi o Filiu Berte Bojetu, v Evripidovih dramah o Ifigeniji v Avlidi in Ifigeniji pri Tavrijcih. (Komedijsko in satiro izpuščam.)

V slovensko dramatikovo in gledališko poetiko, ki jo selektivno, posamično ali pa tudi pregledno razčlenjujejo raziskovalci različnih teoretičnih smeri (usmeritev), povezanih z literaturo, literarno teorijo, teorijo drame in gledališča ter teatrologijo, je vendarle vraščena slovenska in evropska misel, povezana s tem istim svetom, ki ga živimo, vendar je v marsikateri igri presežena s svojo shakespeare, aristotelovsko in platonovsko poetiko kot

ostro zarezo v literarno, filozofsko, estetsko in dramaturško misel konca dvajsetega stoletja. Izročilo in sodobnost, ki zaznamujeta dramatikovo vznemirljivo sedanjost.

Mitsko zgodbo v dramsko pesniški in tragični obliki pesnik/dramatik oblikuje po svoji duši, po svoji notranji in ustvarjalni moči ter tako tudi določi pravila in obliko dramskega besedila (Ivo Svetina, *Ojdip v Korintu*).

Ivo Svetina pa se v nekaterih svojih dramskih besedilih poglobljeno »sprehaja« po še drugačnih razporejanjih dramskih snovi. Naslanja se na skušnjo vzhodno-zahodnega razumevanja sveta in vznemirljivost duše s kapilarnim prepredanjem mita in misli, ki pomeni tragičen način zaznave te vzhodnjaške filozofije in mističnosti (*Šeherezada, Tibetanska knjiga mrtvih, Vrtovi in golobica*).

Verjetno ne smemo zanemariti še naslednje misli: »dokončevanje« tisočletja z intenzivnim umetniškim ustvarjanjem poraja iskanje vzporednic s časom pred več kot tisočletjem, ko so nastajale danes ponovno vrednotene poetike z različnimi razlagami in razčlenjevanji.

Pravzaprav se še ne zavedamo dovolj, da v pisanjih o gledališču, dramatik, pri gledališki kritiki še vedno zelo nedosledno uporabljamo dramsko in gledališko terminologijo, povezano z gledališkim dogajanjem, dramskim snovanjem, teatrološko mislijo, teorijo drame in zgodovino drame. Posebno poglavje predstavlja gledališka kritika.

Kolikor je že bila izpisana in dorečena (Vasja Predan, Andrej Inkret, Veno Taufer, Aleš Berger, Lojze Smasek, Rapa Šuklje), je prav pri nekaterih drugih, predvsem mlajših recenzentih zadnja leta v svoji koeksistentnosti z gledališčem/gledališko uprizoritvijo in dramskim besedilom/literarno predlogo izgubila svojo vrednostno oceno, saj pogosto niha med poročilom o gledališkem dogodku in v precejšnji meri tudi zelo poljubnim pisanjem kot nujnim stranskim pojavom gledališkega dogodka. Predvsem to velja za sprotne časopisne, radijske in televizijske recenzije, vključno z ocenami gledaliških uprizoritev na teletekstu slovenske nacionalne televizije.

Naslednje vprašanje: raznovrstna dramaturška terminologija in precej neenotna uporaba izrazoslovja sicer pri raziskovalcih ne povzročata večje zmede, toda pri uporabi novih pojmov ne vemo vselej natančno, kaj pojem označuje, zato vendarle prihaja do večjih metodoloških in teoretičnih odstopanj. Torej: zavezati se bomo morali, da bomo natančni v izrazoslovju, ki ga pri teoretičnem in kritičnem pisanju ne bomo smeli več poljubno uporabljati, če želimo dobiti ustrezno sodobno in pomensko natančno dramaturško misel.

To natančnost v uporabni dramaturški teoriji v novejšem času zelo precizno vpeljujejo Andrej Inkret,⁴ Mirko Zupančič,⁵ Janez Vrečko,⁶ Denis Poniž,⁷ Taras Kermauner.⁸

⁴ Andrej Inkret: *Drama in gledališče*. Študije. 29. zvezek. Literarni leksikon, Ljubljana, 1986.

⁵ Mirko Zupančič: *Problemi tragedije*. Maribor, 1987.

⁶ Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. . Maribor, 1994; *Atiška tragedija*. Maribor, 1997.

⁷ Denis Poniž: *Tragedija*. Študije. 42. zvezek, Literarni leksikon, Ljubljana, 1994.

⁸ Taras Kermauner: *Rekonstrukcija in reinterpretacija slovenske dramatike*, vse knjige.

Tudi tukaj gre za »poetiko« teoretične in uporabne dramaturške misli, pa najsi bo zapisana strogo razumsko in raziskovalno ali celo esejistično in memoarno.

Naslednje vprašanje, na katero že dalj časa iščem odgovor ob prebiranju o slovenski dramatiki, pa je vprašanje, zakaj slovenski dramatiki tako pogosto segajo po antični mitološki snovi/zgodbi/mitu.

Vprašanje se navezuje seveda na slovensko dramsko literaturo, ki sloni na mitološkem antičnem izročilu: dokazljiva je teza, da jo pišejo izvrstni pesniki in prozaisti z izjemno intelektualno in izpovedno močjo, v silovitem in izčiščenem jezikovnem slogu, z védenjem o pesništvu, epiki, liriki in dramatiki, poznavanjem različnih poetik, v silovitem dramskem zamahu, pa naj gre za pesniško dramo, dramski diskurz, dramo/tragedijo...

Zatorej naslednje vprašanje:

V času, ko imamo (vsaj po statističnih podatkih) zelo močno gledališko produkcijo, nobena institucionalna ali neinstitucionalna skupnost ne posveča tem dilemam posebne pozornosti. V kontekstu gledališkega repertoarja je najbolj izcizelirana misel, ki jo izpričuje že vse sezone ljubljanska Drama z umetniškim vodenjem režiserja Janeza Pipana, tako da slovensko dramatiko samoumevno umešča v »svoj« gledališki repertoar kot umetniški, estetski dogodek, v katerem se reflektirata čas in svet, in jo smiselno komponira v soodvisnost gledalčeve kritične percepcije, tako da postaja kar najbolj legitimna duhovna substanca.

Pa vendarale bi bilo potrebno, da tudi drugi gledališki ustvarjalci vrnemo slovenski dramatiki vsaj nekaj: pogostejše uprizarjanje. V času, ko so moderne najrazličnejše fundacije, bi tudi mi lahko ustanovili nekakšno fundacijo za uprizarjanje izključno slovenske dramatike. Ne glede na to, koliko ponovitev in gledalcev bi imela in kako dolgo bi živela.

Svoj čas so to funkcijo vendarale opravljali Oder 57, Gledališče Perkarna, Eksperimentalno gledališče Glej, »gledališka praksa« režiserjev Slovenskega mladinskega gledališča je že razpostavljena v drugih gledališčih, a njena legitimeteta še vedno ostaja tam, v Mladinskem gledališču.

Ali nismo gledališčniki zatorej tisti, da o tem premislimo mimo gledaliških repertoarjev?

Bomo sledili *Odiseji 2001* ali slovenskemu Sizifu/dramatiku, ki bo svoje besedilo »nosil« od gledališča do gledališča v kontekstu tega časa in prostora.

Torej, ko sem se odpravila v Elsinor/Helsinborg, me je še vedno spremljala misel na slovensko pesniško dramo. Kmalu nato je izšla knjiga Mirka Zupančiča *Shakespearove variante tragičnega*.⁹

Tam je Zupančič zapisal naslednjo misel: »Aristotel si pravil o tem, kaj je tragedija in kako naj bo napisana, ni izmislil, ampak je vse te stvari zapisal šele potem, ko so znani in neznani dramatiki to literarno zvrst že oblikovali in so sami določili njena pravila in merila. Niso pa ta pravila in merila ponovljiva, kajti vsak čas si piše svojo zgodbo in tudi način, kako

⁹ Mirko Zupančič: *Shakespearove varinte tragičnega*, Društvo 2000, Ljubljana, 2000.

jo bo povedal. In prav v tej vednosti je skrit Shakespearov genij. Le kaj naj bi počel z enotnostmi kraja, časa in dejanja, ko pa dogodki v svetu tečejo zunaj te volje. In kdo ali je tisto, kar si lahko nadene naziv tragičnega? Shakespeare je pogledal v zgodovino in v svoj čas in je pustil, da se mu tragedija piše kar sama...»

Mogoče je v tej misli skrit odgovor na vprašanje, kaj je tisto pravo, kar je tragično pri slovenski dramatik napisani v zadnjega pol stoletja, še posebej pa v zadnjih desetih letih.

Torej: odgovor na to, zakaj slovenski dramatik tako pogosto posega po snovi iz grške mitologije in jo »preliva« v dramo/tragedijo/pesnitev/epopejo, bi lahko našli v: Antigoni, Orestu, Medeji, Ojdipu, Elektri, Kasandri... Je to razkroj neke civilizacijske dobe, je to antiteza posledicam tistega, kar so pretekla stoletja ali celo 20. stoletje zaznamovala v slovenstvu?

Mogoča je tudi drugost odgovora: slovenski pesnik/dramatik in dramatik/prozaist se ozirata v zgodovino in »uporabljata« antični mit za izpoved v svojem in o svojem času, ko dramatik ne ostaja le posamičen opazovalec, temveč se giblje znotraj tega dogajanja in določa samega sebe.

Zgodbe o Medeji (Rudi Šeligo, Dane Zajc in Vinko Möderndorfer), Odiseju (Veno Taufer), Elektri (Mirko Zupančič), Antigoni (Dominik Smole, Dušan Jovanović, Krištof Dovjak, Andreja Inkret), Kasandri (Boris A. Novak), Ojdipu (Ivo Svetina) so zatoj mitske zgodbe, iz katerih slovenski dramatik črpajo teme za svoje tragedije.

Zvrstnost in tematika seveda sama po sebi ne odgovarjata na to vprašanje, verjetno pa nanj odgovarja dramsko besedilo kot literarna zvrst in umetnina. Nobena od teh dram/tragedij ni samo bralna drama, temveč so to drame, ki nastajajo v povezavi s časom, imajo svoj aktualni odzven, v katerih podobe sveta ne določajo več kultne množičnosti različnih ideologij, temveč izhodiščna določljivost z grško civilizacijo, torej s tradicijo.

Zatorej so tem bolj zanimive po volji dramatika/pesnika štiri slovenske *Antigone*: Dominik Smole (1960), Dušan Jovanović (1992), Krištof Dovjak (1995), Andreja Inkret (2000). Vse so bile napisane v občutljivem družbenem in političnem času, ko ne gre več za neprizadeto miselno in estetsko razsežnost, temveč za razsodnost, ki naj spregovori o slovenstvu v kulturnem polju »mitoloških smrti«.

To so tudi pesniške drame, čeprav k temu v celoti navaja samo domneva, da je slovenski pesnik/dramatik/prozaist najprej ustvarjalec drame kot celostne literarne umetnine, šele nato pesnik/dramatik ali prozaist/dramatik.

In vendarle bi za vse navedene mitske antične teme in njihove avtorje, na katerikoli ravni lahko zatrdila, da pišejo tudi pesniško dramo in tragedijo. Ne sicer po definiciji, kot jo vzpostavlja literarna teorija, temveč je to zaznavno v strukturi pisanja, metafori in dramatikovi poetiki.

Pravzaprav sta k takemu razmišljanju navedla razglabljanje Gregorja Strniše, ko je nasprotoval trditvi, da so *Ljudožerci* samo poetična igra, so namreč tudi tragedija, ki je povezana s kozmosom in zvezdami, ter zapis Tarasa Kermaunerja, ki je v spremni besedi k Jovanovičevi *Antigoni* zapisal: »Jovanović si upa nasprotovati Smoletovi *Antigoni*. Najvišje jo ceni; a ker

ceni tudi sebe, si predpiše edino mogočo nalogo: napisati *Antiantigono*, ki ni vrhunec Sloga, Oblike, Skladnja, Moralne zmage, vsakršne lepote (jezika, duše, verzov), ampak posmeh Popolnosti, ob tem pa resničnejša resnica.»

Jovanovičeva Antigona potegne črto pod račun; odvrne se od fantazem k bridki stvarnosti.

Antigona Andreje Inkret se prav tako v skopih, a izbranih besedah odvrne od Antigone mita s tem, da jo kot karizmo o mitu postavi med gledalce, kjer opazuje-gleda dogajanje, ki se vrši okoli nje. Rahlo razposajeno, celo farsistično in z ironičnim dotikom. Pravzaprav natančno ve, kje se srečata zgodovinski mit in sedanost. Njena Antigona gleda in vidi smrt. Odvrne se od Sofokleja, ko »obračunava« s tradicijo, a se k njej vrne tisti trenutek, ko Sofokleja citira. Torej *Antigona za Antigono*.

Zelo podobno se zgodi Krištofu Dovjaku pri njegovi *Antigoni*. Če je dramatik z mottom navezan na *Antigono* Dominika Smoleta, ker jo vzpostavlja kot najvišjo vrednoto, je v izpeljavi dejanja navezan na zgodovinski mit in demitizacijo Smrti. Žara v Antigoninih rokah je lahko pepel, ki ga posujemo čez zgodovino, sedanost, vsejemo v prihodnost. Ostro zarezuje v podjetniško družbo z nihilističnimi podčrtavanji smrti. Asociativni svet Dovjakove *Antigone* je krut, brezkompromisen, je obračun s pritlehnostjo, a ostaja v kontekstu evropskega duhovnega izročila.

Nobena od štirih *Antigon* ne pomeni dokončne rešitve vprašanj o smrti, bratomorni vojni, ljubezni in umoru. V tem izvirnem mitu o Antigoni so se prepoznali pesniki/dramatiki.

A vendarle v vseh slovenskih Antigonah usoda /absurdnost bivanja/ v zmagoslavju smrti odpira »grob« zmagoslavju krvoskrunstva, ubijavskosti in zločina. Njihova podoba sveta ni optimistična.

(O dramah Dominika Smoleta glej: *Interpretacije* 5, Nova revija, Ljubljana 1996.)

Če bi uporabili Aristotelovo definicijo tragičnega, potem se nam zastavlja vprašanje, ki ga raziskuje Svetlana Slapšak v knjigi *Za antropologijo antičnih svetov*,¹⁰ kjer povzema in poskuša interpretirati Jeana-Pierra Vernanta in Pierra Vidala-Naqueta¹¹ v zvezi z razmerji med mitom in tragedijo ter se sooča z vprašanjem, kaj po Aristotelu sploh je tragično.

Do kod pravzaprav sežejo interpretacije v dramski in gledališki teoriji ali teatralogiji ali antropologiji?

V geslu o gledališki antropologiji v *Gledališkem slovarju* (Dictionaire du Théâtre)¹² predstavlja Patrice Pavis spoznanje, da je »antropologija v gledališču odkrila področje izjemnega eksperimenta, saj lahko opazuje ljudi, ki z igro uprizarjajo druge«.

»Ko si antropologija zastavlja nalogo preučevanja različnosti človekovih manifestacij, zelo pogosto prihaja do ugotovitve, da kljub razli-

¹⁰ Svetlana Slapšak: *Za antropologijo antičnih svetov*, ŠOU, Študentska organizacija, Ljubljana, 2000.

¹¹ *Grška tragedija in zgodovinska antropologija*, knjižna zbirka Prevodi, Študentska organizacija Univerze v Ljubljani, Ljubljana, 1994.

¹² Patrice Pavis: *Gledališki slovar*, Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, zv. 124, str. 253-260, Ljubljana, 1997, prev. I. Lampret.

kam obstaja nekakšna podstat, ki je skupna vsem, da, denimo, obstajajo skupni miti na zelo različnih krajih«. (str. 257)

Nato se v zvezi s temi vprašanji naslanja na domneve ali univerzalnost misli Grotowskega in Levy-Straussa, ki ga prepoznavamo tudi v etnoloških študijah, medtem ko Divignonovega »gledališča« senc ne najdemo nikjer.

Če si je slovenski dramatik, izbral antični »klasični« mit za obravnavo svoje dramske snovi, tega zagotovo ni storil brez razloga. Najverjetneje je v tem uvidel možnost izpovedi v dramski obliki predvsem zato, ker posamezni junaki korespondirajo z njim samim, družbo in časom. Gre najverjetneje za variante tragičnega in poetičnega. Gre torej za ugodje in neugodje pesnika/dramatika in ugodje ali neugodje, ki ga čuti bralec/gledalec ob branju ali gledanju posamezne drame/tragedije.

Če Krištof Dovjak svoji *Antigoni*¹³ »na pot« posveti citat iz Smoletove *Antigone*: »Lovi zvezde, če jih moreš! Zidaj svet na novo, če ga moreš! zvezdo uloviš: pri priči bo izgubila svoj sijaj, nov svet sestaviš, sesul se bo pod težo najbolj črne zmede«. (Teiresias), potem najbrž ni naključje, da dramatik sprevidi tragično usodo v človeku, ki se mu svet sesuva pred njegovimi očmi. Antigona in žara s pepelom sta metafori za najbolj nedopovedljivo, celo ironično vzpostavljeno predsmtje in zasmrtje, ki ju Ivo Svetina v svojem *Ojdipu na Kolonu* vzpostavlja kot stanje. Andreja Inkret pa v besedilu o *Antigoni* ne prizanaša ironiziranju in vzpostavitvi vprašanja o razmerju med Antigono mitom in Antigono gledalko, kot možnim tragičnim razmerjem med preteklostjo in sedanjostjo. A stanje smrti je.

Ali je tudi patetika sodobnosti, razkrajajoče se civilizacijske dobe preteklih stoletij metafora, ki jo prenašamo v naslednje stoletje in tisočletje in jo zaslutimo v *Antigonah*?

Pravzaprav z ničimer iz preteklosti nismo opravili. Ne z Medejami (Dane Zajc, Vinko Mödernorfer, Rudi Šeligo), ne z Antigonami (Dominik Smole, Dušan Jovanović, Krištof Dovjak, Andreja Inkret), ne z Elektrami (Mirko Zupančič), ne z Ojdipi (Ivo Svetina), ne z Odiseji (Veno Taufer) ali ne s Kasandrami (Boris A. Novak)... Miti živijo svoje dramsko življenje naprej. Evropska sodobnost je prevevana s preteklostjo in kar najbolj vsesana vanjo, je slovensko duhovno izročilo in sodobnost.

Andreja Inkret v svoji *Antigoni* piše: »Težka, bratomorna vojna, v kateri sta si nasproti stala Ojdipova sinova, Eteokles hrabri in Polinejkes pridanič, je zdaj pri kraju!«¹⁴

In pred koncem, preden povzame Sofoklove verze, položi Ismeni v usta besede: »Saj je čisto lahko, Antigona! Vzameš lopatko, na njo naložiš malo zemlje, vržeš zemljo na truplo, eno lopatko za mamico, eno za očka, eno za Hajmona, še za Kreonta eno. Pa je. Polinejk je pokopan. In potem si junakinja! Pišeš zgodovino! Kreon te prime, a ljudstvo te na tihem hvali. Ti ničesar ne zanikaš. Pogumno zreš vladarju v oči. Vpiješ: ne da sovražim,

¹³ Krištof Dovjak: *Antigona*, Mentor št. 9/10, str. 4-27, Ljubljana, 1995.

¹⁴ Andreja Inkret: *Antigona*, računalniški izpis, Ljubljana, 2000, besedilo je bilo uprizorjeno junija 2000.

da ljubim, sem na svetu!...« In zadnji stavek: »Veš, da moraš umreti, a tvoje ime je zapisano v zvezdah... Tam v daljnih zvezdah piše: I, S, M.«

Smrt pomeni nositi tudi krivdo. In zato je nizogibna. Smrt ni pesniška. Smrt je dejstvo. A obstaja stanje predsmrtja, stanje smrti in stanje zasmrtja. Kot se zdi. In tako ima razmerje med antičnim mitom in tragedijo v najnovejši slovenski dramatiki veliko skupnega: nasproti antičnemu junaku/junakinji »stoji« slovenski dramatični pesnik, ki s pomočjo davnega izročila izpisuje svojo moderno misel o tragediji. Njegova dramska umetnina je preprosto dobra, uprizorljiva, sodobna. Pa če to hočemo ali ne.

Dušan Jovanović pravi v svoji *Antigoni* takole: »Ko izstreliš naboj v nekoga, se svinec zarine vanj in ga ubije. Smrt pa se vrne tja, odkoder je prišla: vate, v svoj dom! V tebi prebiva, ti si njen delodajalec. Iz hiše tvojega mesa hodi poljubljat...«¹⁵

Mit o Antigoni je lahko tudi mit o času, mit o smrti in o tragediji. »Smrt se slej ko prej pojavi, pa naj bomo nanjo pripravljeni ali pa ne. Smrt je tudi najbolj vidna, kadar je javna, torej tako zanimiva in posebna, da se prebije iz siceršnje (množične) anonimnosti. V literaturi (dramski umetnosti) je smrt zmeraj več kot zgolj smrt. Za seboj pušča neko sporočilo in pomen, nemara tudi opomin.«

»Smrt je smrt, toda njen pomen v (zgodovinskem) bivanju človeka je odvisen od tistega, ki jo zapisuje, in od tega, kako jo zapisuje. Zgodovina se dela 'sproti'. Enkrat bolj, drugič manj natančno, polagoma pa se le združuje v večje enote, ki jih ni mogoče zbrisati. So posamezniki/individue, ki označujejo epohe, in so seveda epohe, ki rojevajo sebi primerne osebnosti.«¹⁶

Torej če je epoha antičnega mita in zgodbe o Antigoni živela pred stoletji, potem njen mit živi še danes. V evropski in slovenski kulturni zavesti. Antigona je lahko tudi mit o delu slovenstva, ki z resnimi ali pa ironičnimi očmi zre na svet, ki ni po njegovi podobi. Morda je imenovati se Sreča, da se slovenski dramatik vrača k temu mitu.

Kreon pravi: »Česa se bojiš, Antigona, saj veš, da so skalnati grobovi zgodovina...«, in med drugim Antigona iz nekega drugega prostora in časa »spregovori« s Sofoklovimi verzi: »Mrtvi vedo, kdo delo je opravil; ne maram ga, kdor le z besedo ljubi.«¹⁷

Dovjakova Antigona živi v sodobnem svetu, zdi se, da je ta tolikanj bolj strahovit, ker nikjer ne more ustvariti harmonije. Antigona: »... Kaj si iskal, Polineik? Boljši svet? To si hotela? Svet brez vijakov, ki v gumico vpeti čakajo, da jih nekdo položi v krzno, v podkožje, v meso, do kosti, mimo scefranih žil, ki izpustijo kri. Svet brez vijakov, svet brez umirajočega, nemega krika življenja ovijajočih se živčnih končičev...«¹⁸

Njen Polineik je dojenček v žari.

¹⁵ Dušan Jovanović: *Antigona*, Balkanska trilogija, CZ, Ljubljana, 1997.

¹⁶ Mirko Zupančič: *Shakespearove variante tragičnega*, Društvo 2000, Ljubljana, 2000.

¹⁷ Andreja Inkret: *Antigona*; računalniški izpis, Ljubljana, 2000.

¹⁸ Kristof Dovjak: *Antigona*, revija Mentor, št. 9/10, Ljubljana, 1995.

In Jovanovičeva *Antigona*, za katero Taras Kermauner pravi, da »sodi med najbolj grozljive slovenske drame - ob Strniševe *Ljudožerce* - med najbolj cinične, najbolj pretresljive«.

Antigona: »Živim zato, da ljubim.«

Kreon, ki sklepa dramo/tragedijo o Antigoni, skorajda ukaže: »*Grob razkopljite, njo odvedite! Odvesti dam v kraj jo zapuščen in živo skrijem jo v skalnat grob. Tam spoznala bo, da usluge mrtvim so le trud izgubljen.*«

Sklep: Antigona piše zgodovino. Slovenskega duhovnega in stvarnega časa. In denimo, da piše tudi zgodovino slovenskega gledališča. Staro zgodbo z vsemi njenimi preskušnjami prenašamo v novo stoletje in tisočletje. Dvom ostaja. Kamorkoli bomo odvedli Antigono, njena dejanja bodo ostala in nikoli ne bo spoznala, da so usluge mrtvim izgubljen trud.

To dokazujejo Sofoklejeva, Evripidova, Racinova, Hölderlinova, Hasenclaverjeva, Cocteaujeva, Anouilhova, Brechtova, Głowackega, in še katera Antigona iz novejšega časa.

Tudi zaradi nikoli dokončane zgodbe o Antigoni, zaradi znamenitih Hamletovih besed »*biti, ne biti*,« razmišljam o gledališču.

Tudi naključnosti najverjetneje ni. In boljšega sveta?

20. STOLETJE

Vinko Möderndorfer

GLEDALIŠČE IN
SLOVENSKA DRAMATIKA
V DRUGI POLOVICI
20. STOLETJA

Gledališče 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.

Ne glede na to, da nam Shakespeare lahko govori o našem času, da se lahko vse nacionalnosti in kulture prepoznajo v njem, je uprizarjanje zgolj Shakespearja za razvoj gledališča nekega naroda premalo. Noben še *tako dober Shakespeare* ne more nadomestiti žive aktualnosti, ki jo lahko v gledališče prinese sodobni avtor, ki živi z nacionalnim gledališče v istem času in prostoru in živo čuti njegov utrip. Tudi življenjska pot Shakespearja in Molièra, če omenimo samo ta dva velika pesnika, je tesno povezana z gledališčem in z narodom, v katerem in iz katerega sta ustvarjala. Njuna pesniška nadarjenost in veličina, predvsem pa kvantiteta njunega dela v gledališču so jima omogočile, da sta s svojo dramatiko prerasla nacionalni okvir in tako postala zanimiva za vse čase in vse narode. Ta *splošnost*, ta večna aktualnost pa je najbrž tako ali tako želja in ambicija slehernega ustvarjalca.

Za razvoj dramatike nekega naroda se mi zdi najbolj pomembna povezava med pisateljem in gledališčem. Dobra dramatika vedno nastaja v gledališču in ob gledališču, nikoli v zaprašenih literarnih kabinetih. Dobri dramatiki 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. Ni najbrž naključje, da Prešeren ni napisal tragedije, čeprav si je to želel. Iz njegovih pisem sodeč, je bila to njegova velika literarna ambicija, ki pa je žal ni realiziral, najbrž iz preprostega razloga: Slovenci v njegovem času nismo imeli gledališča.

Gledališče, ta fantastična združba glumačev, zakulisja, hostes, prahu, spletk 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. Že v grški antiki, najbolj plodnem obdobju svetovnega gledališča, ko so se v dramatiko zapisale prav vse vélike teme človeka in človeštva, tako da imamo občutek, da dramatika skozi stoletja samo še ponavlja tisto, kar je bilo povedano že v stari Grčiji..., so bili avtorji glavni in prvi igralci, s tem pa tudi režiserji svojih pesniško-dramskih mojstevin. Zgodba o vzajemni ljubezni avtorja in gledališča se ponavlja skozi vso zgodovino, vse do današnjih dni... 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 resnični razmah nacionalne dramatike (ne samo gledališča, kajti dramatika in gledališče sta kljub vsemu dva različna pojma!). Najbolj se to morda čuti prav v drugi polovici dvajsetega stoletja. Slovenskim gledališčem ni uspelo vzgojiti avtorjev, ki bi gledališču sledili v njegovem razvoju, in jih prikleniti nase. Kadar pa se je ta vez kljub vsemu stkala, je vedno rodila dobre, najboljše rezultate. Pri tem mislim na Dominika Smoleta, Gregorja Strnišo, Daneta Zajca, Draga Jančarja in morda predvsem na Toneta Partljiča, ki je bil od vseh naštetih morda najbolj povezan z gledališčem, saj je bilo vrsto let gledališče njegov *prvi* dom. Vez med gledališčem in gledališkimi avtorji pa se tudi v zadnjih letih ni izboljšala. Gledališča in gledališke uprave so nekako samozadostni. To pomeni, da za *nastanek* dramskih besedil naredijo premalo in 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 avtorjem. Pred kratkim sem bral intervju z znanim slovenskim gledališkim liderjem, ki pravi (približno takole), da gledališče ne more inspirirati avtorja, da to tudi ni njegova dolžnost niti poslanstvo, da dobro besedilo nastane zunaj gledališča, in če je avtor talentiran, bo z njim že našel pot do gledališča... Seveda pa ni čisto tako. Dramsko besedilo je posebna literarna zvrst, ki poleg pisateljskega talenta zahteva še neko gledališko znanje ali pa vsaj izkušnjo, ki avtorju pomaga premostiti nekatere povsem tehnične gledališke pasti, kot so, na primer, ekonomija prizorov, gostota dialoga, preglednost značajev itd. itd. Ponavadi avtorja teh reči *naučita* gledališka praksa in pa 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. Še posebej to velja za pisca komedij. Komediograf se bo lahko razvil v odličnega pisca komedij takrat, ko bo svoje besedilo spremljal skupaj z odzivom publike. Smeh je še posebej zahtevna veščina, in ni naključje, da se kljub vsemu kar nekaj tako imenovanih *resnih* dramskih besedil rodi zunaj gledališča, za komedije pa je skoraj pravilo, da jih dobro napišejo ljudje gledališča, ki večer za večerom spremljajo reakcije publike in se učijo najzahtevnejše umetnosti na svetu: umetnosti smeha.

Poleg vsega pa se je treba zavedati, da dobi pisanje iger pravi smisel šele takrat, kadar besedilo *zaživi* na odru. Pisanje dramskih besedil je težavno in 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: napisani igri dodajajo drugo polovico življenja in tako naredijo pisanje gledaliških iger za smiselno početje. Če se to ne zgodi, ostanejo dramska besedila zgolj *polizdelki*, nekakšni literarni spački, ki jih je zelo težko objaviti v revijah, kaj šele v knjigah, bere jih pa tudi skoraj nihče. In če se gledališča ne zanimajo za nacionalno dramatiko, če je bralna kultura dramskih besedil 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 prozaične zgodbice, ki imajo kljub vsemu boljši odziv, vsaj pri bralstvu...

Seveda pa razmere vseeno niso tako obupne. Kljub vsemu se vsako leto uprizori kakšna nova slovenska igra, čeprav je zanimanje slovenskih gledališč za slovensko dramatiko stihijsko, naključno, za avtorja, ki ga gledališče zanima in ima morda celo dar za pisanje iger, nikakor stimulativno... Slovenska gledališča se zapirajo v svoje gledališke reportoarne *vizije in razne režijsko-estetske koncepte*... V zadnjih času tudi *Teden slovenske drame* izgublja resni pomen, ki ga je imel nekoč. Sicer so se pojavili nekateri anonimni natečaji, ki stimulirajo pisanje slovenskih komedij, slovenskih radijskih in televizijskih iger, in to je zelo dobro, pa tudi natečaji imajo dober odziv, kar pomeni, da pisatelje še vedno zanima slovenska dramsko pisanje... Vendar pa *slovenski dramatik* kljub natečajem ostaja zunaj gledaliških hiš. Spomnimo se, da kljub Grumovi nagradi, ki jo je pesnik in dramatik Ivo Svetina pred leti prejel za svoje dramsko besedilo, to odlično in nagrajeno besedilo še do danes ni zaživel na gledališkem odru. Podobne *težave* je imel nagrajeni avtor Zdenko Kodrič. Njegova, z Grumovo nagrado nagrajena igra je romala od gledališča do gledališča, kjer so se nad njo neupravičeno zmrdovali (letos bo premierno uprizorjena v Prešernovem gledališču, hvala bogu!). Gledališki avtorji ostajajo *pred vrati slovenskih gledališč*. Gledališča storijo premalo, da bi postal slovenski dramatik sestavni del slovenskega gledališča. Tako je samo eden izmed mnogih, zgolj abonmajskih avtorjev in ponavadi je njegovo delo spremljano z mnogo manj zaupanja, kot katerokoli tuje sodobno besedilo, ki ga v prevodu uprizarjajo na slovenskih gledaliških deskah.

Seveda pa se je najbrž treba vprašati po vzrokih, zakaj je tako? Saj takšno stanje nikakor ni od včeraj... Gledališče je namreč od vseh umetnosti najbolj aktualna umetnost. Ker tako močno služi trenutku, morda bolj kot druge umetnosti, zanj velja, da mnogokrat sploh *ni umetnost*. Še več: ker je gledališče tako zelo *krvavo* zapisano času, bi lahko zanj morda rekli, da je celo zelo *redkokdaj umetnost*. Tudi zaradi narave dela, ki je kljub režiserjevi generalni zamisli in vodstvu kolektivno, je gledališka stvaritev odvisna od toliko različnih energij posameznikov, da se resnična *umetniška stvaritev* v gledališču zgodi samo takrat, kadar se vse te različne senzibilitete ujamejo na skupni imenovalec... To pa je nepredvidljivo in se ne zgodi pogostokrat... Skratka, gledališka umetnost (s tem pa tudi dramsko pisanje) je zapisana času. Je neponovljiva, enkratna, minljiva... Hkrati pa od vseh umetnosti najbolj kolektivna; brez zadrege lahko rečemo, da ima gledališče najmočnejši trenutni vpliv na gledalce (in s tem najbrž tudi na družbo)... Če roman deluje na bralca individualno, se pravi, da je bralec romana med branjem zaseden v svoj naslonjač, zatopljen v svoje individualno dožemanje zgodbe, pa gledališče zahteva kolektivno sprejemanje... Branje romana bralca osami. Bralec je sam, med romanom in njim se

splete intimna vez, zgodba romana se razraste znotraj enega samega bralca, medtem ko se zgodba v gledališču razrašča znotraj celega avditorija. Ob dobro napisani in odigrani igri, se med publiko začnejo pretakati iste emocije, gledalci v dvorani čutijo isto, mislijo isto, pretreseni so na istih mestih... Zgodba nesrečnega trgovskega potnika, ki ga brutalno vržejo iz službe, ker je prepočasen, prestar, postane zgodba vseh štiristo obiskovalcev, ki sedijo v dvorani. Ista čustva jih preplavijo (seveda, če je igra dobro napisana in odigrana). V gledališču se vzpostavi nekakšna enotna zavest, ali kar je še zanimivejše, vzpostavi se kolektivna emocija. Ob dobri igri igralcev, ob dobri zgodbi (besedilu), ob uprizoritvi, ki zaživi v pravem družbenem in socialnem trenutku, se lahko med dvorano in odrom zgodi čudež. Ustvari se eksplozivna zmes, kakršna se zgodi samo med velikimi družbenimi dogajanjem, ko množico preplavljajo isti interesi... *Samo med revolucijo se pojavi nekaj, kar je podobno tej bližnji povezanosti med ljudmi. Gledalci niso nikoli tako solidarni, tako tesno povezani med sabo kakor med kratko uro ali dvema, ko traja predstava. Gledališče je ravno zaradi tega lahko eno najmočnejših orožij v človekovih rokah.* In prav zato se oblast, še posebej, če je totalitarna, zelo zelo boji gledališča. Predvsem se boji tistega gledališča, ki ima do družbe, politike, sveta, v katerem živi, jasno stališče in ga zna prepričljivo izraziti, spremeniti v zgodbo, ki potem *emotivno prepriča* avditorij (gledališče je predvsem emocija in šele potem filozofija). Najbrž ni bolj jasne besede, ki bi bolj zadela bistvo oblasti, kot je Antigonina beseda v dialogu s Kreonom... In tu je najbrž iskati vzrok, zakaj so gledališki avtorji bili nekoč (danes pa najbrž zaradi inercije minulih časov nič manj) nekako odrezani od gledališča, gledališče pa je bilo predvsem v slovenskem repertoarnem programu naslonjeno na tuje sodobne avtorje in na tako imenovano *vedno novo preverjanje svetovnih klasikov*. Seveda bi bilo preveč paranoično, če bi trdili, da je za slabo povezanost med avtorjem in gledališčem vedno kriv samo režim, čeprav nam predvsem tuje izkušnje, recimo, situacija na Češkem, kjer je oblast sodobne gledališke pisatelje držala daleč proč od gledališča (Havel, Kundera, Klima), kažejo na to, da se je režim bal sodobne dramatike prav zaradi tega, ker lahko dramatik s svojo dramsko, umetniško resnico postane karizmatična opozicijska figura in ker se je režim zavedal žive moči gledališča... No, na Slovenskem situacija še zdaleč ni bila tako drastična, čeprav so avtorji kljub vsemu ostajali zunaj gledališč in so bili prisiljeni ustanavljati svoja gledališča, če so hoteli izraziti svojo kritično, aktualno misel. Oder 57 je najbrž tipičen primer. Absurdna in kruta gonja zoper dramatika Marjana Rožanca pa je eksemplaričen zgled oblastniškega strahu pred slovensko dramatiko in gledališčem... Oblast se je zavedala, da si lahko privoščiti nekakšno *kritiko* iz ust tujih dramatikov, in je uprizarjanje tujih besedil, ki so premogla kanec ostrine, dovoljevala pod pretvezo, češ *saj to se ne dogaja pri nas*, panično pa se je bala besede slovenskega dramatika. S sramotno gonjo zoper dramatika Rožanca je na neki simbolni način poglajala dramatike iz gledališč, in kar je hujše, v dramatiku Rožancu *ubila* strast in veselje do gledališča. Tako smo Slovenci po mojem globokem

prepričanju izgubili pomembnega dramatika. Za njegov *izstop* iz gledališča pa so po svoje *kriva* tudi slovenska gledališča, ki kasneje niso znala (ali hotela) poiskati poti do njega...

Za šibko povezanost med slovenskim dramatikom in slovenskim gledališčem pa najbrž nista kriva zgolj režim in politično-družbena atmosfera... V šestdesetih in sedemdesetih letih je najpomembnejše mesto v slovenskem gledališču zasedel *režiser*. Kar je bilo v danem trenutku celo dobro, saj se je gledališče znebilo okostenelosti, ki je bila dediščina predvojnih, polprofesionalnih časov. Tako je predvsem v drugi polovici dvajsetega stoletja, še bolj pa v sedemdesetih letih gledališče postalo bolj dinamično, bolj podvrženo različnim režijskim poetikam, najbrž tudi bolj profesionalno, bolj udarno... Z nastopom izrazito močnih (včasih tudi razdiralnih) režijskih konceptov pa je svoje pomembno mesto izgubil najprej avtor, kasneje pa tudi igralec. Nenadoma je postalo popularno mnenje, da je besedilo pravzaprav odveč in da je važna predvsem gledališka vizija, režijski koncept. Ti radikalni časi so sicer *rodili* zelo pomembne dosežke in ustvarili vrsto izvrstnih predstav, ki so abecedo gledališča razširili še za nekaj črk, hkrati pa so utrdili mnenje, da besedilo za dobro gledališče ni nujno potrebno, in tako so avtorji ostali dokončno zunaj gledaliških hiš.

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 potrkal na vrata gledališča kar z že dodelano mojstrovino. Narodi, ki imajo večjo gledališko tradicijo, se do svoje nacionalne dramatike vedejo popolnoma drugače. V Veliki Britaniji gledališča v večini igrajo svoje, domače avtorje. Navezanost angleškega gledališča na domačega avtorja 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* (tudi če drži statistično dejstvo, da ima večji narod več možnosti, da se rodi več talentiranih gledaliških piscev, je to samo še dodaten razlog, da bi se morali v manjšem narodu bolj pazljivo, predvsem pa bolj stimulatивно obnašati do domačega dramatika).

Vendar slovenska dramatika kljub razhajanju med gledališčem in gledališkim avtorjem vseeno vztraja in je od Cankarjevih časov do danes porodila nekaj izvrstnih dramskih mojstrov. Brez zadržkov lahko rečemo, da slovenski dramatik niso presegli Cankarjevega dramskega mojstrstva, saj še vedno segamo po Cankarju in so nam njegove igre tudi danes nekakšen način preverjanja stanja v družbi. To, da Cankarja uprizarjamo kar naprej in v vseh obdobjih, je velik pokazatelj kvalitete njegovih besedil. Ivanu Cankarju je uspelo ustvariti predvsem dobre igre, ki funkcionirajo na vseh ravneh (dramaturških, literarnih) in v vseh časih. V času enopartijskega sistema, kjer ni bilo različnih strank, so bile njegove igre

prav tako zanimive, čeprav so se dogajale (*Hlapci*, *Za narodov blagor*) v strankarskem okolju. Ustvaril je zanimive like, s katerimi se Slovenci lahko vedno poistovetimo. V svojih igrh je znal pokazati na tiste bistvene poteze in značilnosti naroda, ki jih še lep čas ne bomo presegli, zato je njegova dramatika še vedno aktualna in sveža. Nobenemu slovenskemu dramatikumu to ni uspelo v tolikšni meri. Morda samo še Tonetu Partljiču, ki je po Cankarju najbrž največ igrani slovenski avtor (in to upravičeno), kar pomeni, da se Slovenci v njegovih igrh (ne samo komedijah) prepoznavamo. Njegova igra *Oskubite jastreba*, ki je, tako kot še nekatere druge, naslonjena na Cankarja, je po mojem mnenju sploh ena najboljših slovenskih iger.

Sicer pa je po Cankarju slovenska dramatika šla v različne smeri. Najbolj izrazita smer je smer poetične drame, ki je s Strnišo, Zajcem, Smoletom, predvsem pa Svetino dosegla svoj vrh. Poetična drama je v začetku najbrž nastajala tudi iz želje *povedati* nekaj, kar se v času njene nastanka ni dalo povedati naglas in očitno (Smoletova *Antigona*), vendar ne samo zato... Poetična drama je slovenska posebnost in najbrž se je že zaokrožila sama v sebi, lahko bi rekli, da se je *že izpela*, povedala svoje in da v prihodnje najbrž ne bo zmogla povedati več, kot je povedala v igrh Zajca, Strniše in Iva Svetine. Poetična drama je namreč kljub fascinatni moči jezika, s katerim pesniki gradijo svoj dramski svet, lahko tudi precej hermetična zadeva, in kapitalistični časi, ki so tudi v kulturi orientirani predvsem na tržnost, ji žal niso naklonjeni.

Druga smer dramatike, ki pa je bila bolj naslonjena na Cankarjevo dramsko izročilo, se je nadaljevala v delih Draga Jančarja in Toneta Partljiča. Drame Draga Jančarja so *igrale* v slovenski družbi pomembno vlogo, predvsem na prehodu iz enopartijskega političnega prostora v demokracijo. Bile so predhodnica (*Disident Arnož*, *Veliki briljantni valček*, *Dedalus...*) drugačnega sveta. S svojo močjo, ki je bila *udarna* predvsem v času, v katerem so igre nastale, so pomagale spreminjati družbeno atmosfero, odpirale so nekatere nove teme in bistveno pripomogle k razširjanju zavesti o drugačni, demokratični družbi. V ta sklop sodijo prav gotovo še igre Rudija Šeliga, igra Goljevščkove *Pod Prešernovo glavo* in Partljičev *Kulak*. Problem teh iger pa je, da kljub pomembnosti, ki so jo imele v slovenskem družbenem dogajanju, po njih slovensko gledališče v prihodnosti ne bo več posegalo. Vsaj po nekaterih ne. Izjema sta morda Partljičev *Kulak* in Jančarjev *Disident Arnož*, pa še za ti besedili bo najbrž moralo preteči mnogo časa, da bodo za gledališča zanimive predvsem kot slike iz nekega obdobja, ki je že zelo daleč za nami.

Nekaj posebnega pa so slovenske komedije. Tudi teh ni veliko, kar dokazuje, da je za komedijsko pisanje potrebna tesnejša vez med gledališčem in komediografom, kot je morda potrebna med gledališčem in piscem poetičnih iger. Komedija ima kot gledališko pisanje še posebno poslanstvo, namreč, lahko je pisana kot komedija, ki smeši neke splošne, vedno žive lastnosti, ki so zanimive v vseh časih, lahko pa je zgolj aktualna satira, napisana kot ogledalo trenutku. In kot takšna živi samo v času

političnega trenutka, ki ji je omogočal komedijski zaplet. In tudi to je poslanstvo komedije. Največji mojster slovenske komedije je že imenovani dramatik Tone Partljič. Izmed vseh dramatikov se s komedijo najbolj resno in seveda tudi najdlje ukvarja, zato je v svojem pisanju dosegel tisto profesionalno zanesljivost, zaradi katere v svojih izdelkih nikoli ne zgreši, saj je najmanj, kar pride izpod njegovega peresa, dober komedijski izdelek... Kot satirika in komediografa velja omeniti še pesnika Ervina Fritza, katerega komedijski opus pa ni velik, čeprav je njegova satirična beseda ostra in duhovita. Pesnik Ervin Fritz je tipičen komediograf, ki ga slovensko gledališče ni znalo izkoristiti, saj bi, o tem sem prepričan, lahko zanj napisal izvrstne komedije ...

Tretja smer, ki se nam izrazito izrisuje na zemljevidu slovenskega dramskega pisanja, pa je dramatika, za katero se zdi, da je najbolj povezana s pojmom *dramske literature*. To je dramatika, ki je lahko dobra gledališka igra in hkrati vrhunska literatura. Takšna so dela Andreja Hienega, Vitomila Zupana in Rudija Šeliga. Andrej Hieng in Vitomil Zupan sta bila s svojim dramskem pisanju nekakšna samotarja, zavezana drami, vendar v zadnjem času nekako (predvsem kot dramatika) odrezana od gledališča. Igre vseh treh omenjenih dramatikov so nekaj posebnega. Bogate so v jeziku, nenavadne v svoji dramaturgiji, predvsem pa v sebi združujejo tisto gostoto, ki je značilna za prozo... Takšne so Hiengove drame, predvsem *Osvajalec* in nekatere njegove radijske igre. Takšne so tudi Zupanove igre... Zupanova dramatika v resnici na Slovenskem sploh še ni doživela svojega pravega ugledališčenja. Zupanove igre so pisane gosto, nenavadno, za nekatere igre (*Ladja brez imena*) se zdi, kot da se avtor sploh ni ukvarjal z mislijo na uprizoritev in tehnične možnosti gledališča... Kar nekaj njegovih iger pa, kljub silovitosti dramske izpovedi, še ni bilo uprizorjenih. Zupanu večinoma vsi nesporno priznavajo kvaliteto dobrega dramatika, vendar njegove igre kljub izpovedni moči vseeno, ne najdejo poti v slovenska gledališča.

Spominjam se najinega zadnjega srečanja. Bilo je nekaj mesecev pred njegovo smrtjo. Po naključju sem ga zagledal pred gostilno Vitez, sedel je z Ksenijo Hribar (tudi nje ni več in Ljubljana je neskončno prazna). Pripredel sem. Zupan je pil črno vino, Ksenija pa pivo. Kot mladega gledališčenika me je zanimalo predvsem gledališče, zato sem kar naprej vrtal vanj... Na koncu me je imel najbrž vrh glave in je prekinil moje tečno vrtanje o tem, *zakaj še niso uprizorili vseh njegovih iger in če bo še kaj napisal in kaj zdaj piše itd. itd...* rekel je, ne da bi me pogledal: *Zapomni si, mali, slovenska gledališča so gluha in slepa. In dokler so gluha in slepa, se iger ne spleča pisat.* Potem se nismo več pogovarjali o gledališču. S Ksenijo sva odšla proti Šuštarškemu mostu, on pa je ostal za mizo pred gostilno Vitez. Čez nekaj mesecev je umrl.

Nisem si znal razložiti, kaj je mislil s tem, ko je slovenska gledališča obdolžil gluhote in slepote, zdaj pa se mi čedalje bolj zdi, da je najbrž mislil na to, da slovenska gledališča živijo ločeno od dramatikov in dramatike... In v tem je imel prav. Med slovenskim gledališčem in slovenskim

piscem gledaliških iger je prešibka vez. V vsaki generaciji se pojavijo talentirani pisatelji, ki jih zanima pisanje za gledališče (Kleč, Lainšček, Zupančič, Kodrič), zaradi pišmeuharstva slovenskih gledališč pa se zgodi, da mnogi od njih kmalu odnehajo.

Pisanje za gledališče je tek na dolge proge. Hkrati pa ne sme biti tek brez cilja, in cilj vsakega pisca gledaliških iger je gledališče... Če pa so vrata gledališč zaprta, se tek kmalu spremeni v stopicanje in na koncu se čisto ustavi.

Tomaž Toporišič

BRATI DRAMATIKO, BRATI GLEDALIŠČE

Slovenska dramatika in gledališče
zadnjih treh desetletij 20. stoletja kot
razmerje med tekstom in uprizoritvijo

Znotraj obdobja druge polovice dvajsetega stoletja je osemdeseta in devetdeseta leta v slovenskem prostoru zaznamovala dokaj akutna, a nikoli jasno artikulirana in razrešena kriza odnosov med (slovensko) dramatiko in (slovenskim) gledališčem. Ti so v osemdesetih postali dedič temeljnih premikov odnosa tekst - uprizoritev v drugi polovici šestdesetih let, ko je Mile Korun leta 1965 s svojo interpretacijo Cankarjevega *Pohujšanja* »dokončno iztrgal dramsko besedilo literaturi in ga izročil gledališču v čisto njegovo, gledališko uporabo v njegovem čisto gledališkem sedanjiku« (Taufer, *Odrom ob rob*, str. 13). Potem preloma šestega v sedmo desetletje, ki ga je leta 1969 označil Dušan Jovanović z zakolom kure na predstavi gledališča Pupilija Ferkeverk. Veno Taufer je v uvodu v knjigo *Odrom ob rob* o dejanju te predstave zapisal: »Smrt, ne le simbolična gledališka smrt, temveč tudi dejanska smrt bitja na odru, na eksperimentalnem odru, je bila tudi smrt literarnega gledališča. To je bil tudi - vsaj tisti hip in za nekaj časa - konec vsega razen gledališča (...) Gledališče je spoznalo, da je lahko tudi samo in celó ves svet, samó in samo gledališče« (isto, str. 14).

Sočasni recepcijski obrat seveda ni sprejemal z lahkoto in odobravanjem teh premikov, ki jih je natančno evidentiral »razsvetljeni« gledališki kritik Veno Taufer. Slovenski gledališko-teatrološki, predvsem pa kritiški in laični obrat tudi v naslednjih desetletjih goji to, kar velika dama gledališke semiologije Anne Ubersfeld označuje kot »klasično intelektualen ali kvazi intelektualen« odnos med besedilom in uprizoritvijo, ki »priviligira tekst in v uprizoritvi ne vidi drugega kot upodobitev in prevod literarnega besedila« (Ubersfeld, *Lire le théâtre I.*, str. 13). Ubersfeldova nadalje opozarja, da je »največja nevarnost privilegirati ne besedilo, ampak historično interpretacijo tega besedila, historično kodirano, ki jo tekstualni fetišizem pomaga eternizirati (...) Tako vidimo ne samo, kako privilegij, ki ga dodelimo tekstu, povzroča rizik sterilizacije gledališča, ampak tudi, zakaj je znotraj gledališkega dejstva nujno potrebno razlikovati med tem, kar je besedilo, in tem, kar je uprizoritev« (isto, str. 14).

Sedemdeseta, leta še očitneje pa desetletji, ki jim sledita, začnejo zavestno gojiti tudi klasični praksi diametralno nasprotno interpretacijo in prakso odnosa tekst - uprizoritev, ki jo Ubersfeldova poimenuje z artaudovsko sintagmo »proti tekstu« in znotraj katere tekst ni več kot eden od elementov predstave, je mogoče med njimi celo najmanj pomemben.

Slovenska dramatika se v sedemdesetih letih začjenja soočati s posledicami t. i. konca literarnega gledališča. S tem, kar Jean Pierre Sarrazac

v eseju *Une mise en pièce(s) du théâtre* poimenuje kot »krizo dramske forme«, ko »lahko rečemo, da ne obstaja dramska oblika kot interpretacijski dogodek sedanjosti, da na tem modelu ne moremo več izgraditi gledališkega komada« (Sarrazac, *Une mise en pièce(s) du théâtre*, str. 46). In tudi z bahtinovskim principom romanizacije gledališkega (npr. Rističevi *Missa in a minor, Resničnost...*), ki zaznamuje slovensko eksperimentalno odrsko prakso treh desetletij.

Vitomil Zupan tako s pozicije dramatika v svoji na žalost preveč pozabljeni knjigi - razpravi *Sholion* (- gledališče 1972, s posebnim ozirom na mehanizem postavitve in odnos do t. i. sporočila) že leta 1973 kljub svoji tolerantnosti in celo občudovanju sodobnega režiserskega gledališča, opozarja, da je po njegovem »nezdravo stanje, v katerem režiser jemlje tekst kot mrtev material, ki mu lahko vdahne novo dušo - spremeni 'sporočilo' po svoji volji itd.« (Zupan, *Sholion*, str. 46). Prepričan je, da »ni mogoče kakega teksta realizirati na odru tako, da sta 'sporočilo' teksta in 'sporočilo' predstave - v diametralnem nasprotju... (isto, str. 67). Tendenca »izгона teksta z odra« torej zanj nikakor ne more dati dobrih rezultatov.« Režiser, ki odklanja tuj tekst, mora napisati tekst sam ali najti enakovrednega scenarista« (isto, str. 126).

Vitomil Zupan na tem mestu izreka misel, ki se bo v manj eksplicitnih oblikah dosledno pojavljala znotraj praviloma konservativne in velikokrat neupravičene kritike sodobnega slovenskega gledališča, namreč misel o razhajanju teksta in sloga režije, v katerem nastane »pravzaprav nekakšno nezdravo stanje 'posilstva' (režija posili tekst) - namesto združitve (pri kateri tekst oplodi režijo)« (isto, str. 130). Obenem pa z »enakovrednim scenaristom« že nakazuje pot nove oblike dialoga med dramatikom in gledališčem, ki so jo udejanjila predvsem osemdeseta in devetdeseta leta.

Slovenska dramatika obdobja krize ali konca literarnega gledališča kot vzdrževalca primata besedila desetletja živi v obnebj Vitezovega znotraj teorije sodobnega gledališča največkrat citiranega stavka »Gledališče lahko delamo iz vsega« (Antoine Vitez ob *Catherine*, svoji adaptaciji *Les Cloches de Bale* Louisa Aragona leta 1975, citirano po *Théâtre en pièces*, str. 74). Se pravi, v času, ko v gledališču, kot pravi Robert Abirached, »nič ne ločuje teatralnega od neteatralnega (...) ko zgodba, pesem, osebni dnevnik, časopisni članek vsi predstavljajo material za predstavo prav tako dobro kot drama ali komedija. (Abirached, *Une poétique introuvable*, str. 9). Toda paradokсно ta čas ne pomeni nujno njene krize znotraj sodobnega gledališča. Izgubo primata oziroma središčne in vnaprej dane funkcije znotraj gledališkega obrata lahko nadomestijo nove oblike odnosov med prakso dramskega pisanja in gledališča. Dramatika tako ne nastaja nujno več zgolj za pisalno mizo. Kreativni proces pisanja zaznamuje »eksplicitna dialektika med pisateljem in gledališkim umetnikom, med literarno inspiracijo in gledališko prakso, pisalno mizo in odrom« (Erwin Jans, *My answer will simply change your question*, str. 109). Pisatelj velikokrat postane del procesa študija predstave, ki kot feedback povratno deluje na pisanje. Vitezov stavek lahko obrne tudi sebi v prid, tako kot

prezgodaj umrli francoski pisatelj in režiser Didier Georges Gabily: »Sam bi raje rekel: zdaj je potrebno iz vsega delati besedo. Iz vsega je treba delati tekst« (Gabily v intervjuju za *Criptide* leta 1993, citirano po *Théâtre en pièces*, str. 74).

Kakorkoli že, tekst in uprizoritev, s tem pa tudi slovenska dramatika in gledališče lahko danes vstopata v kar se da raznolike dialoške odnose. Dramsko besedilo lahko seveda preživi tudi brez uprizoritve, tako kot lahko uprizoritev preživi brez dramskega ali sploh vsakršnega besedila. Toda na tem mestu nas zanimajo različne oblike njune interakcije, ki si jih bomo podrobneje ogledali na nekaj primerih dramatike in gledališča osemdesetih in devetdesetih let.

Slovenskemu gledališču zadnjih treh desetletij stoletja gre kljub vdorom filmizacije in telekracije še vedno »vendarle neko posebno odlično mesto v celoti širše spektakelske 'funkcije' (Skušek, *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*, str. 9). Ostaja privilegirana oblika spektakla, ki pa beleži krizo oziroma spremembo funkcije statusa slovenske dramatike kot konstitutivnega polja njegove privilegiranosti. Pri tem ostaja v slovenski gledališki kritiki in teatrologiji splošno sprejeto dejstvo tudi druga, v semiotični teoriji (Übersfeld) do potankosti razdelana ugotovitev Zoje Skušek, da mora biti »že v mitu, tj. 'besedilu, tekstu', vpisana produkcija prostora scene, konstituirana *razlika* med sceno in nesceno: na ta vpis se mora opirati celotni uprizoritveni mehanizem, brez te 'podlage' nastane popolnoma drug tip gledališča, kakor kažejo nekatera avantgardna prizadevanja, ki uprizarjajo predloge, ki niso 'namenjene' uprizarjanju; ta naš aristotelizem ni naivna predpostavka, saj je *dejanska* predpostavka celotnega klasičnega evropskega novoveškega gledališča« (isto, str. 17). Kratek stik med gledališko prakso in kritiko, ob tem pa tudi med dramatikimi praktiki in gledališčniki praktiki nastaja znotraj drugega polja, ki ga v svojem spisu problematizira tudi Zupan, namreč spolzkega terena interpretacije oziroma izhodišča interpretacije o pravilnosti oziroma dopustnosti na eni ter nepravilnosti in nedopustnosti interpretativnega odnosa gledališča (režije) do teksta, še posebej sodobnega slovenskega teksta na drugi strani.

Radikalnost režijske obdelave tekstovnega gradiva najdemo že v šestdesetih, predvsem pa sedemdesetih letih, npr. v Jovanovičevi postavitvi Štihevega *Spomenika* v Eksperimentalnem gledališču Glej leta 1972, o kateri Veno Taufer zapiše: »Toda Jovanović je ohranil obe plati teksta (...) Le da je tekst zanikal kot literaturo, ga kot takega uničil, ga spet ustvaril kot gledališče. Tako Štih ostaja soavtor *Spomenika*, ki mu ga je režiser vrnil kot osebno doživetje totalnega teatra« (Taufer, *Odrom ob rob*, str. 50). Podobno radikalna je bila tudi Kraljeva krstna uprizoritev Zajčeve temeljne drame *Potohodec* v Pekarni. Prav »zanikanje teksta kot literature« je za polje dramatike, praviloma pa tudi za večino polja kritike problematično, včasih celo nesprejemljivo, za gledališko prakso in teorijo gledališča pa seveda ne. Odnos med njima je po Patricu Pavisu bolj enostaven in komplementaren: »Gledališka praksa s svojo zahtevo po novih, bolj pri-

lagojenih teorijah v stalnem procesu reaktualizacije pripomore k razvoju teorije, ki po svoji moči pripomore k boljšemu poznavanju prakse. Tako se ena hrani pri drugi; iz tega splošnega 'interkanibalizma' rezultira revolucija, ki se ne bo kmalu pretrgala. Permanentna revolucija v naši analizi predstav« (Pavis, *L'analyse des spectacles*, str. 299).

Prav odnos splošnega 'interkanibalizma', če uporabimo to lucidno Pavisovo oznako, in permanentne revolucije oziroma evolucije je na žalost iz različnih razlogov velikokrat umanjkal v dialoškem odnosu med slovensko dramatiko in gledališčem oziroma slovensko gledališko kritiko in gledališčem. Iskati krivca za to na eni ali drugi strani bi bilo seveda popolnoma neumestno. Kot vsak dialog je tudi dialog dramatike in gledališča odvisen od številnih faktorjev, ki onemogočajo kvalitetno komunikacijo. Komunikacijska veriga medsebojnih odnosov je zapletena, velikokrat ne vzpostavlja odnosov enakopravnosti in velikokrat je netransparentna tudi zaradi same narave umetniškega dialoga, ki uhaja teoretskim mrežam klasifikacije. Tekst in uprizoritev je potrebno zato ugledati kot dva samostojna fenomena, ki nista nujno povezana, sta relativno neodvisni celoti, za kateri ni nujno potrebno, da se vedno srečujeta zaradi zadovoljstva ilustracije, redundance ali komentarja.

Slovensko gledališče treh desetletij kot najbolj naravno utelešenje slovenske dramatike razpolaga z bogastvom realizacij različnih odnosov med samostojnima fenomenoma teksta in uprizoritve, ki rezultirajo v gledališki predstavi kot sistemu raznolikih znakov. Te lahko zvedemo na definicijo Ubersfeldove: »Znotraj scenskega prostora se gradi privilegirano območje, v katerem se gledališče izreka kot tako. Od Freuda dalje vemo, da v sanjah o sanjah sanje znotraj sanj govorijo resnico. Enako gledališče v gledališču govori o nerealnem, a resničnem tako, da zamenja znak iluzije in zanika le-to znotraj celotnega scenskega konteksta, ki ga obkroža« (Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, str. 39). Funkcija pisatelja in režiserja je tako vzpostaviti skupno delovanje dvojnega zanikanja in teatralizacije.

Slovenska dramatika osemdesetih let s svojo rizomatično strukturo v veliki meri goji dialog literature z literaturo, ki velikokrat omogoča izjemna izhodišča za skupna delovanja dvojnega zanikanja in teatralizacije med 'modernim' pisarjem (scribe) in režiserjem (inscenatorjem). Dominik Smole v svoji dramatiki (*Igra za igro, Ljubezni, Zlati čevljički*) vzpostavlja dialog s tradicijo, zožuje tematski krog na svet absurdne intime, goji umetnost groteskne igre na meji pravljčnosti in grozljivke. Rudi Šeligo (*Svatba, Ana, Volčji čas ljubezni, Slovenska savna*) se spopada s folkloriko in renovira temo ljubezni, parafrazira kiševsko tematiko usode revolucionarjev, povezano s problematiziranjem sveta ženske, povezuje novodobno folkloriko in banalno grotesko sedanjosti. Dušan Jovanović (*Karamazovi, Hladna vojna babice Mraz, Vojaška skrivnost, Jasnovidka ali dan mrtvih, Viktor ali Dan mladosti*) priključuje dialog z Dostojevskim, ustvarja miks različnih zvrsti, nivojev jezika, mehča žanr politične drame, uporablja tehniko parafraz kot sproščenega shakespearovskega poigravanja s teatrom. Drago Jančar (*Disident Arnož in njegovi, Veliki briljantni valček,*

Zalezujoč Godota) najprej izgradi umirjeno, klasično avtorsko verzijo politične dramatike in se kasneje usmeri v interakcijo vzporednih, včasih tudi antagonističnih poetik, absurdne modernistične drame, osebne variante eksistencialistične proze, ki na grotesken način razvija tematiko posameznikove izgubljenosti v svetu neimenljivega totalitarizma. Milan Jesih (*Pravopisna komisija, Triko, Ljubiti*, radijske igre) razvija jezikovno bravuroznost, parataktičnost, spervertiranost groteskne komedije, melodrame, absurdne dramatike. Emil Filipčič (*Altamira, Bolna nevesta, Atlantida, Božanska tragedija*) še radikalizira parataktičnost, dekonstrukcijo, palimpsestnost, dialog literature z literaturo, parodizacijo, izgrajuje vratolomne mikse sublimnega in profanega.

Isto desetletje označuje tudi revival poetične drame kot specifičnega dialoga dramatike in poezije. Dane Zajc (*Kalevala, Medeja*) renovira finski mit *Kalevala*, mit o Argonavtih, da bi zaklinjal svet negativne transcendence, magičnosti Kirke in začaranega sveta Erosa. Veno Taufer v svojem avtorskem branju *Homerjeve Odiseje* *Odisej in sin ali Svet in Dom* ustvarja palimpsestno govorico prekrivajočih se pisav preteklega in sedanjega, v kateri se izrisuje sedanost. Ivo Svetina (*Lepotica in zver, Biljard na Capriju, Šeherezada*) kontaminira dramsko pisavo s poezijo, teorijo, pravljico in ustvarja srhljive podobe realnosti.

Devetdeseta nadaljujejo to tradicijo, a obenem beležijo umik ali le sporadično pojavljanje nekaterih najvidnejših avtorjev (Smole, Taufer, Zajc, Jančar, Jesih), ob tem prinesejo nekatera nova imena (Andrej Rozman, Iztok Lovrič, Matjaž Zupančič) in revival drugih (Evald Flisar, Vinko Möderndorfer), a ne uspejo vzpostaviti nove močne generacije dramatikov. Prav to dejstvo v veliki meri zmanjša polje možne žive interakcije med dramatikom in gledališčem znotraj istih generacij. Razlog za to je še neraziskan, a vsekakor ni primarno povezan zgolj s premiki znotraj odnosov tekst-uprizoritev v polju slovenskega gledališča in odrskih umetnosti devetdesetih.

Zgoraj le v obrisih skicirana raznolikost slovenske dramske produkcije zadnjih dveh desetletij potrjuje tezo, da slovenska dramatika v svoji specifičnosti goji različne literarne taktike in se sodobnemu gledališču lahko predstavlja kot dovolj zanimiv dialoški partner. V zadnjem desetletju je sicer izgubila nekoliko svoje kvantitativne intenzivnosti, toda obenem se začne sesuvati samoumevnost njene moči revolucioniziranja gledališkega obrata, ki je bila značilna za drugo polovico petdesetih, še očitnejša v šestdesetih in veliki meri sedemdesetih ter še vedno splošno priznana v osemdesetih letih. Znotraj polja sodobnih odrskih umetnosti začne očitno nastajati razkorak med uprizoritvenimi taktikami in koncepti le-teh in dramatikom, ki je izhajala iz drugačnega, praviloma v interpretaciji odnosa tekst - uprizoritev bolj klasičnega pristopa. Če Ubersfeldova razume funkcijo dramatike znotraj komunikacijskega procesa uprizoritvenih umetnosti kot funkcijo nekoga, ki ne piše brez poznavanja gledaliških kodov svoje dobe in je tako kot pisatelj vezan na »enciklopedični univerzum« (Eco) svojega eventualnega gledalca, devetdeseta leta znotraj slovenskega gle-

dališkega prostora označuje kratek stik med večjim delom gledaliških ali scenskih kodov na eni in pisateljskih kodov na drugi strani. Ta temeljni kratki stik, ki velikokrat onemogoča vzpostavitev ustvarjalne komunikacije med obema poljema, ki vsak zase vztrajata pri svoji »resnici« in avtonomiji, praviloma pretrga vzpostavitev novih, vnaprej nedefiniranih pravil dialoga med pisarjem (dramatikom) in režiserjem (inscenatorjem). Ta »interkanibalizem« (Pavis) ali »združitev« (Zupan) sicer v nekaterih primerih in večinoma znotraj polja tradicionalnejšega gledališča nastaja tudi na klasične načine, kar nikakor ne prejudicira kvalitete uprizoritve in samega dialoga med literaturo in gledališčem. Večinoma pa ubira poti, za katere je značilna vzpostavitev močne interaktivnosti dialoga in ki se oblikujejo vzporedno s procesom kreacije uprizoritve. Oglejmo si nekaj specifičnih primerov vzpostavitve dialoga med pisavo in inscenacijo.

Ivo Svetina: Šeherezada, režija Tomaž Pandur (SMG, 1989)

Ivo Svetina je v drugi polovici osemdesetih let napisal *Vzhodno-Zahodno opero Šeherezada*, ki jo je v Slovenskem mladinskem gledališču režiral mladi režiser Tomaž Pandur. Svetinov tekst črpa iz širokega referenčnega okvirja, ki ga avtor nikakor ne skriva, ga v enem izmed intervjujev celo izpostavi z besedami: »Veliko dozo stimulacije mi je dala *Struktura seraja* Grosricharda, kjer postavlja problem despotizma. ...« (Mladinin literarni dodatek, *Mladina* št. 13, 1988). Sopostavitev pravljčnosti *Tisoč in ene noči* in analize vzhodnjaškega despotizma pesnik-dramatik izvede s pomočjo renovacije prototekstov, vnosa sveta seraja v svet pravljice. Če Grosrichard prikazuje »strukturo despotске oblasti v njeni čistosti, ne takšno, kakršna je morala biti v realnosti, temveč kot so si jo zamišljali v začetku osemnajstega stoletja« ter s tem prikazuje »kako deluje ta despotски dispozitiv, ki pripada imaginarnemu, a zato nič manj ne razkriva realnega v oblasti« (Grosrichard, *Struktura seraja*, str. 60), tudi Svetina vzpostavlja poseben odnos do realnega, ki se zrcali skozi medbesedilno igro. »Svetinova *Šeherezada* kot metatekst, kot eden od prototekstov prve stopnje *Struktura seraja* kot teoretski diskurz, kot prototeksti druge stopnje se pojavljajo besedila iz začetka osemnajstega stoletja, ki pripadajo različnim zvrstnim in vrstnim usmeritvam« (Toporišič, *Dramatika na poti nomadov*, str. 940).

Svetinova umetelna igra s protobesedili in njegov prenos despotizma na raven filozofičnega diskurza ter interpretacije sveta Pandurju služi kot prototekst, s katerim in s pomočjo medbesedilne igre katerega stopa v nove dialoge, ki so tokrat intermedialni, usmerjajo svoje rizome v različne, včasih samosvoje smeri. Pandurjeva *Šeherezada* črpa svojo moč gledališke norosti iz rizomatične in odprte forme Svetinovega teksta. Polje poetične dramatike izbija iz orbite estetiziranega in kolektivnemu duhu zapisanega sočasnega političnega gledališča, vzpostavlja sebi lasten, specifičen in avtonomen gledališki organizem. Znotraj uprizoritve Šeherezade tako na-

staja »interpretacija, ki je nov tekst, v katerega so vpisani elementi interpretiranega teksta in katerega vsaka interpretacija je kontekstualizacija teksta objekta« (*Théâtre, Modes d'approche*, str. 121).

Predstava vzpostavlja dialog jezika telesa in jezika teksta, ki si ne nasprotujeta niti se ne postavljata v hierarhično razmerje. Ne eden ne drugi nista matrika drugemu. V aktu medsebojnega oplajanja se srečujeta dve vzporedni poti, tista teksta in tista telesa in drugih gledaliških kodov. Razcvet vizualnega in gestnega tudi v primeru Pandurjeve *Šeherezade* ne pomeni smrti gledališča ali knjige, niti ne kataklizme ali sprave človeka s samim seboj. Pomeni zgolj »vzpostavitev privilegiranega območja, v katerem se gledališče izreka kot tako« (*Übersfeld, Lire le théâtre I*, str. 39).

Dušan Jovanović: Uganka korajže, režija Meta Hočevar (SNG Drama Ljubljana, 1994)

»Brechtovo besedilo *Mati Korajža* me je zanimalo že nekaj let, predvsem tema ženske v vojni, tema matere, ki se ne more odločiti med otroki in profitom. Toda bližje ko mi je bila tema, bolj sem se oddaljevala od teksta. Brecht kar naenkrat ni več funkcioniral. Zato sem prosila Dušana, če bi jo hotel predelati po svoje« (Meta Hočevar v intervjuju ob *Uganki korajže*, Gledališki list SNG Drama, Ljubljana, str. 7). *Uganka korajže* je tako kot tudi *Antigona* in *Družinski album* iste režiserke nastala iz potrebe po parafrazi, po drugačnem pogledu na določen klasičen tekst. Meta Hočevar pri svojem dialogu z literaturo izhaja iz temeljnega zanimanja za določeno temo, ki jo uteleša in simbolizira določeno besedilo: »Najprej me je zanimala tema, potem avtorjeva literarna obdelava te teme« (isto, str. 7).

Dialog literature in gledališča mora po njenem mnenju potekati znotraj polja avtonomije obeh polj. Uprizoritve ne razume kot upodobitev ali prevod literarnega teksta, ki ga s svojim postopkom ne degradira, a se bori proti njegovi historični ali kakršni koli klasično intelektualni interpretaciji varuhov pečatov. Njen odnos do teksta je izrazito subjektiven, personaliziran. Tekst je pač eden od materialov za predstavo. Funkcijo modernega pisarja bodisi opravlja sama (s svojo umetniško ekipo), tako kot, npr. v *Družinskem albumu* kot parafrazi Ibsenove *Divje račke*, bodisi jo zaupa pisatelju, tako kot v *Antigoni* in *Uganki korajže* Dušanu Jovanoviću.

Pisar - dramatik je v funkciji tistega, ki zagotavlja odprto formo pisanja. To je v osnovi že usmerjeno z željo režiserke. Jovanovićev tekst parafrazira Brechta kot material, ki mu omogoča temeljni razmislek o stanju sveta in gledališča danes. Njegova parafraza Brechta ne vzpostavlja ironične distance do prototeksta, noče biti boljša od njega, ampak samo-svoja, personalizirana, tako kot bo samosvoja, personalizirana, partikularizirana interpretacija režiserke. Za Hočevarjevo svet ni več predstavljev, obvladljiv v svoji totaliteti. »Kar ostaja, je mozaik fragmentov, individu-

alnih optik. Njihovega soobstoja, (nezmožnosti) dialoga, ki ne more in noče več zarisati kakršnega koli obrisa velike zgodbe» (Toporišič, *Teater*, str. 11).

Brechtovi označevalci so se razpršili, pot do označencev je postala stvar maničnih iskanj. Gledališče se koncipira kot personaliziran poizkus izrisave lastnega pogleda. Uprizoritev lahko govori o svetu le skozi govor o sami sebi. Kot dialoški odnos s tekstovno predlogo (Jovanović) in protopredlogo (Brecht), Brechtovim epskim gledališčem, temeljnimi tehnopoetikami in fenomenom gledališča in odrskih umetnosti dvajsetega stoletja.

Emil Filipčič: Psiha, režija Vito Taufer (SMG, 1993)
Andrej Rozman: Tartif, režija Vito Taufer (SMG, 1993)

Vito Taufer je v svojih projektih druge polovice osemdesetih in devetdesetih let v svojem dialogu z literaturo (praviloma dramatikom) razvil specifično obliko sodelovanja s sodobnimi dramatikom, največkrat z Emilom Filipčičem in Andrejem Rozmanom. Oglejmo si projekt znotraj njegovega dialoga oziroma renovacije francoske klasicistične komedije, ki ga je izpeljal v devetdesetih in je bil zamišljen kot svojevrsten hommage Molièrovim klasicistično-baročnim gledališkim iskanjem.

Tako Rozmanov *Tartif* kot Filipčičeva *Psiha* sta nastala kot avtorski in samovoljni renovaciji Molièrovih besedil, ki sta funkcionirali kot besedilo - material za predstavo. Oba avtorja sta kreativno sodelovala znotraj celotnega uprizoritvenega procesa, njuna tekstovna predloga se je transformirala v skladu s specifikom tega procesa. Oba sta nastopila v vlogi rezidenčnih pisateljev, za oba se je Taufer odločil namenoma, jima naročil tekst. Oba sta v neposrednem dialogu z režiserjem, igralci in drugimi akterji kreativnega procesa sprejemala njihove uprizoritvene sugestije. Tekst, ki sta ga predložila, je tako predstavljal barthovskega »moderne pisarja« in njegov tekst, ki nista več enaka klasični poziciji avtorja in knjige.

Filipčič in Rozman kot pisarja (scribe) ne reprezentirata, ne obnavljata, njun akt je produkcija, proizvodnja. Tekst kot material znotraj kreacije gledališke predstave torej lahko povežemo s smrtjo avtorja: »Tekst sestavljajo mnogoteri pisanja, ki izhajajo iz številnih kultur in vstopajo v medsebojni dialog, parodijo, oporekanje. Toda obstaja neko mesto, na katerem je ta mnogoterost združena, in to mesto ni avtor, to mesto je bralec (...) Enotnost teksta ne obstaja v točki njegovega izvora ampak v točki njegovega sprejema« (Barthes, *Smrt avtorja*, str. 23). Točka sprejema je znotraj gledališke komunikacije točka različnih sprejemnikov, ki postajajo oddajniki, da bi spet postali sprejemniki.

Gledališče Vita Tauferja se zaveda, da enkratnost teksta (spet po Barthesu) počiva v njegovi igrivosti, nezmožnosti recepcijskega zvajanja na točno določen pomen. Filipčič in Rozman ustvarjata »pisljive tekste«, ki za razliko ob »berljivih« (ki imajo točno določen pomen in strukturo) niso produkt, ampak produkcija, za katero je (namesto) strukture značilna diferenca, nenehno drsenje označevalcev, ki zamenja končnega označenca

klasičnega teksta. Ko je pomen v gibanju, del procesa, označenec ni več pomemben, priča smo temu, kar je Eco označil kot »odprto delo«, termin, ki je uporaben ne samo za poststrukturalizem ampak je še kako dobrodošel in nujen za vsakršen sodoben literarno-vedni ali teatrološki pogled na sodobno dramatiko in gledališče, predvsem pa na njun dialog.

V sodobnem slovenskem gledališču delo velikokrat zamenja tekst in intertekst, katerega citatov se ne da strukturalistično rekonstruirati, analizirati, ker so anonimni. Tekst ni več fiksno uokvirjen v fiziko knjige, je zgolj proces branja kot intertekstualne igre, produkcije. Bralec tako ne išče več pomenov, ampak uživa v igri razlike pomenov, odprtosti pomenov. Tekst v gledališču je še bolj svoboden, tako kot je gledališče svobodno s tekstom in zaradi teksta. Ni več fizično uokvirjen in fiksiran v fiziko predstave, ampak se skupaj z njo in kot njen del, včasih tudi v svoji neprisotnosti, izpostavlja recepciji kot pogledu in branju kot intertekstualni in intermedialni igri med različnimi znakovnimi sistemi. Sodobno gledališče se, tako kot Taufer s Filipčičem in Rozmanom, podaja na pot užitka razlik pomenov, da bi v njihovi odprtosti odprlo polje kreativnosti in se iz bralca spremenilo v kreatorja uprizoritve, ki bo kot odprto delo popolnoma na voljo gledalcu.

»Smrt avtorja« (Barthes) znotraj slovenske literature zato ne pomeni smrti dramatike, tako kot teatralnost ni več Barthesovo »gledališče minus tekst«. Nahaja se znotraj teksta in znotraj jezika, a se je ne da zvesti na avtomatično prevajanje v jezikovne označence. Recepcija in interpretacija sodobne dramatike in gledališča zato ne smeta biti obsedeni z željo opisati vse, še manj vse prevesti v besede. Gledališka predstava je neulovljiva, neopisljiva. Ne moremo je tako kot jezik razdeliti na neomejeno množico enot in fonemov. »Gledališki jezik« (v Artaudovem smislu besede) je specifičen in dramatika ostaja ena njegovih temeljnih, čeprav ne več za vse oblike spektakelske funkcije znotraj gledališča nujna komponenta. Zato je nujno desemiotizirati naš pogled, preseči saussurovsko binarnost, se približati temu, kar Lyotard imenuje gledališče energij, ki je desemiotizirano: »Energijskemu gledališču ni treba sugerirati, da pomeni to ali ono; tudi povedati tega mu ni treba, kakor si je želel Brecht. Brez posebnega namena mora ustvarjati največjo možno intenziteto (...) tega, kar je v njem« (Lyotard, *Zob, dlan*, str. 81).

In to, kar je v njem, je tudi tekst in ta tekst je tudi slovenska dramatika, ki v interakciji in avtonomiji lahko oplaja gledališče, tako kot gledališče oplaja dramatiko.

Bibliografija

- Robert Abirached: Une poétique introuvable. V: Théâtre en pièces, Le texte en clats.
Roland Barthes: Smrt avtorja, prev. Suzana Koncut. V: Sodobna literarna teorija.
Emil Filipčič: Psiha. V: Gledališki list SMG, Ljubljana, november 1993.
Alain Grosrichard: Struktura seraja, Ljubljana, 1985, Studia Humanitatis.
Erwin Jans: 'My answer will simply change your question', Notes on Flemish Dramaturgy, 1980-1995. V: Balkon/Balcon, les arts de la scène en Belgique, št. 1, avgust 1996, Bruxelles, 107-117.

- Dušan Jovanović: Uganka korajže. V: Gledališki list SNG Drama, Ljubljana, sezona 1994/95, uprizoritev 4.
- Jean-François Lyotard: Zob, dlan. Prev. S. Koncut. V: Prisotnost, predstavljanje, teatralnost.
- Patrice Pavis: L'analyse des spectacles, Paris, 1996, Nathan Universite. .
- Prisotnost, predstavljanje, teatralnost, ur. Emil Hrvatin, Ljubljana, 1996, Maska.
- Andrej Rozman: Tartif (malodane tragedija iz polprihodnje zgodovine v treh dejanjih. V: Revija Mentor 14, št. 3/4 in 4/6, Ljubljana, 1993.
- Jean-Pierre Sarrazac (avec Helene Kuntz et David Lescot): Une mise en pièce(s) du théâtre. V: Théâtre en pièces, Le texte en éclats.
- Zoja Skušek: Gledališče kot oblika spektakelske funkcije, Ljubljana, 1980, zbirka Analecta.
- Sodobna literarna teorija, ur. Aleš Pogačnik, Ljubljana, 1995, Krtina.
- Ivo Svetina: Biljard na Capriju, Šeherezada, Maribor, 1989, Založba Obzorja.
- Veno Taufer: Odrom ob rob, Ljubljana 1977, DZS.
- Théâtre en pièces, Le texte en éclats, ur. Emmanuel Wallon, Etudes Thtrales 13/1998, Louvain-la-Neuve.
- Théâtre, modes d'approche, Helbo, Pavis, Johansen, Ubersfeld (ur.), Bruselj, 1987, Archives du futur, Labor.
- Tomaž Toporišič: Dramatika na poti nomadov. V: Nova revija 1989, št. 87/88.
- Tomaž Toporišič: Teater. V: Dušan Jovanović: Uganka korajže, Gledališki list SNG Drama, Ljubljana, sezona 1994/95, uprizoritev 4.
- Anne Ubersfeld: Lire le théâtre I, Pariz, 1996, Editions Belin.
- Vitomil Zupan: Sholion, gledališče 1972. Maribor, 1973, Založba Obzorja.

Denis Poniž

POPISOVANJE
SLOVENSKE DRAMATIKE
IN NJENE USODE V LETU
GOSPODOVEM 2000

Deset let mineva, kar se je poslovilo enoumje. V tem času sta postali kultura in umetnost siroti brez umnega varuha, ki se je skrival po zaprašenih hodnikih cekajevske palače na Tomšičevi v Ljubljani, včasih pa tudi prebival v manjših partijskih stavbah po slovenskem podeželju, vedno bolj čutita, da sta potrebni avtorefleksije. In dogodki, kot je Borštnikovo srečanje, so pravšen čas in prostor za takšno samospraševanje.

Priznam, nisem posebej vesel, da sodelujem v tem samoslačenju in samoopazovanju. Za pomanjkanje veselja imam kar nekaj, upam da racionalnih razlogov. Zato je nemara prav, da namesto velikih besed ali učenega dociranja (tudi za ti dve dejavnosti nisem posebej nadarjen) poskušam razložiti, zakaj me usoda sodobne slovenske dramatike in njeno pojavljanje v slovenskih gledališčih ne veselita posebej. Veselja ne čutim niti nad pojavom v celoti niti nad njegovimi partikli.

Svojih, v tem razmišljanju zapisanih, mnenj in opažanj ne vsiljujem nikomur. Kdor je zapriseženi optimist, kakršne je, recimo, koval prejšnji režim, kdor od tega početja (dramatike, gledališča, refleksije obojega) tudi danes dobro živi, naj se temu branju raje izogne. Kako že pravi pesnik: *Dovolj širok je svet, da se ni treba srečati nikdar*; tem besedam velja prisluhniti, jih upoštevati, se ravnati po njih. Kdor pa čuti, da se je v razmerje med slovensko dramatiko in njeno gledališko pojavnostjo naselilo nekaj lepljivo zagatnega, bo v razmišljanju našel kakšno spodbudo; podpisani bi bil vesel, če bi bila kritična in ustvarjalna obenem.

Kar bo torej zapisano na teh straneh, je povsem osebno mnenje, čeprav ni povsem zasebno in s tem neobvezno ali celo v osnovi skregano z dejstvi, ki so, tako že lep čas uči filozofija, skladnost preiskujočega uma in stvari same. A ker sem povsem na robu dogajanja, brez slehernega vpliva in moči (moralna moč, če jo seveda posedujem, je v tem anomičnem času postala vprašljiva kategorija in nanjo se ne morem zanašati!), ker ne pripadam nobeni skupini, združenju ali interesni skupnosti, ker me ni v nobenem odboru, svetu, sindikatu, skupščini, žiriji, uredništvu, društvu, založbi, teatru, ekspertni skupini, nima moje govorjenje pravzaprav nobene prave teže. Vsaj za tiste ne, ki so vsaj v enem od naštetih družbenih centrov moči, odločanja, razsojanja in priporočanja. Za tiste, ki verjamejo, da je človek nekaj samo takrat, ko se zateče pod okrilje te ali one institucije ali pa institucijo ustvari kar sam, nisem niti moteč niti nevaren. Morda zgolj zgaga, ki kvari ubranost mnogoglasnega recitiranja.

A mislim, da tu tiči prva ostra in neusmiljena kleč. Prostor slovenske kulture, v kateri se vrtita tudi dramatika in gledališče (ali bolj sodobno: scenske umetnosti) je obupno majhen, zaprt in samozadosten. V njem nastopa zelo majhno, omejeno število ljudi, ki se čez nekaj časa, skoraj brez izjeme, pojavijo na vseh mogočih mestih, ki jih ta prostor ponuja in omogoča. Tako so ti ljudje enkrat avtorji, drugič izvajalci, enkrat denar delijo, drugič sprejemajo, enkrat o rečeh pišejo afirmativno, drugič jih grajajo. ... in še in še bi lahko naštevali točke na obodu tega zaprtega kroga. Nihče ne trdi, da v drugih kulturah ni podobno, saj so si, konec koncev, podobne, že zato, ker vse koreninijo v istih antičnih atiških globinah in ker vse zadnjih dva tisoč let sooblikuje ista duhovna in civilizacijska izkušnja, imenovana krščanstvo. A v večjih kulturnih skupnosti in v večjih nacionalnih skupnosti je učinek zaprtost manjši, relativnejši: dosti manj možnosti je, da se bo isti osebek v, recimo, petih letih, pojavil na toliko mestih in s toliko vlogami, kot se lahko pojavi pri nas. Nemški dramski avtor, da ne govorimo o anglosaških, lahko računa že na svojem govornem območju na nekaj desetih gledaliških hiš, ki so si močno različne; računa na ustvarjalce, ocenjevalce in, ne nazadnje, dajalce denarja, ki o njem ne vedo kaj dosti, a prav gotovo ne, s kom je jedel in spal pred tremi dnevi, kdo je njegova ljubica in kje dela njegov svak. Če bo npr. angleški kritik kritično ocenil delo nekega dramskega avtorja, bomo pri branju njegove kritike komajda pomislili na možne povezave in iz njih izvirajoče zamere, navdušenja, kakor pomislimo pri branju slovenskih kritik, kjer se skorajda ne more zgoditi, da se kritik in njegov predmet ne bi srečala vsaj v treh dneh potem, ko je bila kritika napisana.

Moja *robnost*, če jo smem tako imenovati, mi dovoljuje, da sem vsaj do razumne stopnje refleksije povsem neobremenjen; seveda samo do razumne stopnje, kajti ne morem uiti prekletstvu, da ne bi tudi sam poznal skoraj vseh in bil poznan skoraj od vseh, ki kaj pomenijo v dramatiki in gledališču. Zato odločitev za *rob* razumem kot poseben dar in tudi smiselno izhodišče pričujočega razmišljanja.

Misliti na dramatiko in njeno usodo v svetu, pomeni misliti tudi na njeno končno realizacijo v gledališču. To ni lahko in zabavno početje, prej bi ga smeli imenovati garanje. Morda je prav zato tudi za študente dramaturgije, ki bi jim moralo biti branje dramskih besedil ne le poklicna hiba, marveč zabavno opravilo, to branje prava muka. Ta muka se še pogloblja, ko se zavemo, da je dobrih dramskih besedil malo, saj je malo tudi dobrih uprizoritev. (Pripis v oklepaju: sam nikakor ne verjamem v čarodejstvo, ki iz slabega besedila naredi dobro predstavo.) Predstavljam si, da je vprašanje o dobri dramatiki povezano z več dejavniki kot pa samo s srečnimi trenutki, ki jih trosi naokoli muhavi bog Kairos.

Usoda me je zanesla med poklicne razlagalce dramskih besedil. Pri tem razlaganju se ni mogoče izogniti tudi zgodovinskemu pogledu, ki vnaša v immanentno analizo posameznih besedil tudi druge elemente, ne nazadnje tiste, ki dramatiko postavljajo v čas in prostor. Tako, recimo mu, *razširjeno branje* pa odpira nove in pravzaprav zelo hude probleme.

Za nekaj manj kot zadnjega pol stoletja je veljal model, ki je počival na binarni strukturi. Del dramatikov je resničnost motril in prikazoval skozi očala razrednega principa, katerega dioptrijo je neprestano korigirala umna idejna čistost partijskih ideologov in vseh njihovih podaljšanih rok. To je, poenostavljeno, slavična in agitacijska dramatika, ki smo jo brali in gledali tam do sredine petdesetih let.

Drugi del dramatikov je predstavljal opozicijo prvi skupini, saj je skušal z dramatiko izpolnjevati drugačne cilje, recimo tiste, ki jih je prinesla francoska revolucija in ves demokratični razvoj s svojo posamezno osebnost spoštuječo noto. To je, spet poenostavljeno, dramatika eksistenčialne stiske in estetske pluralnosti. Ne trdim, da sta bili skupini povsem polarizirani, saj se da hitro dokazati, da so tako avtorji prve kot druge skupine uhajali svojim vrhovnim avtoritetam in jih celo izdajali. A vedelo se je, kdo je kdo, in tudi gledališka ali repertoarna politika je sledila ledenim dobam in dobam otoplitev: v prvih so dominirali prvi, v drugih drugi avtorji. V zadnjem časovnem obdobju se je model vedno bolj razvezoval, partija in disidenti so imeli vedno manj veselja z dokazovanjem zunajdramskih resnic in vedno več veselja z dramatiko samo. Če zadnje obdobje v razvoju slovenske dramatike, nekako od konca sedemdesetih let dalje, imenujemo simbiotično, s tem povemo vsaj to, da je slovenska dramatika dosegla precejšnjo mero avtonomije, s tem pa tudi samozavesti in estetske prodornosti, neodvisnosti od ideologij in, ne nazadnje, celo mednarodne odmevnosti.

Ko je v začetku devetdesetih partijska elita rdeče knjižice zamenjala za mobitele in prenosne računalnike, disidenti pa so storili nekaj podobnega, je bilo na vseh črtah in ravneh konec tudi simbioze; posledice so se kmalu pokazale tudi v dramatiki, ki je izgubila svoj imanentni smisel; ostala sta ji samo še komedijska lupina ali ne preveč vznemirljiv manierizem.

Upam, da ne pretiravam, če zapišem, da se je vsa slovenska kultura znašla v strašljivem vakuumu tranzicije, novih modelov, vrednot in razmerij. Pojem razredne zavesti je čez noč zamenjal pojem tržnega delovanja in kapitalske učinkovitosti. Agitacijo je zamenjal marketing, vrednote tradicije pa globalizacijski trendi. Partitokracije, leve in desne, so izgubile posluš za kulturo oz. v kulturi videle zgolj propagando in prostor potencialnega dobička.

Avtorji so bili in so še zbegani. Dober literat je namreč vedno pripravljen nekomu služiti, čeprav se ves čas bije na prsi, da je vzvišen nad takšnimi banalnostmi. Novi gospodar pa je postal brezobličen, nezgrabljiv, v nekakšnem modernem tehnološkem labirintu ždeči *mister sponsor*, od katerega naklonjenosti je odvisno marsikaj, tudi to, kako bodo (pre)živela razna kulturna srečanja, simpoziji in podobni kulturniški zbori. Boj za sponzorje in denar je moderna oblika darwinistične selekcije, ki določa skoraj vse, kar so prej urejali umni uradniki na neštetih ravninah odločanja. Komu torej služiti, ko je gospodarjev veliko, a so tako skriti in zagonetni? Kako biti v opoziciji, ko pa ni več skoraj ničesar, kar bi bilo prepovedano? In, ne nazadnje, kaj prikazovati, ko pa je resničnost v svo-

jem kaotičnem dinamizmu tako neverjetna, da poseka sleherno, tudi najbolj pervertirano domišljijo? In čisto na koncu: komu prikazovati, ko pa je publika povečini ušla v virtualne svetove zabavne elektronike?

To nemara vsaj v najbolj grobih obrisih pojasnjuje, zakaj se je sodobna slovenska dramatika skrčila na peščico besedil, ki kaj pomenijo in ki jih potem tako skrbno tehta kranjska žirija ob Tednu slovenske drame. In ta žirija (seveda bolj zasebno, na štiri oči, glej paragraf o slovenski utesnjenosti) ugotavlja, da je dobrih besedil zelo malo, da jih pravzaprav ni veliko, da jih pravzaprav kakšno leto sploh ni, pa vendarle vsako leto veselo in brez zadrege podeli nagrado, kot da se ni nič zgodilo, kot da je kriza izmišljiva kakšnega bolnega, prenapetega uma, recimo mojega. Seveda, kje pa bi si kdo upal tako močno zameriti celotni drame pišočiji populaciji, da bi javno razglasil neprijetno dejstvo: letos nobeno besedilo ne zasluži priznanja! Letos Slovenci niso napisali in objavili nič epohalnega, nič, kar se bo takoj vjedkalo v zgodovinsko matriko naroda! A taka poteza ne bi bila samo modra, marveč tudi zelo kurativna: pokazala bi, da je stanje doseglo kritično točko, ko bi bilo treba kaj storiti. In morda bi se kdo zganil. Ne nazadnje, čemu pa imamo t. i. civilno družbo?

Ko sem o tem lani govoril na kranjskem simpoziju ob Tednu slovenske drame, sem doživel nekaj (kislega) nasmihanja, nekaj (previdnega) trepljanja po hrbtu, a kakšne zares resne kritike nisem doživel (glej paragraf o robnem položaju).

Zato še enkrat postavljam podobna vprašanja oz. še enkrat ponavljam svoja spoznanja.

Na zagatnost časa, v katerem smo, je mogoče odgovoriti tudi drugače, z upoštevanjem in spoštovanjem zgodovinskega spomina. Ta spomin pa govori, da je bilo v prejšnjih dobah napisanih kar nekaj dramskih besedil, ki so nastala zato, da bi bila uprizorjena in so vredna tega, da bi bila, a niso imela te sreče, da bi se zares oglasila s katerega od slovenskih poklicnih odrov.

Velik del slovenske dramatike, tako tiste iz časov med svetovnima vojnama, kot tudi one iz povojnega časa, tudi ni bil ustrezno uprizorjen, čeprav so to estetsko relevantna besedila. Neustrezne, besedilo pohablajoče uprizoritve so lahko samo posledica ideoloških zavor, prepovedi in stigem; so tudi posledica neustreznih režijskih branj. Če se gremo demokratizacijo celotnega socialnega prostora, potem bi bilo nujno in higienično, da bi ta dela uprizorili. In si, kot radi pravimo v kakšnih evforičnih trenutkih, podržali zrcalo, čeprav na kakšnem mestu potemnjeno in nemara celo počeno. A zrcalo, ki je edino sposobno, da nam pokaže naš pravi obraz, ne zrcalo pogrošnih in bedastih ameriških in vseh drugih bulvark, zrcalo nekašnih uspešnic nekašnih tretjerazrednih dramatikov, ki pa imajo to srečo, da živijo v razvitem in dobro utečenem kapitalizmu, ki zna tudi tretjerazredne dramske avtorje po svojih, ekonomsko in marketinško podkovanih, agentih plasirati na naše odre, kot v naše trgovine, pardon, butike in markete, plasira proizvode masovne, konfekcijske produkcije, tako imenovan *pisan ništrc*.

Berem v časniku: *Letos v slovenskih gledališčih spet manj premier domačih del*. Lakonična ugotovitev, ki ne bo nikogar pretresla in nikomur vzela mirnega spanca. Saj imamo poceni tujo robo, robo, ki je na istih valovnih dolžinah kot to, kar nam vsiljujejo amerikanizirane komercialne televizije in vsi mogoči kabelski, satelitski in digitalni kanali. In ta tuja roba od slovenskih dramaturgov, režiserjev in vseh drugih ne zahteva nobenega posebnega miselnega napora, učinek (tudi za njihov žep) pa je enak, kot če bi se trudili s komaj znanimi bizarnimi slovenskimi komadi nekih napol pozabljenih slovenskih dramatikov, ki so pisali v čudni arhaični slovenščini, v kateri ni bilo nobenih psov in kletvic, nobenih slengovskih smeti in nobenih *kul* ameriških spakedrank. Za božjo voljo, kdo pa bo gledal to postano robo? Te zaprašene, nerazumljive komade? Teater je vendar ustanova, ki mora del prihodka, celo nemajhen, ustvariti s prodajo svojih izdelkov. In če ljudje hočejo ameriško in vsakršno drugo dramsko instant blago, potem smo dolžni, da jim ga damo, saj drugače uničimo lastno podjetje.

Razmišljanje je navidez logično in mu ni mogoče oporekati. A le navidez. Slovensko gledališče je ustanova, ki tudi vzgaja, čeprav je v današnjem tržnem in liberalističnem času ta pojem - vzgoja - nezaželen. Gledališče vzgaja na neviden in nenasilen način, a vzgaja. Brez tega je zgolj gola propaganda (tega smo se otesli že v začetku petdesetih) ali pogrošna zabava (to je hudič, ki ga teater nosi v sebi od začetkov naprej). A če je mogoče s propagando opraviti hitro in učinkovito, saj je ne more biti, če nihče (več) ne piše takih besedil, je hudič pogrošne zabave bolj zviti in trdovraten. Pojavi se vedno takrat, ko se dramatika in gledališče utrudita od lastne veličine in pomembnosti, od lastne moči in prezence, ali pa sta, kot se dogaja danes v Sloveniji, nebodigatreba in pastorka večjih in bolj bleščečih socialnih projektov in transferjev.

Hudič se imenuje tudi kriza gledališke (dramske) zavesti. Zdi se, da smo danes priče taki krizi. Prvo vprašanje, ki se zastavi, potem ko je na mizo položena takšna ugotovitev, je, kako je krizo mogoče premagati, se izviti iz njenega objema.

Danes smo zaradi prevladujoče newageovske zavesti (ne bom se spuščal v razglabljanje, ali je tudi new age in njeni preroki del krize, o kateri govorim) postavljeni v svet, v katerem naj bi se stvari dogajale po nekem prastarem in nespremenljivem modelu, na katerega ni mogoče vplivati. To je teorija t. i. cikličnega vračanja, ki se izpolni na vsakih toliko deset, sto ali tisoč let. Ljudje ne morejo storiti nič drugega, kot da sledijo zakonitostim tega modela, upreti ali izogniti se mu ne morejo.

Upor je še toliko bolj težaven, ker smo tako dolgo živeli v modelu večnega napredka, rasti, spreminjanja in napredovanja iz slabšega v boljše, od kamene dobe v komunizem, od teme v luč. V tem modelu sta živeli tudi prej omenjeni slavilna in disidentska dramatika. Prva je model povečevala in slavila, druga ga je kritično zavračala in razkrinkavala. Med obema poloma je vladalo dinamično ravnovesje, o katerem danes ni ne duha ne sluha. Podpora obema poloma modela ni bila samo verbalna in

abstraktna marveč tudi konkretna: to je mogoče zelo natančno rekonstruirati z analitično osvetlitvijo repertoarjev slovenskih gledališč v zadnjega pol stoletja, z recepcijskimi usodami besedil in življenjskimi potmi njihovih avtorjev. A to je predmet druge in drugačne razprave.

Model večnega vračanja na točko »0«, k začetku, prazvoru, pa je, če smo pošten, in drugačni tudi ne moremo biti, v jedru pesimističen, še več, depresiven je in hromeč. Ne dopušča nobene opore in ne daje nobenega zadoščenja, a še manj prostora je za upor in zanikanje.

Toda če smo se odločili, da bomo usodo sodobne dramatike prepustili tržnim zakonitostim, kakor jih propagirajo profeti krasnega novega sveta, in če zoper takšno odločitev ni pametnega nasprotnega argumenta, potem je drugače s tem, kar imenujemo sloveska dramska dediščina in izročilo.

Nihče ne more nikomur preprečiti, če se hoče po vsej sili utopiti v brezobličnosti in brezbožnosti globalizacije, nihče ne more zahtevati od slovenskih gledaliških ustvarjalcev, da se bodo šli *besede in čitalništvo* in nam igrali narodnobuditeljske igrokaze, moramo pa zahtevati, da spoštujejo tradicijo, brez katere jih ne bi bilo in tudi ne bi bilo njihovih najbolj drznih in najbolj neslovenskih, torej svetovljanskih projektov.

Gledališče je namreč vendarle institucija, ki si je nihče ne more (več) prilastiti v imenu te ali one moči, spodbujane s to ali ono ideologijo. Zato mora braniti svojo odprto, večpomensko in multiestetsko naravnost. V to naravnost pa sodi tudi nenehno preverjanje tistih besedil, ki jih postavljamo v tradicijo in ki so bila, kot smo v tem razmišljanju že zapisali, nemalokrat zgolj surov plen še bolj surovih posegov, prepovedi ali maličenj.

Gledališče, ki bo znalo spoštovati tisto, kar so ustvarili predniki, ki bo v njihovem delu znalo odkriti polemična mesta, ki neposredno ali metaforično zadevajo tudi nas in naš čas (tako kot sleherno dramsko delo, ki se trga svojemu času, uspešno in estetsko relevantno deluje v katerem koli drugem), bo znalo vrednotiti, spoštovati in podpirati tudi dramatiko, ki nastaja prav zdajle. Tako gledališče si ne bo prostovoljno nadelo novih, zdaj estetskih ali artistskih plašnic, ko je komaj snelo ideološke plašnice, znamenje polpreteklega časa. Tako gledališče ne bo na vse kriplje, tudi s smešnimi in protislovnimi argumenti, branilo samo ene ali največ dveh usmeritev, tistih pač, ki bosta najbolj hlapčevsko zvesto koketirali s t. i. *svetovnimi trendi*, čeprav nihče na tem božjem svetu ne ve povedati, kaj so ti svetovni trendi, kdo jih je izumil in kdo z njimi krošnjari po širnem svetu.

Tako spoštljivo gledališče, ki bo seveda spoštljivo le toliko, kolikor bodo spoštljivi njegovi ustvarjalci, med katerimi pa je, na veliko žalost, upam, da ne samo moja, vedno več pocestnega, lumpenproletarskega, pišmeuharskega duha, katerega aroganca raste premo sorazmerno s padanjem splošnega kulturnega duha, s splošnim osiromašenjem, ki ga Unescove publikacije in drugo sociološko gradivo s področja sociologije kulture imenujejo funkcionalna nepismenost. Funkcionalna nepismenost v gledališču se ne kaže samo v izboru besedil, ki so plitka, omledna, stereotipna, ki koketirajo z (ne)okusom publike, marveč tudi v obsedenosti posebej dela mlajših režiserjev, da morajo sleherno slovensko, še raje pa

tuje dramsko delo »oklestiti«, »avtorsko prebrati«, kot se glasijo njihove (ne)umne opazke, zapisane v gledaliških listih in izrečene za mnoge medije, posebej tiste, ki so, spet zaradi funkcionalne nepismenosti svojih novinarjev in urednikov, pripravljeni na široko odpreti vrata za take neumnosti. In neumnost se je s pomočjo funkcionalnih analfabetov razširila po vsem svetu, če parafraziram zadnji stavek filma Romana Polanskega *Ples vampirjev*.

Zares, početje, ki smo mu priče, je pravi ples vampirjev, ki se, kot je znano, hranijo s tujo krvjo, da vsako noč znova oživijo svoja ledena trupla. In slovenski režiser, ki ni sposoben »avtorsko prebrati« nekega dramskega besedila, ne da bi pri tem ohranil največ deset replik, jemlje slehernemu razumnemu piscu veselje do pisanja dramskih besedil. Nobenemu uredniku pri založbi ne pride na pamet, da bi od sto strani nekega romana ohranil samo desetino in to razglasil za ta roman. In kaj je drugega režiser kot neke vrste urednik dramskega besedila?

Dramatika, napisana beseda, je močnejša od spakljive neumnosti kakšnega postpubertetno zaznamovanega režiserskega »umetnika«. A to ji prav nič ne pomaga, da mora ždeti zaprta v knjigi ali celo rokopisu, ko pa bi lahko spregovorila ljudem, ki potrebujejo živo besedo. O tem velja razmisliti, ko bo znova panegirično slavljen slovensko gledališče in komajda omenjena slovenska dramatika, sodobna in klasična.

Dušan Moravec

NOVI REPERTOARNI TOKOVI
V PRVEM DESETLETJU
MESTNEGA GLEDALIŠČA
LJUBLJANSKEGA

Iz zapiskov nekdanjega dramaturga

Misel na drugo (in drugačno) dramsko gledališče v Ljubljani se je spočela v prvem povojnem obdobju, ko je opravljal županske posle pisatelj Fran Albreht; uresničena je bila nekaj let pozneje, ko so se naglo ustanavljala nova poklicna gledališča tudi zunaj središča (Celje, Kranj, Postojna, Koper, Ptuj ...). Nekaj let pozneje so jih prav tako naglo ukinjali, vendar sta vsaj celjsko Mestno (pozneje Ljudsko) in Mestno gledališče ljubljansko preživeli. Slednje je bilo ustanovljeno z namenom, da bi gojilo predvsem resno komorno igro, komedijo (dobra nam je bila vselej enakovredna drami) in intimna odrska dela, predvsem seveda sodobna. Personalni in še bolj prostorski zapleti so pomaknili začetek rednega dela kar za dve leti, na pozno jesen 1951, tisti čas pa je dobilo novo gledališče bližnje sorodnike tudi v drugih središčih takratne skupne države (Beogradsko dramsko pozorišče, Zagrebačko dramsko kazališče). Takrat je bil ljubljanski župan Jaka Avšič, ki se je pozneje skromno odrekel kakršnimkoli zaslugam pri tem - »Edino, kar sem napravil, je bilo to, da vas nisem oviral.« To pa je bilo v tistem času že veliko.

Tako se je spočelo in rodilo Mestno gledališče ljubljansko pod umetniškim vodstvom Jožeta Tirana, ki ga je čez sedem let zamenjal Ferdo Delak in tega Lojze Filipič. Gledališče, ki mu spočetka nihče ni pripisoval dolgega življenja, se prav ta čas po desetletjih uspešnega dela srečuje z Abrahamom.

Ena izmed želja umetniškega vodstva je bila, naj bi v repertoarju kolikor le mogoče uravnovesili razmerja med resnimi in vedrimi, pa tudi med izvirnimi in tujimi deli. Slednje želje ni bilo lahko uresničiti (in vendar nam je v nekaterih sezonah to že uspelo); bera domačih novosti je bila spočetka skromna, pa tudi sicer so bile na poti prepreke: treba je bilo upoštevati zmogljivosti ansambla, želje režiserjev, pomisleke upravnih odborov in vsaj do neke mere zahteve raznorodne publike, in tako smo se pogosto znašli v začaranem krogu. Spričo pomanjkljive domače tvornosti smo se zgodaj odločili tudi za obnavljanje po krivici pozabljenih vrednot iz slovenske dramske zakladnice. Nove so bile spočetka predvsem mladinske igre; predelava Kristanovega *Gospodarja*, ki jo je nestor slovenskih dramatikov sam priredil za naš oder; nova igra Vasje Ocvirka z značilnim naslovom *Ko bi padli oživel*i in z retoričnim vprašanjem, ali bi bili ti, ki so dali življenje, zadovoljni s početjem nas, preživelih; navsezadnje tudi »igra za današnjo rabo«, napisana in uprizorjena v času »tržaške krize« v enem samem tednu dni. - *Odločitev*, ki sta jo skupaj zasnovala Javoršek in Tiran. Potem sta prišla

na spored Mira Mihelič in Igor Torkar, ne brez težav. Nad igrivo in nevarno komedijo naše pisateljice (*Zlati oktober*) je visel Damoklejev meč ob vseh štiridesetih (razprodanih) predstavah zaradi nekaj ostric, ki so bile posejane med besedilo in so izzivale aplavze na odprti sceni (zlobneže so spominjale na aforizme njenega soproga Franceta). Bolj pa se je zapletlo, ko je poslal na anonimni natečaj svojo dramo Peter Kavalari; nihče ni uganil in niti pomislil, da gre pri tej vsebinsko in dramaturško zanimivi »scenski barvni kompoziciji« (*Pisana žoga*) za Igorja Torkarja; ko pa je prišla resnica na dan, so presodili nekateri naši svétniki, da gre celo za negacijo osvobodilnega boja (nekaj mesecev pozneje so jo igrali na jugu »uz rodjendan maršala Tita«). Pozneje nam je obljubljal Bor »prevod« angleške komedije, »londonske uspešnice«, ki naj bi jo bil napisal Tom I. Kirk (anagrama »kritikom« ni bilo težko razrešiti). Končno nam je prinesel rokopis z naslovom *Vesolje v akvariju*; bil je eden naših (in njegovih) spodrsiljavev (četudi ni avtor svojega nikoli priznal). Veliko smo pričakovali od Kreftovega *Prešerna* in čakali nanj več let; ko je bil dopisan, so ga krstili v Trstu, mi pa smo dobili v zameno *Balado o poročniku in Marjutki*, napisano po ruski povesti Lavrenjova, vendar po besedah našega avtorja »svobodno vzeto, samostojno prijeto in po svoje zapeto«. Leta so prinesla še nekaj zanimivih novosti, nazadnje tudi dramo Vitomila Zupana o igralki (*Barbara Nives*). Uprizoritev je bila nekatereim sporna že zaradi avtorjevega imena, drugi so s prstom kazali, za katero slovensko dramsko umetnico gre. Še nekaj novosti, tudi Borov *Pajčolan iz mesečine* (vrednejša avtorjeva besedila so bila namenjena Narodnemu gledališču) in prvi odrski poskus našega nekdanjega igralca in poznejšega profesorja na gledališki akademiji Mirka Zupančiča - *Rombino, žalostni klovni*. In še nekaj takih del, ki so bila takrat živa, pa so že potonila v pozabo. Toliko izvirnih novosti, kolikor bi si jih želeli, zlasti prva leta ni bilo na voljo. Tako smo se odločali tudi za nenavadne poskuse, kakršen je bil odrska različica (pre)aktualne novele Juša Kozaka *Balada o ulici*. Spet smo imeli težave najprej z avtorjem, ki ni prav zaupal režiserju in je dolgo okleval, potem s sveti, ki so imeli nove in nove pomisleke. Nazadnje: uspeh, tako kakor pri *Barbari Nives*, saj je šlo za »dramo«, ki je pogumno segla v sredo naših problemov in z umetniško prizadetostjo razkrivala utrip sodobnega (ljubljskega) življenja. Imenitno nadomestilo za živo odrsko besedilo, kakršno smo tisti čas zaman pričakovali.

Vzporedno s tem pa je šlo za obujanje pozabljenih vrednot iz domače zakladnice. Teh pa nismo obnavljali le iz zadrege; bila so del našega programa, od vsega začetka. Vabili so nas primeri naše (četudi zapoznele) ekspresionistične dramatike, in kje naj bi se najprej ustavili, če ne pri Grumovi *Gogi*, pri tej desetletja pozabljeni psihološki študiji o zavoženih človeških usodah in hkrati bridki satiri na malomeščansko tesnobo in moralno. Danes je komaj mogoče razumeti: igra se je zdela nekaterim odločujočim prenenavadna in spraševali so, kaj ima sploh povedati našemu času, današnjemu človeku? Vendar smo vztrajali in radi se spominjamo te pretresljive Tiranove predstave, ene njegovih najbolj zrelih; vztrajali smo v prepričanju, da bi to svojevrstno igro (ne samo zaradi vabljivih scenskih

rešitev) ko bi ne bila rojena v tesni šentflorjanski dolini, že kmalu po nastanku spoznala Evropa. Uspeh, eden najlepših. Potem še dve igri iz istega obdobja, Leskovčeva *Dva bregova* in Remčeva *Magda*, ki jima je Delak že zgodaj utiral pot preko domačih plotov. In nazadnje še bolj poskočen primer - Golarjeva *Rošlinka*, razposajena vesela igra, skorajda burka o večno mladi gorenjski vdovi, ki jo je pozneje ansambel uprizarjal celo med izseljenci v Ameriki.

Predvsem pa: *Večer v čitalnici*. Misel na obuditev treh Vilharjevih eno-dejank z ustreznimi povezavami se je spočela v dramaturškem kabinetu, režiser Mahnič pa jo je razširil in poglobil, in nastala je živopisna predstava s pričevanji o časih, ko pravega teatra še nismo imeli, o prizadevanjih domoljubnih domačih komedijantov. Skušali smo rekonstruirati tisti čas in skrbno smo se ogibali kakršnemu koli posmehu pri tem »teatru v teatru«. Sto ponovitev, gostovanja doma in po »širši domovini«. Najbolj pretresljive so bile predstave v tržaškem Avditoriju, kjer so sprejemali Bleiweisove besede o slovenščini v šoli in kanceliji kot živo, še zmeraj aktualno geslo. Žal pa ni bilo mogoče uresničiti že dogovorjenega gostovanja v Pragi; ne samo s tem delom in ne samo zaradi denarja.

Obnavljanje Cankarjevih dram nam je bilo od vsega začetka kajpada samoumevno. Predvsem tistih, ki na drugih odrih niso bile pogosto na ogled - zakaj naj bi se bili lotili na samem začetku *Hlapcev*, ki so nedavno doživeli »klasično« in avtorju zvesto uprizoritev v Drami, pozneje pa še ob gostovanju na mednarodnem festivalu v Parizu? Zato smo skromno začeli z malo znanim *Jakobom Rudo*, s toliko večjim veseljem pa smo uprizarjali pogosto sporno odrsko poemo o lepi Vidi. V desetletju se je zvrstilo pet Cankarjevih iger, tudi *Narodov blagor*. *Pohujšanje* je bilo nekaj let v načrtu, pa se je zmeraj kaj zapletlo. Ko je bilo nazadnje v trdnem repertoarju za sezono 1956-57, pa je poseglo vmes z enako odločitvijo Narodno gledališče. Tokrat smo popustili le za dan - bilo je dvoje *Pohujšanj* in »pohujšanj« v dveh dneh. Ni šlo za tekmovanje, gotovo pa za dokaz, da je mogoče to našo ljubeznivo farso interpretirati na več načinov. Poskus je uspel in še zmeraj mislim, da je bila Tiranova predstava bolj domiselna, ne le zvestejša avtorju. Radi pa smo sprejeli tudi pobudo za odrsko, skorajda »filmsko« različico *Martina Kačurja* in ta balada o puntarju, ki se je pre-zgodaj rodil, je zaživela na našem odru z enakim uspehom kakor šentflorjanska farsa.

Izvirne so bile domala vse naše igre, namenjene najmlajšemu avditoriju. To velja tako za krstne predstave naše »hišne avtorice« Kristine Brenkove kakor za poskuse dramatizacij pripovednih del (Ingoličevo *Tajno društvo PGC*) pa tudi - spet - za obujanja vrednot preteklosti (Milčinskega *Mogočni prstan*, Golievo *Srce igračk*, odrska variacija Vandotovega *Kekca*). Mladi avditorij je bil eden naših najzvestejših in najljubših. Žal so tehnične zmogljivosti odra onemogočile, da bi mu mogli ponuditi Maeterlinckovo *Sinjo ptico*.

Domači spored - izvirne novosti in obnavljanja izročila preteklosti - je skušal biti v vsem tem desetletju uravnovešen s prizadevanji, da bi sezna-

njali naše občinstvo z značilnimi deli iz sodobne svetovne dramske književnosti. Pri tem smo namenili posebno skrb francoskemu sporedu, ki je bil v Narodnem gledališču docela prezrt, saj je prihajal do ustanovitve novega gledališča na osrednji oder edinole Molière. Tako smo že v prvi redni sezoni uprizorili ljubeznivo igr C. A. Pugeta *Srečni dnevi* - bila je naša šesta premiera in z njo smo dosegli prvo večje priznanje. Tri mlade igralko so imele izjemne prilike in celo kritika, ki nam tisti čas ni bila prav naklonjena, je s simpatijo parafrazirala naslov komedije - šlo je hkrati za »srečne dneve« novega gledališča. Prav to igr smo pozneje obnovili za gostovanje v Celovcu in po koroških vaseh in doživljali zlasti v Žitari vesi, kjer je spremljala dejanje polovica ljudi kar okrog prenatrpane hiše pri odprtih vratih, nenavaden sprejem. Že takrat smo zapisali, da bi si želeli vsako leto polovico takih iger.

V isti sezoni (1951-52) smo imeli v repertoarnem načrtu tudi prvo delo pri nas še neznanega in hkrati že nezaželenega Jeana Anouilha. Ob njegovem *Popotniku brez prtljage* se je prvokrat pokazalo, da ima dramaturg sicer prvo besedo v hiši, nima pa zadnje - in ta je odločilna. Drama je bila umaknjena in zamujena je bila prilika, da bi se prvokrat srečali s tem zanimivim avtorjem na novem ljubljanskem odru; tako nas je prehitelo Narodno gledališče z njegovo komedijo *Povabilo v grad* in šele potem je bilo mogoče uprizoriti pri nas *Popotnika*. S tem je bil led prebit in čez dve leti smo se odločili za novo Anouilhovo igr, *Colombo*, tragično komedijo o znameniti gledališki primadoni Aleksandri (Sari Bernhardt) - potem ko smo to spremljali v odlični interpretaciji dunajskega Akademietheatra. Uprizoril jo je izkušeni Ciril Debevec in ugotavljal, da že zlepa ni naletel na delo, v katerem bi bilo »toliko umetniške sile, človeške odkritosrčnosti, pretresljive tragičnosti in groteskne komičnosti«.

Podobno usodo kot naš prvi Anouilh je doživljal pozneje Jean Giraudoux s komedijo *Amfitrion 38*; bilo je v času, ko je postajalo mlado gledališče pod silo razmer »polpotujoče«, in prevladalo je mnenje, da igra za novo (široko) občinstvo ni primerna. Pač pa nam je uspelo že prej uprizoriti njegovo moderno komedijo v antičnih kostumih (*Trojanske vojske ne bo*), komedijo z bleščečimi dialogi in duhovitimi sentencami in hkrati z bridko obsodbo vojne na predvečer novega svetovnega spopada.

Tako so prihajala na novi ljubljanski oder najznačilnejša imena sodobne francoske dramatike - tudi Salacrou z razmišljajočo dramo in z ironičnim naslovom *Življenje ni resno* (in hkrati s temeljno tezo »življenje je resno«); Albert Camus s *Pravičnimi ljudmi*, dramo, v kateri avtor z globoko prizadetostjo obravnava problem revolucionarnega gibanja; Colette Audry z dramo o dekletu, revolucionarki, ki je izgubilo zaupanje pri svojih, četudi je bila »brez krivde kriva« (*Soledad*; spet eno od del, ki je mukoma šlo skozi gosta sita upravnih odborov).

Tudi kadar je bilo treba poiskati igre, ki naj bi bile ravnovesje presnemu delu sporeda, smo radi segali k Francozom. Z drugo besedo, uprizarjali smo občasno tudi »bulvarke«, napisane z utečenim peresom, predvsem pa take, ki so imele ob vsej lahkotnosti zdravo jedro (na primer,

komedije A. Roussina, ki je veljal doma za najbolj »molièrovskega« med sodobniki). In prav te nepretenciozne igre so privabile v še komaj priznано gledališko hišo premnoge obiskovalce, ki so ji ostajali zvesti tudi ob zahtevnejših večerih. Tako je lahko prišla na spored Sartrova drama *Zaprti v Altoni*. Znano je, da je bil francoski mislec pri nas dolgo nezaželen - poskušali so z njim na eksperimentalnih odrih ali na obrobju, pri nas pa je prvokrat spregovoril pet let prej kakor v Drami. Odločili smo se za eno njegovih najzahtevnejših dram in jo uprizorili še skorajda novo, dramo z vročim in pogumno zastavljenim problemom sodobne Nemčije. Spričo avtorjevih takratnih odločnih pogledov (na primer, o alžirskem vprašanju) je drama že med pripravami za našo uprizoritev še pridobivala na aktualnosti.

Začenjali smo v nerodnem času: vzhod se nam je zapiral, zahod je bil še zaprt. Težko je bilo priti že do zanesljivih informacij, kaj šele do besedil. Če smo jih le dobili, so bila kaj hitro v nemilosti. Ameriško dramatikó je dolgo zastopal že zdavnaj preigrani O'Neill, čeprav nam je že v predvojnih letih pogumno odstiral drugačno Ameriko, na primer, režiser Stupica s *Simfonijo 1937*. Tudi v novem gledališču spočetka nismo segali previsoko - najprej smo uprizorili Behrmanovo *Zgodbo njenega življenja* in še isto leto »veselo igro iz resnih dni«, ki jo je avtorica Norman Krasna poimenovala *Draga Ruth!* Snov je poznala publika že iz kinematografov (vendar je bilo dramsko besedilo prvotno). Šlo je za vedro, četudi v jedru resnobno delo o pubertetnici, »predsednici ameriške ženske lige«, ki pošilja neznanemu poročniku na fronto bodrilna pisma, da bi mu bilo lažje prestajati tegobe, s tem pa povzroči nepopisne zaplete. Igra je imela podobno vlogo kot francoski *Srečni dnevi*: privabila je nove obiskovalce, ki so nam ostali zvesti tudi ob pomembnejših večerih.

Globlje pa smo segli z Williamsovo *Stekleno menažerijo*, ki naj bi imela v našem sporedu vlogo komorne, intimne drame. Bila je krhka in občutljiva umetnina, na pogled vsakdanja, vendar je razodevala (v Kreftovi režiji) hkrati resnico v prijetni obliki iluzije. Z osrednjim ljubljanskim gledališčem smo imeli tista leta nenapisan, vendar veljaven sporazum, kar se tiče sodobne ameriške drame: njihov avtor je bil Arthur Miller, naš Tennessee Williams. Tako kot v Millerjevih dramah, posebej še v *Smrti trgovskega potnika*, se je tudi v Williamsovih - po *Menažeriji* smo z lepim uspehom uprizarjali še *Tetovirano rožo* - razkrivala podoba Amerike brez rožnatega pajčolana. Najviše pa smo segli naslednje leto z dramo Irwina Shawa *Pokopljite mrtve*. Ta pretresljiva zgodba o mladih fantih, ki niso hoteli biti pokopani, ker še niso živeli, je bila napisana že pred novo vojno, vendar bi bila lahko še bolj veljavna za našo nedavno preteklost. Drama, ki ni bila realistična v vsakdanjem pomenu besede, še manj pa »mistična«, je dajala izjemno priložnost igralcem (najboljša Galetova režija) in je hkrati nevsiljivo razodevala protivojno misel in vero v življenje, ki ga je vredno živeti. Drama ni bila namenjena širokemu avditoriju in nekateri so odklanjali njeno mesto na odru, s katerega so pričakovali smeh in sprostitve; za izbrani del občinstva pa je bil to nemara najdragocenejši dogodek desetletja.

Pogosto smo iskali tehtnejša dramska besedila tudi na Angleškem, že celo v prvi »predsezoni«. Nemara smo s Priestleyem celo pretiravali, saj smo ga uprizarjali kar štirikrat, začeni z njegovo »vizijo o mestu, ki ga še ni« (ta je bila že doma sprejeta z navzkrižnimi presojami, kaj šele pri nas). Tudi njegov *Inšpektor na obisku* je bil nemara za koga na pogled le kriminalka, tako kakor njegov že pred vojno uprizorjeni *Brezov gaj*, sami pa smo ga sprejemali kot dramo o prebujenju vesti. Vsaj ena od teh štirih iger pa sodi - tako glede dramaturgije kakor miselnih osnov - med najtehtnejše v našem sporedu, pa tudi v takratni evropski dramatiki: *Čas in Conwayevi*, drama o mladih ljudeh, ki so verjeli vase in v življenje, v srečo in v lepoto, pa jih je življenje pustilo na stranskem tiru. V tej drami izgubljenih iluzij, tako smo jo imenovali, je en sam človek, ki ni ničesar izgubil in je ob vsej klavnosti »srečen« - kajti ničesar ni pričakoval od sveta. Vsa ta dela, Priestleyeva in prav tako Rattiganova, so bila tipično angleška - prav to pa je bilo spet eno od naših načel pri izbiranju repertoarja: vsako odrsko delo naj ohranja in razkriva tudi na tujem značilnosti svojega kraja in časa.

Drugačna pa je bila poetična odrska metafora Christophera Fryja *Gospa ne bo zgorela*, prestavljena na pogled v leto 1400 (lahko pa bi se dogajala tudi prej in še bolj pozneje). Če je bila drama Irwina Shawa najpomembnejši dosežek med uprizorjenimi ameriški dramami, velja isto za Fryjevo »komedijo«, če pregledujemo naš takratni angleški spored. Četudi nikoli nismo posebej najavljali »praizvedb«, je ob tej svojevrstni igri nemara le prav, če poudarimo tudi to: šlo je za prvo srečanje (in eno maloštevilnih) z dragoceno umetnostjo tega angleškega poeta, ki mu je prelil besedilo v prav tako lepe slovenske verze Jože Udovič.

Eden značilnih primerov »tipičnih« del - glede na okolje, iz katerega so prihajala - je bila tudi igra z italijanskega juga, *Filumena Marturano* Eduarda de Filippa, ki se je po Pirandellu in Bettiju najtrdnije uveljavil zunaj doma. To dramsko besedilo, ki kljub vsem značilnostim in posebnostim ni bilo prav nič iskano, je publika sprejela kot čisto, pretresljivo in očiščujoče delo. V njem je polno zaživel Neapelj na slovenskem odru, kot smo takrat zapisali. Pozneje smo se še vračali k temu dramatiku in tudi k njegovemu bratu Peppinu, vendar se uspeh *Filumene* ni ponovil.

Vselej so nas prav posebej vabile intimne igre, pretkane z zlatimi zrni poezije. Zato smo s posebno naklonjenostjo uprizarjali lirične drame Antona Pavloviča Čehova in skušali z njegovo *Utvo* (v Babičevi režiji) dokazati, da navznoter obrnjena dramatičnost takega krhkega dela daleč odtehta navidezno »dejanje« marsikaterega hrupnega gledališkega dogodka. Razmere v nekdanjem domačem gledališču so nam omogočile, da smo pripravili celo prvo slovensko uprizoritev te občutljive umetnine: prevedel jo je že Ivan Prijatelj nekaj mesecev po krstu v Hudožestvenem teatru, vendar jo je Govekar visokostno zavrnil, in tako smo čakali na novo priložnost pol stoletja in več. Pozneje smo uvrstili na spored še *Strička Vanjo* v Pretnarjevi režiji in skušali s to lepo dramo znova uveljaviti misel o notranji dramaturgiji besedil, ki se zde na pogled premalo »odrska«.

Nič manj vabljiva ni bila za nas uprizoritev *Dobrega človeka iz Sečuana*, te prelepe parabole Shakespearja dvajsetega stoletja, kot je Brechta takrat imenoval Lojze Filipič. Naključje je spet poskrbelo, da je bil to prvi Brecht na slovenskem odru, če ne štejemo njegove predvojne predelave stare angleške igre Johna Gaya (*Beraška opera*) v ljubljanski Drami. Bila je naša »jubilejna« predstava, petdeseta premiera, in odločili smo se za novo interpretacijo tega poetičnega dela, ki je bila nemara v navzkrižju z avtorjevo teorijo »odtujevanja«. Poznejši obisk v njegovem berlinskem teatru je potrdil, da je bila naša uprizoritev drugačna, nemara res oddaljena od »teorije«, vendar poudarjajoč zlahtno poezijo igre in zato po našem prepričanju zvestejša tej dragoceni odrski umetnini sami.

Želja po intimnih srečanjih z odrsko poezijo (tudi v okvirih revolucionarnega dogajanja) je pripeljala na naš oder *Mariano Pinedo* španskega poeta Garcíe Lorce, njegovo odrsko romanco o andaluzijski junakinji, ki je vezla prapor za upornike in si s tem prislužila smrt. Drama je bila napisana z željo, da bi odigrala tudi »politično« vlogo v svojem mračnem času, ohranila pa se nam je kot eno najbolj poetičnih odrskih besedil svetovne književnosti. Spet drugačen primer odrske poezije smo skušali približati občinstvu z dvema igrama Rabindranatha Tagoreja, z njegovo *Chitro* in pozneje še s *Poštnim uradom*. Dva tiha večera, ki nista zadovoljila vsega občinstva, za izbrani del pa sta bila izjemno doživetje.

V drugačen svet sta nas popeljala mojstra sodobnega švicarskega teatra, Dürrenmatt in Frisch; posebno prvi s svojo tragično komedijo o človekovem pohlepu, poimenovano *Obisk stare gospe*. Veliko hude krvi je bilo že ob uprizoritvi v domači deželi in le malo je manjkalo, pa bi tudi naše uprizoritve ne bilo. Vendar je njen grenki smeh prevzel naš avditorij in (pozneje) so to nevsakdanjo igro z enakim uspehom uprizarjali v Zagrebu, v Beogradu in še kje. Podobno je bilo tudi s Frischevo »poučno igro brez nauka« (*Dobrnin in požigalci*). Po najbolj zunanem videzu spet blizu kriminalni zgodbi (žal jo je večji del publike tako tudi sprejemal), v jedru pa grenka obsodba nasilja in človekove kapitulacije pred nasiljem. Drama »z ozadjem«, ki ji vseh misli in simbolov ni bilo lahko razrešiti, zato jo je široki avditorij sprejemal po svoje in ji ni vselej prišel do dna. Vsekakor pa velja, da sta prišla s tema avtorjema na naš oder dva izjemna misleca in dramatika Evrope sredi dvajsetega veka.

Vse to so kajpada le primeri, vendar značilnejši. Lahko pa bi naštevali med stotrinajstimi premierami tega obdobja še mnoga zveneča svetovna imena, ki so odločilno pripomogla k repertoarni podobi prvega decenija Mestnega gledališča ljubljanskega: Anatole France, Clifford Odets, J. van Druten, Nicola Manzari, Alejandro Casona, Wolfgang Borchert ..., pa tudi taka, ki so bila dolgo v načrtu, na oder pa iz tega ali onega razloga niso prišla: Ustinov, Betti, Eliot, nova Brechtova dela, Krleža z *Legendami* ..., mnoge druge južnoslovanske avtorje (D. Roksandić, J. Kulundžić, D. Gervais ...) in nekatere (sicer maloštevilne) poskuse s klasiki, ki nikoli niso bili trden del našega programa: uprizorili smo vendarle prvega Plauta na Slovenskem (*Dvojčka*), po komaj razumljivih zapletih Aristofanovo *Lizi*-

strato, skušali pa smo (četudi z manjšim uspehom) dokazati, da je mogoče tudi Shakespeara uprizarjati »komorno« (*Dva gospoda iz Verone*).

Skratka: predvsem smo si želeli sodobno, intimno gledališče, moderno, vendar ne »modernistično«. Za »eksperiment« v času, ko smo začeli, še ni bilo možnosti, pa tudi ne večjih želja z naše strani. Ko je prevzemal teater Lojze Filipič, je sicer to in ono preokrenil, »minulo delo« pa je pravično in visoko ocenil: dotedanji dramaturg »kot sestavljalec repertoarja nikoli ni hlatal po formalni ažurnosti in senzacijah, vendar so bili njegovi repertoarji v bistvenih elementih vedno programsko sinhronizirani z duhovnimi tokovi časa doma in na tujem«.

In vendar, kot smo že zapisali ob neki jubilejni priložnosti: ali niso bili žlahten »eksperiment« v tistem času tudi prva obuditev domala pozabljene in še zmeraj nezaželene *Goge*; *Pohujšanje* tako rekoč na isti večer kot v Narodnem gledališču; odrska verzija balade o Kačurju; drzna erotika v Aristofanovi *Lizistrati*; prvi poetični Brecht; rekonstrukcija čitalniškega večera; izvirne in sporne domače novosti - Torkarjeva *Žoga* in Zupanova *Barbara*; Pregljevi *Ljubljanski študentje*, nekajkrat najavljeni, pa so jim zapirali in zaprli pot na oder (ne zgolj iz »tehničnih« razlogov); ljubezniva in trpka *Balada o ulici* barda ljubljanskega življenja Juša Kozaka; Camus in Sartre, leta in leta »na indeksu«; poetična metaforika Christophera Fryja in spet drugačna poetika Antona Pavloviča ali Tagora; Tiranove »monodrame«, ki jih takrat še nismo tako imenovali in jih danes le malokdo omenja. In, ne nazadnje: v nekaterih sezonah uresničen sen o polovici izvirnega sporeda.

I. Rojstvo Pekarne

Verjetno je najboljše (znova) začeti z zakolom bele kokoške, ki je na prav poseben način zaznamoval dogajanje v slovenskem (neinstitucionalnem, eksperimentalnem) gledališču konec šestdesetih. Kot je bolj ali manj znano, je v predstavi Gledališča Pupilije Ferkeverk *Pupilija, Pupilo pa Pupilčki*, ki jo je režiral Dušan Jovanović in je doživela svojo premiero najverjetneje (najverjetneje zato, ker so poglavitni materialni viri žal izgubljeni) 29. oktobra 1969 v Viteški dvorani ljubljanskih Križank, prišlo do zakola bele kokoške, to pa je v onih prevratnih časih (študentsko gibanje, protesti proti vojni v Vietnamu, hipijevsko gibanje, t. i. seksualna revolucija, okupacija Češkoslovaške socialistične republike po silah Varšavskega pakta in s tem konec sanj o socializmu s človeškim obrazom) povzročilo kar precejšnje vznemirjenje, da ne rečemo celo zgražanje, ki je kulminiralo celo v dejstvo, da so bili režiser in nastopajoči člani Gledališča Pupilije Ferkeverk poklicani k sodniku za prekrške zaradi »žaljivega, nedostojnega vedenja na javnem kraju« (16. in 17. člen zakona o javnem redu). Podrobneje sem o tem dogodku in o Gledališču Pupilije Ferkeverk pisal že pred leti v članku *Prispevek za zgodovino gledališkega gibanja na Slovenskem - Pupilija Ferkeverk*, ki je bil objavljen v reviji *Maska*, kasneje pa še v knjigi Franceta Pibernika *Razmerja v sodobni slovenski dramatik*, ki je izšla kot 114. zvezek Knjižnice MGL leta 1992.

Gledano iz današnje perspektive, iz časovne distance treh desetletij, pa je pomembnejše to, da je tedanja gledališka kritika, pri tem imam v mislih predvsem zapis Vena Tauferja v *Naših razgledih* (7. 11. 1969), ugotovila, da gre za resnično prelomen dogodek, ki je posegel v samo jedro gledališkega dogajanja na Slovenskem. Tako je Veno Taufer v svoji afirmativni kritiki zapisal zdaj že legendarni stavek, ki se glasi: »Smrt industrijsko pitane bele kure je bila tudi smrt literarnega, samo estetsko funkcionalnega gledališča na Slovenskem.«

Resnici na ljubo pa je bila smrt »bele kure« hkrati vrhunec delovanja Gledališča Pupilije Ferkeverk, a tudi že njegov zaton, neusmiljeno bližajoči se konec. Res je predstava *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* živela še vse do maja 1970 leta, in sicer na najrazličnejših gostovanjih (poleg gostovanja v menzi ljubljanskega Študentskega naselja, ko zaradi odpovedi v Križankah ni bilo več mogoče uprizarjati predstave, še v Domu JLA v Mariboru, v Zagrebu na festivalu MFSK (Mednarodni festival študentskega gledališča) in maja v beograjskem Domu omladine v okviru BRAMS-a (Beograjske revije amaterskih malih scen), vendar pa se je ta najradikalnejši

gledališki poskus »izlil« sam vase in še pred poletjem 1970 poniknil. Res je, da je pesnik Tomaž Kralj z večinoma novimi člani pripravil še najmanj dve predstavi - ena od njih, *Pupilija Ferkeverk in Zaspanček razkodranček*, je nastala na osnovi znamenite »pesmarice« nemškega »pedagoga« dr. Hofmanna *Struvel Peter* in bila jeseni 1971 povabljena celo na znameniti in predvsem ugledni mednarodni gledališki festival BITEF v Beogradu - a kljub temu je Gledališče Pupilije Ferkeverk ostalo v zavesti tako strokovne kot ljubiteljske javnosti verjetno prav s predstavo, v kateri je potekla kri bele kokoške. Vendar pa smemo reči, da je bilo seme kljub vsemu položeno v zemljo in treba je bilo samo počakati, da bo vzkliklo.

Vse to znova omenjam predvsem zaradi že navedenega stavka iz Tauferjeve kritike, ki govori o smrti literarnega, zgolj estetsko funkcionalnega gledališča na Slovenskem. Kajti ko se je jeseni 1971 Lado Kralj vrnil iz Združenih držav Amerike, kjer je študiral pri Richardu Schechnerju (in bil njegov asistent na oddelku za dramo newyorške univerze ter kasneje tudi asistent pri znameniti predstavi Komuna Schechnerjevega gledališča The Performance Group), in začel razmišljati o »uporabi« ameriških izkušenj ter o ustanovitvi novega gledališkega korpusa - grupe, je bilo eno temeljnih vprašanj, s katerim se je moral ukvarjati prav vprašanje o razmerju med gledališčem in literaturo oziroma drugače rečeno: kako ustvarjati (sodobno) gledališče, ki ne bi bilo »zgolj estetsko funkcionalno« oziroma (samo) literarno, kar je v bistvu le druga beseda za tradicionalno, če ne že kar konservativno in tako tudi reakcionarno gledališče.

Treba je namreč vedeti, da je bil Richard Schechner eden tistih (ameriških in evropskih) gledaliških ustvarjalcev, ki je v drugi polovici šestdesetih let poleg Juliana Becka in njegovega Living Theatra, skupine Bread and Puppet Theatre, Grotowskega, Barbe in (morda še Brooka) najtemeljiteje revolucioniral ameriško in posledično tudi evropsko gledališče, pri tem imamo v mislih seveda off-off Broadway produkcijo oziroma neinstitucionalne gledališke skupine, v katerih so sodelovali tako profesionalni igralci kot tudi amaterji (naturščiki). Schechner je bil učenec Jerzyja Grotowskega, ki je s predstavami svojega Teatra Laboratorium (ustanovljenega 1959. v Opolu, 1965. se je preselilo v Wroclav): *Akropolis*, *Doktor Faust*, *Stanovitni princ*, postavil temelje svojega gledališkega ustvarjanja (v prvi fazi, ki je trajala od leta 1957 do 1969 in se je imenovala »gledališče predstav«) in jih podrobneje opisal v knjigi *Revno gledališče* (Towards a Poor Theatre, 1968, slov. prevod 1973). Grotowski zavrača - tako na teoretski kot na praktični ravni - koncepcijo gledališča kot skupka različnih disciplin, osredotočiti se želi na to, kar predstavlja »bistvo gledališča kot umetnosti«, to pomeni, »na razmerje med igralcem in gledalcem« pa tudi na »igralčevo duhovno in kompozicijsko tehniko«. Predvsem pa je Grotowski razumel delo v gledališču in zanj kot »dolgoročno raziskavo«. Tako je tudi Schechner s svojo The Performance Group pripravil v neki newyorški garaži znamenito in razvpito predstavo *Dionysus in 69*. Pri tej predstavi je bil eden najopaznejših (in inovativnih) elementov prav organizacija prostora oziroma vzpostavitev novega odnosa med odrom in avdi-

torijem, odnosa, ki ga je Schechner radikalno spremenil oziroma kar ukinil, tako da se ne da več govoriti niti o odru niti o avditoriju.

Kraljeve ameriške izkušnje so spodbudile njegovo dovolj radikalno odločitev, da je ob že zastavljenem projektu Eksperimentalnega gledališča Glej, kot so ga zastavili Dušan Jovanović, Zvone Šedlbauer, Marko Slodnjak, Igor Lampret, Izток Tory in še kdo, ustanovil svojo gledališko skupino, da bi lahko realiziral svoje zamisli, saj je (verjetno) presodil, da je programska zasnova EG Gleja bližje tradiciji Odra 57 kot pa njegovemu razumevanju sodobnega (neinstitucionalnega) gledališča, kakršno je imel priložnost spoznati ob svojem bivanju v ZDA. Ob tem je treba opozoriti še na neko dovolj pomembno terminološko zadevo, in sicer: danes (in že vsaj dve desetletji) se običajno govori o profesionalnem (poklicnem) gledališču na eni strani in neinstitucionalnih (alternativnih) gledaliških skupinah na drugi strani. Konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih pa se je govorilo zlasti o t.i. eksperimentalnem gledališču, ki pa je imelo, kljub temu da je dosledno delovalo zunaj institucij (npr. ljubljanske Drame kot osrednjega gledališkega hrama), »nalogo« da s svojimi spoznanji (teoretičnimi in tudi praktičnimi) vendarle posredno vpliva na delo v inštitucijah in tako prerodi tradicionalno razumevanje gledališke umetnosti. Tako je tudi Lado Kralj razumel vlogo in položaj novega gledališča, ki da mora začeti tako rekoč iz nič, onkraj sicer bogatega, a okostenelega izročila tradicionalnega gledališča. Zatorej je izbral svojo lastno pot in v opuščenem prostoru nekdanje Vrtačnikove pekarnice na Viču, natančneje na dvorišču Tržaške 15 v Ljubljani, jeseni 1971 začel z »vajami« za prvo predstavo tedaj še neimеноvanega gledališča.

Da bi lahko po treh desetletjih rekonstruirali vsaj temeljna idejna izhodišča, ki so vodila Kralja pri ustanavljanju novega gledališča, smo morali poiskati »avtentične« vire, iz katerih lahko razbiramo argumente, ki so botrovali ustanovitvi Pekarne. In na srečo je ohranjen pogovor, ki ga je Lado Kralj imel jeseni z Matjažem Zajcem za *Mladino*. Ne le pogovor v celoti, ampak že sam naslov pogovora je zelo poveden in hkrati tudi simptomatičen za ponazoritev onega nenavadnega časa, ko so se skrajno radikalne, celo anarhistične ideje, ki pa niso bile vedno le proizvod skrajnega levičarstva ali celo maoizma, ki je konec šestdesetih pljusknili v podobi rdeče knjižice misli kitajskega voditelja Mao Zedonga čez zahodni svet, ampak tudi ali predvsem hipijevskih idej o prerodu gnilega kapitalizma, mešale z idejami samoupravnega socializma oziroma socializma s človeškim obrazom. Naslov omenjenega pogovora je bila trditev Lada Kralja: »Zanima me razredno gledališče.«

Prvo, kar je v tem pogovoru izrazito izpostavljeno, je princip grupe (in ne ansambla profesionalnih igralcev, kar je bila značilnost npr. EG Gleja. Zatorej je treba o prvi fazi gledališča Pekarna govoriti kot o grupnem gledališču. Lado Kralj je bil namreč prepričan, da pri razumevanju sodobnega gledališča nikakor ne gre le za različne estetike, temveč tudi (ali predvsem, saj je izpostavljen celo razredni princip!) za različne socialne izkušnje. In prav (socialne) izkušnje, ki jih je Lado Kralj pridobil v ZDA oziroma v New

Yorku, so v temelju oblikovale podobo (programsko, estetsko, idejno naravnost) Pekarne. Estetika (Veno Taufer je jeseni 1969 pisal o smrti »zgolj estetsko funkcionalnega gledališča«!) je bila potisnjena v drugi, če ne kar tretji plan. Ob tem je treba opozoriti še na neko izjemno pomembno in usodno dejstvo, ki je zaznamovalo tedanje razmišljanje o funkciji gledališča (in širše tudi literature, umetnosti, kulture), in sicer je bila to izkušnja svetovnega študentskega gibanja, ali natančneje, revolte, ki je svojo reprizo doživela spomladi 1971 tudi v Ljubljani z zasedbo Filozofske fakultete. Lado Kralj je bil tedaj sicer v ZDA, a del izkušenj, ki jih je sam doživljal v Združenih državah, se je zgodil tudi v Ljubljani. In kar precejšen del prvotne skupine (grupe), ki se je jeseni 1971 zbrala ob Ladu Kralju, se je vsaj pasivno udeležil zasedbe Filozofske fakultete; med njimi so bili nekateri študentje primerjalne književnosti in študentje AGRFT.

Kljub nekaterim skupnim potezam ameriških in naših izkušenj študentskega gibanja - v prvi vrsti je šlo za zahteve po demokratizaciji tako ameriškega ekonomskega in družbenega sistema kot jugoslovanskega samoupravnega socializma (kar je z današnjega gledišča prav gotovo težko doumljivo) - pa Kralj v omenjenem pogovoru ni iskal vzporednic med dvema tako različnima duhovnima in ekonomskima svetovoma, ampak je raje pojasnil razlike med ameriško izkušnjo pluralizma in pluralizmom interesov, ki so se začeli uveljavljati znotraj sistema socialističnega samoupravljanja kot tista legitimna sila, ki jo je priznavala (celo) partija. Lado Kralj je tako menil, da je »pri nas kultura enorazredna, da je kultura socialističnega razreda, ki ga dejansko ni«.

Novo gledališče se je, še pred svojo prvo predstavo, v besedah svojega idejnega očeta in ustanovitelja deklariralo z nedvoumnimi izjavami o tem, da je tedanja slovenska (in tudi jugoslovanska) družba utemeljena na laži - na izmišljotini o t. i. »socialističnem razredu«. Vsekakor dovolj velik razlog, da gledališče nikdar ne bi moglo zaživeti, kaj šele, da bi dobilo državno (finančno) pomoč, saj je šlo za »nekonstruktivno kritiko«, ta pa se je tisti čas takoj povezovala z idejnim nihilizmom oziroma z spodkopavanjem socialistične družbene ureditve. A kljub temu da se je že sam idejni zasnutek novega gledališča utemeljeval na kritiki »vsega obstoječega«, je bilo gledališče kasneje deležno uradne, tj., državne finančne podpore za svoje delovanje, in sicer v obliki subvencije, ki jo je gledališču Pekarna dodeljevala tedanja Ljubljanska kulturna skupnost.

Lado Kralj je bil torej prepričan, da prihaja do marsikaterega nesporazuma znotraj kulture, umetnosti in s tem tudi gledališča prav zaradi tega, ker partija ne priznava razslojenosti družbe. Pri tem pa je pomembno tudi to, da je Kraljevo zavzemanje za priznavanje dejanskega stanja družbe - torej njene razslojenosti - usmerjeno v prepoznavanje t. i. subkulture in njenega teatra. Po tem se je ločil od svojega »učitelja« Richarda Schechnerja, ki je zavračal kakršno koli estetiko, saj je že v uvodu v svojo knjigo *Environmental Theatre* (1973) nedvoumno zapisal, da njegova »performance theory« temelji na študiju antropologije, socialne psihologije, psihoanalize in tudi t. i. *gestalt* terapije in da gre prav zaradi spoznanj, ki mu

jih dajejo omenjena teoretična znanja ali védenja, da gre pri njegovem ukvarjanju z gledališčem za družbeno znanost (vedo) - »social science« - in ne za vejo estetike. »Zavračam estetiko,« je zapisal Schechner.

Kralj pa je - navkljub ali pa prav zaradi sodelovanja s Schechnerjem - menil, da mora biti gledališče, prvič, razredno, in drugič, da je gledališče »estetska akcija nekega sloja«, ta sloj pa je »subkultura«. »Ne zanima me eksperimentalni ali avantgardni teater, to je teater, ki hoče biti boljši ali naprednejši od tradicionalnega,« prav tako nedvoumno izreka svoje pričanje Lado Kralj. Pri tem pa je še določnejši: »Zanima me teater kot estetska akcija, kot ritual, kot izgovarjanje neizgovorljivega.« Brez dvoma se srečujemo z izjemno pomembnimi in daljnosežnimi izjavami, ki so že čez nekaj mesecev bogato »obrodile«, se »utelesile« v predstavi *Potohodec*, ki jo je režiral Lado Kralj in katere premiera je bila 2. marca 1972.

Verjetno je še dandanes presenetljivo Kraljevo stališče - izrečeno v času, ko se je skoraj brez vsakršnih omejitev uporabljalo tako poimenovanje avantgardno kot eksperimentalno, in to ne le za gledališka snovanja, ampak tudi za literaturo, likovno umetnost, glasbo... - stališče, ki se odvrča od t. i. avantgardnega in eksperimentalnega gledališča. Na tem mestu žal ni mogoče podrobneje analizirati teh terminov, s katerima se je v šestdesetih označevalo in poimenovalo tisto gledališče, ki je bolj ali manj hote in zavestno kršilo »pravila« tradicionalnega gledališča, se pravi, da se ni dokončno in nepreklicno odvrnilo od tega gledališča, ampak da je hotelo le »premagati«, biti - kot pravi Lado Kralj - »boljše ali naprednejše«. Takoj ko na področju umetnosti začnemo uporabljati pojme, kot so »napredek«, »napreden«, »naprednejši«, ali ustrezne tujke, kot so »progres«, »progresiven«, pomeni, da razumemo dogajanje umetnosti kot nekakšno evolucijo, razvoj od nižjih k višjim oblikam. To pa prej vodi - če parafraziram Dušana Pirjevca - v svojevrsten rasizem, saj bi navsezadnje tako razumevanje umetnosti pomenilo, da so bili stari Grki manj razviti od, npr., elizabetincev ali romantikov; Sofokles bi torej bil »manj razvit« od Molièra, kar pomeni, da naj bi bil slabši dramatik, saj naj bi pripadal nižji, manj razviti »obliki« umetnosti.

Prav zaradi tako »ekskluzivnega« stališča se je Lado Kralj po vrnitvi iz ZDA tudi moral raziti s tistimi svojimi generacijskimi tovariši, ki so se zbrali ob EG Gleju, saj je vsaj prvih nekaj sezon Glej deloval (in se v zavesti ljudi tudi zasidral) kot polnokrven primer eksperimentalnega (zato tudi že v samem naslovu EG - eksperimentalno gledališče) in s tem tudi avantgardnega gledališča. ki je utiralo pot - kot predstraža - sodobnim gledališkim tokovom, ki so prej ali slej morali prodreti tudi v okostenele institucije gledaliških hiš. EG Glej oziroma njegovi ustanovitelji so svoja radikalna stališča lahko formulirali, pomagaje si z enim od razvpitih gesel študentskega gibanja iz leta 1968, ki je pozivalo na »pohod skozi institucije«. Kajti vrsta ustvarjalcev (režiserjev, dramaturgov, igralcev, scenografov, kostumografov in ne nazadnje tudi avtorjev) je delovala tudi v institucionalnih gledališčih. Poleg tega pa je bil tu še dramski tekst, ki ga je eksperimentalno oziroma avantgardno gledališče razumelo drugače kot,

npr., Lado Kralj ali Richard Schechner, ki je s svojo skupino The Performance Group leta 1968 uprizoril znamenite Ajshilove *Bakchantke* pod naslovom *Dionysus in 69*. Tako ni bilo nič nenavadnega, da so v EG Gleju nastajale predstave na osnovi tekstov domačih in tujih avtorjev: tako je bila velika zasluga EG Gleja (v njegovi prvi »petletki«) prav seznanjanje domačega gledalca s sočasno dramsko produkcijo v Evropi - uprizoritve dramskih del F. X. Kroetza, P. Handkeja ali E. Bonda so zgovoren primer take (uspešne) gledališke prakse. Nič manj pa tudi uprizoritve, npr., kultnih Jesihovih *Grenkih sadežev pravice* v režiji Zvoneta Šedlbauerja ali Štihovga *Spomenika G* v režiji Dušana Jovanovića in izvedbi igralka Jožice Avbelj. S tem je EG Glej nadaljeval »žlathno tradicijo« Odra 57. Resnično - tudi glede na avantgardo oziroma eksperiment, ki ga je inavguriral EG Glej - so bila stališča Lada Kralja izjemno radikalna. Še zlasti v drugih dveh »programskih točkah«, in sicer, ko omenja (kot temelj novega gledališča) ritual in grupo (in ne ansambel poklicnih igralcev). Člani grupe (nekoč so bili to igralci) postanejo izvajalci rituala. Ali rečeno drugače: igralec postane član grupe, ko je izvajalec rituala. Prav zaradi tega je bila prva »grupa«, ki jo je Lado Kralj v jeseni 1971 zbral v prostorih stare, zapuščene pekarnice na Tržaški 15, bila sestavljena iz študentov Filozofske fakultete (z Oddelka za primerjalno književnost, kjer je bil Kralj asistent) in nekaterih študentov (šudentk) AGRFT.

Vprašanje rituala je seveda silno obširno in razplasteno, zaradi tega ga na tem mestu nikakor ne morem temeljito obravnavati - vendar pa je eno nesporno: ritual skuša gledališče vrniti k njegovim (svetim/posvečenim) izvorom. Ritual hoče gledališče znova nabiti s prastaro energijo, v kateri se je dogodilo soočenje božjega (svetega) s človeškim (profanim). Zgled za tako »ritualno gledališče«, ki še vedno živi, je t. i. azijsko gledališče in znotraj njega, npr., tradicionalno tibetansko gledališče *a če lhamo*. Nadalje ritual pomeni tudi to, da gre za poseben (posvečen) obred (dogodek), v katerem se meja med izvajalci (posvečenci) in občinstvom zabriše. Lado Kralj opozarja, da morajo imeti »igralci« (kljub temu da Kralj govori o temeljih, na katerih bo zgradil novo gledališče, še vedno uporablja tradicionalno poimenovanje za izvajalce gledališke predstave, čeprav pri tem misli na ritual; to moramo verjetno pripisati dejstvu, da gre vendarle za pogovor z novinarjem in ne za morebitni teoretski spis, v katerem bi Lado Kralj strokovno utemeljeval svoje (nove) ideje) poseben trening in iz njega izhajajočo disciplino (zmožnost discipliniranja svojega gibanja, misli in čustev), ki jim šele omogoča vstop v ritual. Tu je Kralj znova v neposredni bližini teorije svojega »učitelja« Schechnerja, pa ne le teorije, ampak tudi prakse, saj se je Schechner s prav posebno strastjo in zagnanostjo ukvarjal s problemom gledališkega prostora (posvetil mu je kar celo poglavje svoje knjige *Environmental Theatre* - nalsov bi lahko glede na uveljavljeno prakso prevedli le z drugo tujko in sicer kot ambientalno gledališče, to pa priča o temeljnem pretresu, ki se je konec šestdesetih dogodil v razumevanju gledališke teorije in prakse, in zadregi, s katero so se srečevali gledališki teoretiki, ko so ugotovili, da jim manjka celo ustrezen slovenski izraz za to

vrsto gledališča). Izhajal je iz prepričanja, da v nasprotju s tradicionalnim gledališčem, ki pozna oder in avditorij, novo, t. i. »ambientalno« gledališče ruši (to umetno) delitev in v vsem prostoru gledališkega dogajanja vzpostavlja vladavino »demokracije«, kar pomeni da se tako igralci kot gledalci »razlijejo« po vsem prostoru; s tem je odstranjena tudi tradicionalna pregrada, meja, »rampa« - in odpre se možnost za ritual, v katerem enakovredno sodelujejo izvajalci in gledalci, ki nikakor niso več samo (pasivni) opazovalci, ampak bolj ali manj aktivni udeleženci gledališke predstave-rituala. Znano je, da je prav pri Schechnerjevi predstavi *Dionysus* večkrat prihajalo do »aktiviranja« občinstva, ki je hotelo preprečiti smrt Penteja! Ukinitve meje med odrom in avditorijem in s tem vzpostavitev demokratičnega odnosa med igralci in gledalci je hkrati pomenila tudi večjo možnost identifikacije z liki, ki so jih igrali igralci, kar je svojevrsten paradoks, saj bi pričakovali, da je z ukinitvijo »rampe« porušena iluzija odra kot avtonomnega sveta, v katerega gledalec lahko samo kuka (kot kakšen voajer) in da je zaradi tega otežena tudi možnost identifikacije. Pa se je zgodilo ravno obratno. Neposredni stik igralca in gledalca ni ukinitil iluzije, ampak je ustvaril trdnejšo in trajnejšo zvezo med obema udeležencema gledališkega dogodka.

Vsa ta teoretična izhodišča, ki jih je Lado Kralj izpovedal v pogovoru za *Mladino*, so temeljila - kot rečeno - na teoriji in praksi Richarda Schechnerja, hkrati pa tudi na neposrednih (življenjskih) izkušnjah, ki jih je Kralj pridobil med svojim bivanjem v ZDA. Kajti to je bil čas najrazličnejših radikalnih političnih gibanj in aktivistov kot je bil npr. Abbie Hoffman, ki je zase trdil, da je »velik ameriški režiser«. Zaradi tega se je o gledališču govorilo celo kot o obliki političnega boja proti inštitucijam zahodnega imperializma in militarizma (eskalacija vietnamske vojne!). In tako je bil iznajden tudi izraz gverilsko gledališče, ki naj bi nedvoumno opozarjal tudi na »bojevito« razsežnost gledališča. In verjetno je prav zaradi tega Lado Kralj, ko je govoril o »nalogah« novega gledališča, uporabljal izraz »estetska akcija«, ki je sicer v nasprotju s hegllovskim razumevanjem estetike kot nečesa popolnoma brezinteresnega. Ob tem bi prej ali slej kazalo analizirati tista idejna izhodišča, ki so v začetku osemdesetih na Slovenskem rodila t. i. politično gledališče, ki je svoj nesporni vrh doživelo z nekaterimi predstavami Slovenskega mladinskega gledališča (*Žrtve mode bum-bum*, *Strah in pogum*, *Razredni sovražnik*, *Ana*, *Missa v a-molu*) in s prvimi uprizoritvami Jančarjevih dram (še zlasti *Velikim brilijantnim valčkom*).

Seveda pa je bilo tisto, kar se je (zlasti v ZDA) imenovalo »gverilski teater« na sami meji gledališkega dogodka, saj je šlo velikokrat za (politično, levičarsko, ultra levičarsko ali anarhistično) provokacijo (npr. zasedba newyorške borze).

V nadaljevanju svojega »programskega« intervjuja se je Lado Kralj moral dotaknil tudi Jerzyja Grotowskega, ki je konec šestdesetih že močno zaznamoval tudi vse tedanje neinstitucionalno gledališče v ZDA. Kajti - tako Lado Kralj - brez Grotowskega ne bi bilo »grupnega teatra«. Znova se

znajdemo pred neprijetnim dejstvom, in sicer, da na tem mestu žal ne moremo podrobneje spregovoriti o razsežnostih in pomenu Grotowskega za sodobno gledališče, tj. gledališče druge polovice 20. stoletja. Brez dvoma je Grotowski ena od osrednjih (in najbolj karizmatičnih) osebnosti v gledališču našega stoletja in takega mnenja je bil tudi Kralj - po svoji vplivnosti celo večji od Stanislavskega.

Vendar pa je neka temeljna razlika med ameriško izkušnjo gledališča s konca šestdesetih in tistim, kar je Grotowski postavil v središče svojega raziskovanja gledališča: četudi je šlo pri obeh »sistemih« za novo definiranje vloge igralca (izvajalca rituala, estetske akcije - kot je to imenoval Lado Kralj), pa je Grotowski razumel funkcijo igralca bolj v duhovnem smislu oziroma je enačil ustvarjalni proces nastajanja gledališke predstave v smislu iskanja igralčeve globlje resničnosti. Grotowski v svojem Teatru Laboratorium na temeljna bivanjska vprašanja, kot npr. Kdo si? Od kod prihajaš? Kam greš?, od igralcev ni terjal odgovorov, ampak dejanja.

Vendar pa je bila tako »vzhodni« kot »zahodni« gledališki izkušnji v šestdesetih skupna prav pozornost, ki je bila namenjena igralcu. Igralec, ki nikakor ni bil (ni smel biti, ni mogel biti) zvezda, saj je deloval v grupi, je nenehno iskal navdiha za svoje kreacije prav iz te kolektivne prezenze v igralnem prostoru. Različne usode ljudi, povezanih v grupo, so bogatile vsakega posameznika in gradile kolektivno zavest in izpoved. Igralec je moral (skupaj s soigralci) - še preden se je začelo delo pri konkretnem (dramskem) besedilu - izkusiti temeljna doživetja, ki so mu pomagala graditi vlogo. Prav zaradi tega je bilo treba v igralcu (v primeru Pekarne - vsaj v prvi fazi, tj. ob nastajanju *Potohodca* - grupe niso sestavljali profesionalci, torej šolani igralci) zbuditi posebno senzibiliteto, s katero je nanovo izkušal samega sebe, svoje telo v prostoru kot tudi soigralca in še zlasti njun medsebojni odnos. Vse to je bilo treba opraviti, še preden se je začelo delo pri konkretnem gledališke projektu, saj je to novo gledališče od tradicionalnega (meščanskega) gledališča tako radikalno ločevalo ravno zanikanje sistema, ki ga je uveljavil in uzakonil Stanislavski. Igralec v grupnem gledališču ne igra nekoga drugega, neke vloge/like, ki je »doma« v dramskem tekstu; igralec mora ustvariti tak lik, ki bo prepričljiv ne le glede na dramatikova pričakovanja, ampak predvsem na pričakovanja gledalca, ki ima že vnaprej izdelane nekatere predstave, o npr., izgledu morilca, o tem, kakšne so njegove kretnje, grimase, reakcije ipd. V grupnem gledališču mora igralec v sebi najti »morilski impulz« (impulz torej, ki je neko osebo storil za morilca).

Poleg vsega navedenega pa je igra tudi socialna (ne le estetska) akcija, ki poteka na dveh ravneh, in sicer na prvi ravni, ki je raven grupe, ter na drugi, ki je raven gledalca. Zaradi prepričanja, da je ritual »optimalna oblika igre«, mora grupa razvijati svojo (interno) dinamiko, iz katere vsak posameznik lahko črpa svoje kreativne moči, te pa so prej rezultat »kinetičnega impulza« kot pa emocionalnega. Tako grupa postopoma postaja »popoln organizem«, v katerem in zaradi katerega se do maksimuma razvijajo individualne izvajalske sposobnosti.

Ob vsem tem pa vendarle ostaja ritual tista ključna beseda, ki je tudi takrat (ne le danes) budila vrsto vprašanj, in sicer ali je v tedanji potrošniški, sekularizirani družbi ritual (zunaj npr. cerkvene institucije) sploh mogoč? Vse kaže, da je bilo prepričanje marsikaterega gledališkega ustvarjalca s konca šestdesetih, da je ritual mogoč in da je prav gledališče (grupno gledališče, »environmental theatre« ali ambientalno gledališče) tisto mesto, na katerem je še mogoče avtentično izvajati rituale. Seveda pri tem ni šlo za obujanje arhaičnih (in že zdavnaj zamrlih, pozabljenih) ritualov, ampak za iskanje in »utelešanje« novih, so-dobnih ritualov.

Prav zaradi tega je Richard Schechner svojo predstavo *Komuna* (pri kateri je sodeloval tudi Lado Kralj) zasnoval na enem tedaj najbolj razvpih zločinov, in sicer umoru noseče filmske igralka Sharon Tate (žene režiserja Romana Polanskega), ki ga je zagrešil Charles Manson. Richard Schechner je izhajal iz prepričanja, da Mansonov umor ni grozovito naključje, ampak logična posledica družbe, ki je formirana (in utemeljevana) na nasilju. Predstava *Komuna* ni zavzemala nikakršnega vrednostnega stališča (ni obsojala strahotnega zločina), saj je bil njen cilj, da je bil »motiv Mansonovega umora prezentiran tako samo po sebi umevno, da se je marsikdo od gledalcev moral tik pred zaključkom, to je tik pred ritualnim umorom, na silo iztrgati iz magije predstave in zavzeti svoje (podčrtal I. S.) stališče« (L. Kralj).

Poleg tega morda zelo drastičnega primera rituala sodobne (potrošniške, razredne) družbe pa so še drugi (npr. objokovanje mrtvih), ki nas vežejo s človekovimi arhaičnimi izkušnjami. Temeljna (teoretična in praktična) izhodišča, na katerih je Lado Kralj v jeseni 1971 gradil svoje novo gledališče, tj., razredno gledališče, gledališče grupe, estetske akcije, rituala, so bila popisana in tako tudi ohranjena, iztrgana pozabi, po zaslugi podrobnega zapisa pogovora, ki ga je Kralj imel z novinarjem *Mladine*. Kraljevo zavzemanje za »prevrednotenje vrednot« - gledališke teorije in prakse - ob koncu šestdesetih na Slovenskem je temeljilo na prepričanju - naj vendarle še enkrat ponovimo - da »večina drugih gledališč išče nove gledališke tendence še vedno v izbiri bolj in bolj avantgardnega repertoarja in drznih šokantnih scen, ne pa v proučevanju fenomena igre same kot temelja gledališke kreacije«. Prav zaradi tega se je Lado Kralj tudi razšel s pobudniki in ustanovitelji EG Gleja, ravno tako kritično pa je ocenjeval poskuse osrednje slovenske gledališke hiše, Drame SNG v Ljubljani, ki si je prav konec šestdesetih, natančneje od leta 1967, ko je v prizidku Drame začela delovati Mala Drama kot prostor gledališkega eksperimenta, in to znotraj institucije, ki je morala biti že zaradi svojega kulturno političnega položaja konservativna in tradicionalna, tako rekoč čuvarka žlahtne tradicije slovenskega gledališkega izročila od Linharta dalje, prizadevala z nekaterimi (sicer zelo odmevnimi) predstavami (tudi na velikem odru - npr. Korunovo *Orestejo*) »revitalizirati« slovensko gledališče. S pozicije, na kateri je Lado Kralj gradil svoje novo razumevanje in udejanjanje gledališča, pa so bili vsi ti poskusi (od Strniševih *Žab*, Jovanovičeve *Emilije* do Arrabalovega *Asirskega cesarja* - navajam samo tiste predstave, ki so

najbolj odmevale tudi med najmlajšo generacijo gledaliških navdušencev) bolj ali manj še vedno ujeti v tradicionalno razumevanje gledališča, saj le tega niso problematizirali, ampak so ga skušali samo radikalizirati - se pravi, ga pripeljati na rob, na mejo, onstran katere se začne novo življenje, novo gledališče - te pa je znotraj nacionalne institucije (gledališča muzeja) ni mogoče prekoračiti.

II. Potohodec

2. marca 1972 je bila v gledališču Pekarna prva premiera. Lado Kralj je uresničil svoje zamisli, ki jih je jeseni prejšnje leto razložil v pogovoru za *Mladino*, in premierno je bila izvedena nova igra Daneta Zajca *Potohodec*, ki je z letnico 1971 izšla tudi v knjižni obliki in dotlej še ni bila uprizorjena. V predstavi so nastopili Samo Gabrijelčič, Meta Gorjup, Zdenko (Koči) Kodrič, Barbara Levstik, Barbara Jakopič, Janez Vrečko, Matjaž Hočevar ter Tomaž Pengov - Pigl in Miljenko Arnejšek - Prle - slednja sta prispevala za predstavo tudi glasbo in jo v živo izvajala.

Predstavo je mogoče danes - po tridesetih letih - rekonstruirati iz (verjetno edinega) ohranjenega »sinopsisa« (ki sem ga ohranil kot delni Kraljev pomočnik - v zaključni fazi nastajanja predstave mi je namreč enkrat ali dvakrat zaupal vodenje vaj, in sicer z izgovorom, da ima neodložljive obveznosti; na ta način me je verjetno hotel preizkusiti, ali se znam v gledališču tudi praktično spopasti z vodenjem skupine - grupe), v katerem so zapisani prizori, ki so sestavljali predstavo. Vseh prizorov je bilo enajst in so si sledili v naslednjem vrstnem redu:

1. Petje (Kdo še razume izumrli jezik... (vsi)
2. Inicijacija - abeceda potohodčevskega jezika (vsi)
3. Glas - gib (vsi)
4. Organizem (vsi)
5. Sprehajanje, pomenkovanje, fokus (vsi)
6. Tako ga torej iščem (Samo Gabrijelčič)
7. V teh spanjih (Barbara Levstik)
8. Ko sem objela spečega jelena (Meta Gorjup, Samo Gabrijelčič)
9. Že dolgo se ničesar ne spominjam (Barbara Levstik, Zdenko Kodrič)
10. Rekli so vam (Zdenko Kodrič)
11. Zaključek (vsi)

Seveda iz tega sinopsisa, ki vsebuje za posamezne prizore tudi ustrezno besedilo (iz Zajčevega *Potohodca*), ni mogoče ugotoviti, kako so bila v predstavi realizirana temeljna načela novega gledališča, o katerih je Kralj govoril jeseni 1971, ko je šele začel delo (bi rekel Grotowski, in ne vaje!) za predstavo. Na srečo je ohranjen tudi tekst, ki ga je napisal Lado Kralj ob gostovanju *Potohodca* na mednarodnem študentskem gledališkem festivalu (IFSK) v Zagrebu spomladi 1972 (verjetno konec aprila ali v začetku maja). To besedilo je izrazito programskega značaja, lahko bi celo

rekli manifestativnega, saj v dvajsetih točkah ne povzema le teoretičnih izhodišč, na katerih je bila zasnovana predstava, ampak govori predvsem o konkretnih izkušnjah pri ustvarjanju novega tipa gledališča. Vendar se moramo, preden se posvetimo analizi tega Kraljevega zapisa, še nekoliko pomuditi pri samem *Potohodcu*, dramskem besedilu enega najvidnejših slovenskih pesnikov druge polovice 20. stoletja. Nedvomno gre za eno najbolj enigmatičnih in to ne samo Zajčevih dramskih besedil, o čemer priča prav »interes«, ki ga je ta Zajčeva pesniška igra zbudila v slovenskem gledališkem prostoru. *Potohodec*, ki je - kot že rečeno - leta 1971 izšel v knjižni obliki pri Cankarjevi založbi, je bil drugo Zajčevo dramsko besedilo. Prvo, *Otroka reke*, je bilo objavljeno leta 1963, uprizorjeno pa leto predtem (22. 1. 1962) na Odru 57, medtem ko je bil *Voranc*, tretje dramsko besedilo, objavljen leta 1978 in uprizorjen na velikem odru ljubljanske Drame (v režiji Mileta Koruna) v sezoni 1979/80. S tem je Dane Zajc (končno!) stopil tudi na oder osrednjega slovenskega gledališkega hrama in bil prepoznan - ob Smoletu, Kozaku, Strniši - za enega najpomembnejših slovenskih povojnih dramatikov. Letnice objav navajam prav zaradi tega, ker je bil v poklicnem gledališču, Mestnem gledališču ljubljanskem, *Potohodec* uprizorjen šele leta 1990 (v režiji Mileta Koruna), torej skoraj dve desetletji po nastanku oziroma knjižni izdaji. Leta 1983 pa so *Potohodca* uprizorili kot svojo diplomsko nalogo študentje AGRFTV. Vendar o prav posebnem mestu, ki ga *Potohodec* zaseda v Zajčevem dramskem opusu, ne govori pičli interes, ki so ga zanj pokazala slovenska poklicna gledališča, ampak predvsem njegova nenavadna, do skrajnih meja prignana dramaturgija, ki je - po vsej verjetnosti - botrovala temu, da je moralo, izvzemši uprizoritev v Pekarni in študentsko diplomsko nalogo, preteči dvajset let, da se je s tem za-umnim dramskim besedilom spopadel Mile Korun, ta večni iznajditelj in reformator slovenskega gledališča. Naj na tem mestu omenim še podatek, ki prav gotovo dovolj zgovorno govori sam zase, in sicer, da je bil tedaj v Mestnem gledališču ljubljanskem umetniški vodja komediograf Tone Partljič; Daneta Zajca je povabil k sodelovanju pri uprizoritvi, in sicer kot dramaturga, misleč - navajam Partljičevo ustno pričevanje po malo več kot desetih letih, ki so minila od premiere - da bo kot avtor znal (zlasti) igralcem razjasniti svojo pesniško igro, ki je bila za ansambel prav gotovo velik izziv, a hkrati tudi težko izvedljiva naloga.

Potohodec je most med prvo Zajčevo igro, *Otroka reke*, in *Vorancem*. Medtem ko sta bila *Otroka reke* še vsa potopljena v kristalno morje poezije in je njuna dramatičnost temeljila predvsem na kontrastiranju poetičnih »situacij«, slik in simbolov, ki so upravičeno terjali tudi ustrezno poimenovanje te in take dramatike - tako od *Otrok reke* dalje govorimo o poetični ali pesniški drami, ki je na Slovenskem dobila svoj domicil kot prav posebna dramska forma, pa je *Voranc* že grajen s trdnejšo dramsko strukturo in zgodbo (aristotelovsko rečeno *mitosom*), četudi je Zajc prav v *Vorancu* dosegel (tudi) vrhunec svojega dramsko pesniškega jezika. In tak je bil tudi sprejem pri publiki in strokovni kritiki, ki sta *Voranca* enoglasno razglasili za sam vrh Zajčevega dramskega ustvarjanja.

Potohodca pa je ostal še vedno zapečaten s sedmerimi pečati, kljub dosedanjim trem uprizoritvam, kajti prepričan sem, da nobeni od njih še ni uspelo razbrati njegovega najglobljega sporočila - uganke, katere rešitev je vtkana v pesniško tkivo, ki nekako živi svoje lastno, avtonomno življenje in ne kliče po (nujni) »oživitvi« na odru in pred brezoblično, tj., anonimno publiko. Zdi se, kot da je Zajc pisal *Potohodca* za enega samega bralca, poslušalca, gledalca; za tistega, ki se sam čuti večnega romarja - potohodca, hodečega po poti, ki cilja nima.

Med mnogimi interpretacijami *Potohodca* je tudi moj poskus, ki sem ga napisal leta 1995 (za *Interpretacije*, ki izhajajo pri *Novi reviji*) napisal in ga naslovil *Ljuba žival in božje bitje, Metamehanika predkataklizmatičnega časa, kot je popisana v Potohodcu Daneta Zajca*). Prav gotovo tudi moje razmišljanje ni bistveno spremenilo »položaja« te Zajčeve igre, kajti vprašanja, ki nam jih zastavlja, so Sfingina vprašanja, na katera poskuša odgovoriti vsakdo sam, a odgovor nikdar ni pravilen. Kljub tej »hermetičnosti«, zaklenjenosti ali zapečatenosti pa *Potohodca* vendarle dovolj jasno in nedvoumno postavlja (svoje) temeljno vprašanje, ki je hkrati tudi ključno vprašanje naše eksistence. Namreč: Iskavec, eden od likov igre, se sprašuje takole: »Kdo še razume izumrli jezik, ki ga govorim?« Da gre za resnično ključno vprašanje, ki ga pesnik zastavlja samemu sebi in s tem tudi vsemu občestvu, je bilo potrjeno (celo) z uprizoritvijo *Potohodca* v Pekarni spomladi leta 1972. Kajti kljub temu da je bilo v pekarniški predstavi ohranjeno »le 30% izvirnega Zajčevega besedila« (2. točka Kraljevega programskega teksta, ki ga je napisal ob gostovanju v Zagrebu), pa je bilo prav to vprašanje postavljeno v samo središče uprizoritve, lahko bi celo rekli, da je bilo to vprašanje, ki nima odgovora, ključno »sporočilo« celotne predstave. Kajti - o tem podrobneje kasneje - Lado Kralj je svoje ugledališčenje Zajčeve igre videl tudi v povezavi »z nekaterimi glasbenimi in scenskimi elementi rezijanskih Slovencev - izolirane narodnostne skupine na italijanskem državnem teritoriju, katere jezika današnji Slovenec ne razume več« (1. točka *Programa*). Torej gre za vprašanje (izumrlega) jezika in možnosti komunikacije. O tem pa se sprašujeta tako Zajčev dramski lik Iskavec kot tudi predstava v celoti. Tu pa že najdemo tudi odgovor na vprašanje, zakaj je Lado Kralj izbral prav *Potohodca* za »otvoritveno« predstavo novega gledališča.

Kot se spominjam, saj sem bil tudi sam povprašan, ali imam morda kakšno pesniško besedilo, na podlagi katerega bi bilo mogoče »delati« predstavo - v tem času sem ravno končal svojo pesnitev *Heliks in Tibija* - Lado Kralj ni iskal »modernega«, avantgardnega (domačega ali tujega) gledališkega besedila - kot je počelo vodstvo EG Gleja, ki se je odločalo za uprizarjanje relevantnih dramskih besedil avtorjev, kot so Kroetz, Bond, Handke, Vitrac, Šeligo, Jesih, in z njimi gradilo dovolj dosledno in prepoznavno programsko podobo novega, avantgardnega gledališča. Kralj se je tej izbiri zavestno odpovedal že na samem začetku ustanavljanja svojega »grupnega teatra«, zato je moral iskati v drugi smeri: želele je najti tako (dramsko, pesniško, prozno) besedilo, ki bi v kar največji meri omogočalo

realizacijo treh temeljnih postulatov njegovega videnja in razumevanja gledališča: estetske akcije, rituala, grupe. In tako je moral biti pozoren na izid Zajčeve pesniške igre *Potohodec*, delo pesnika in dramatika, ki se je že s svojimi prvimi pesniškimi zbirkami in s prvo pesniško igro *Otroka reke* utrdil kot nesporno osrednje ime povojnega slovenskega pesništva (in dramatike). Hkrati pa je bil *Potohodec* dramsko besedilo, ki je bilo tako drugačno, posebno, izjemno, da je moralo biti Kralju popolnoma jasno, da do uprizoritve v poklicnem gledališču ne bo prišlo tako kmalu; najmanj pa, npr., v ljubljanski Drami, ki se je - kot že rečeno - z Malo dramo sicer odpirala sodobnim tendencam evropskega in ameriškega gledališča, vendar pa je bil *Potohodec* (verjetno) tudi za Bojana Štiha, tedanjega ravnatelja Drame in nespornega privrženca marsikaterih drznih iskateljskih poskusov in avantgradnih idej - nenazadnje je Pupilija Ferkeverk prvič nastopila maja 1968 prav v Mali drami, in to s Štihoovo privolitvijo - prezahtevno oziroma preveč hermetično besedilo. Skratka: prav posebnost *Potohodca*, posebnost, ki mu je preprečevala, da bi bil uprizorjen na katerem od poklicnih slovenskih odrov, je bila razlog, da se je Lado Kralj oprijel tega besedila in ga »uporabil« za svojo predstavo. In tudi njegova druga predstava v Pekarni je temeljila na proznem besedilu, noveli Rudija Šeliga *Ali naj te z listjem posujem*, in ne na katerem od njegovih dramskih besedil, kot se je (znova) zgodilo v EG Gleju leta 1973, s »historijo« *Kdor skak, tisti hlap* ali dve leti kasneje z uprizoritvijo dramatizirane novele *Šarada ali Darja*.

Da bi vendarle poskusil nekoliko podrobneje opredeliti nenavadnost, za-umnost *Potohodca*, bom na tem mestu navedel daljši odlomek iz svojega razmišljanja (»interpretacije«), ki sem ga napisal leta 1995 za zbornik *Nove revije*. »'Potohodec' sega globlje in globoko v čas, ki ga sodobna antropologija, ki se ukvarja z izvorom svetega (Anne Bancroft, *Origins of the Sacred*, 1978), imenuje 'zgodnja zavest: sanjski čas'. Tako in samo tako si lahko pojasnimo tudi tako imenovane 'zagrobne' ('sanjske') 'Potohodčeve' prizore, v katerih se kvazi realnost literarne (besedne) umetnine meša s še oddaljenejšimi, globljimi, davnejšimi časi in prostori, zavestmi in njihovimi predmeti, med katerimi je vzpostavljen enačaj.« (Tu se sklicujem na delo Davida Bohma *Wholness and the Implicate Order*, London 1980, v katerem je avtor postavil tezo, da se zavest ne razlikuje od svojega predmeta, saj sodobna fizika ugotavlja, da je vesolje samo po sebi prostor intelligence.)

Sicer pa je izbor Zajčevega *Potohodca* za prvo predstavo gledališča Pekarna Lado Kralj utemeljeval tudi v svojem »zagrebškem« programskem besedilu. Prav pa bi bilo, da bi si ogledali tudi tiste kritike, ki so bile zapisane ob prvi pekarniški predstavi, kajti morda bi v njih našli »stališče stroke« do Zajčevega dramskega besedila. Na voljo so mi samo kritiški zapisi, nastali ob predstavi *Potohodca* v Pekarni, in sicer Andreja Inkreta v *Naših razgledih* (24. 3. 1972), Jožeta Snoja v *Delu* (21. 3. 1972) in Mateta Dolenca v *Mladini* (18. 4. 1972), v njih pa je samo besedilo (hočeš nočeš) potisnjeno v ozadje, saj so kritiki (predvsem Inkret) skušali v prvi vrsti »izmeriti« razmerje med Zajčevim dramskim besedilom in Kraljevim ugle-

dališčenjem le-tega. A kljub temu je Inkret zapisal, da je *Potohodec* »v svojem poetičnem jeziku (besedi) stroga in zahtevna igra, ki v njej po vsem videzu ni mogoče poljubno zamenjevati posameznih sestavin ter jih nadomeščati z drugimi, ne da bi odločilno posegali v njen ustroj...« Jože Snoj pa v svojem kritičnem zapisu v *Delu* (*Poskus z besedo in mimom*) meni, da gre pri Zajčevem *Potohodcu* za »močno filozofsko poantirane pesniške besede«. Zapis Mateta Dolenca v *Mladini* z naslovom *Najdeno izgubljeno sporočilo* je bolj reportažne narave in zagradel opisno ter se z analizo Zajčeve igre podrobneje ne ukvarja. Izpostavlja pa ključni verz *Potohodca* - dramskega besedila in predstave, - ki se glasi: *Kdo še razume izumrli jezik, ki ga govorim?*

Na tem mestu bi se bilo trba posvetiti tudi nekaterim drugim »zunanjim« atributom prve pekarniške predstave, in sicer samemu prostoru v nekdanji Vrtačnikovi pekarni na dvorišču Tržaške 15, pa igralcem, njihovim kostumom, glasbi Tomaža Pengova-Pigla in Miljenka Arnejška-Prleta, razporeditvi gledalcev v prostoru - vse to v luči teoretičnih izhodišč, ki jih je Lado Kralj razložil v svojem pogovoru za *Mladino* jeseni 1971, še zlasti zaradi teoretičnih predpostavk t. i. »environmental theatre« Richarda Schechnerja, katerim je Kralj dovolj zvesto sledil, ni pa jih preprosto posnemal ali nekritično prevzemal.

Prvo scensko načelo Schechnerjevega »prostorskega gledališča« je, da je trba za gledališko predstavo najprej ustvariti prostor in ga nato v celoti uporabiti, kar pomeni, da se gledališka predstava dogaja v celotnem prostoru, brez tradicionalne delitve na oder in avditorij. Schechner se je tako pridružil plejadi gledaliških raziskovalcev, ki so poskušali na novo definirati (klasični) gledališki prostor in so hoteli z razbijanjem bolj ali manj umetne (konvencionalne) pregraje med igralci (izvajalci, Schechner uporablja za igralce izraz »performer«) in gledalci (udeleženci) ustvariti temelj za dogajanje rituala, v katerem sta - kot je poudaril tudi Lado Kralj - igralec in gledalec na prav poseben način združena, udeležena v istem procesu »posvetitve« v (ritualni) dogodek. Tako je Schechner že v svoji znameniti predstavi *Dionysus* (s katero je leta 1968 gostoval tudi na beograjskem gledališkem festivalu BITEF in bil nagrajen s prvo nagrado) na novo zasnoval prostor predstave, tako da je sledil arhitekturi indijskega *puebla* - naselbine, ki na različnih nivojih povezuje vse prebivalce v enotno skupnost - družino, družbo.

Tudi Lado Kralj se je v svojih temeljnih izhodiščih za grupno gledališče opredelil za novo organizacijo gledališkega prostora, saj bi tradicionalna (»italijanska«) odrska »škafila«, ki s prosčenjem deli oder od avditorija, onemogočala tesnejši stik med igralci in gledalci. Na tem mestu se zastavlja eno temeljnih vprašanj sodobnega gledališča, in sicer, zakaj so bila skupna prizadevanja najvidnejših gledaliških ustvarjalcev 20. stoletja usmerjena (tudi) v razmislek o funkciji gledališkega prostora, Odgovorov je nešteto, kajti tudi poti do določitve nove funkcije prostora je bilo veliko. A eden od razlogov, ki so narekovali tudi drugačno razumevanje gledališkega prostora (torej odra), je bil v spoznanju, da igralec ni več le poustvarjalec dramskega

lika (kot si ga je zamislil dramatik in ga je režiser skušal »prevesti« v živo [psihofizično] odrsko govorico), ampak da je avtonomna psihofizična entiteta, ki v trenutku, ko »igra« (poustvarja dramski lik), živi tudi svoje avtentično življenje. Od tod dalje pa je bil samo še korak do tako imenovanih »skupinskih improvizacij«, ki temeljijo na principu osvobajanja igralca in delitve pridobljene svobode z gledalci. Ameriška avtorica Viola Spolin je v šestdesetih napisala tako rekoč univerzalni priročnik, v katerem je zgradila sistem improvizacijskih vaj, ki so še zlasti igralcem v tako imenovanem eksperimentalnem gledališču omogočale, da so se postopoma osvobajali šablon, ki so prevladovali v tradicionalnem (meščanskem) gledališču in ki jih niti Stanislavskemu ni uspelo dokončno izkoreniniti. *Improvizacijske vaje* Spolinove (v slovenskem prevodu so izšle kot 81. zvezek Knjižnice MGL leta 1980) so relativno enostaven sistem psihofizičnih vaj, ki sproščajo tako fizis kot psiho udeleženca. Vaje potekajo (praviloma) vedno v skupini, ki tvori tako imenovano psihoterapevtsko enoto, v kateri se dogaja duševna in telesna »higiena«. Zaradi tega so za tako »terapijo« najbolj primerni neprofesionalni igralci, amaterji, ki se skušajo »odpreti« pred samim seboj in pred drugimi člani grupe. In ko se (tudi) z improvizacijskimi vajami izoblikuje predstava, je najpomembnejše izkustvo, ki so si ga morali pridobiti igralci, to, da si znajo sedaj svoja »doživetja« deliti s publiko. »Share with the audience!«, »Deli si z gledalci!« je temeljna zapoved, izhajajoča iz teorije (in prakse) Spolinove. In če si je igralec hotel svobodo, pridobljeno v procesu improvizacijskih vaj, »deliti z gledalci«, je morala biti porušena meja med prostorom igre in prostorom »doživljanja« te igre, torej gledanja, opazovanja. Skratka: za vsemi najrazličnejšimi poskusi kako na novo definirati prostor igre in njenega »použivanja«, je bil v bistvu en sam »namen«: med igralcem in gledalcem ustvariti kar najtesnejši in najneposrednejši stik, nekakšno »bratstvo«, ki bo oba - igralca in gledalca - osvobodilo travm, ki jima jih nalagajo neštete frustracije.

Če se sedaj vrnemo h gledališču Pekarna je treba priznati, da je bil odločujoči element pri oblikovanju »arhitekture« novega gledališča konkretni prostor stare pekarnice na dvorišču Tržaške 15 v Ljubljani, ki jo je Lado Kralj našel po naključju. Po vrnitvi iz ZDA je namreč s svojo družino živel v hiši na Lepem potu, v neposredni bližini stare Vrtačnikove pekarnice. Dvoriščna stavba je bila dolga dobrih 10 metrov in široka 5 metrov. Višina (do podstrešja) pa je bila približno 4 metre. Osrednji prostor, ki je imel na zahodni strani (proti Tržaški cesti) še stopnišče na podstrešje in dva manjša prostora, ki sta služila za najnujnejšo garderobo, v bistvu ni nudil nikakršnih posebnih možnosti za (novo) organizacijo prostora oziroma »odnosa« med »odrom« in »avditorijem«. Zato so morale biti vse rešitve sila preproste: igralcem je bil odmerjen prostor v sredini »dvorane« s skupno površino 50 m², gledalci pa so posedli na klopi (ali kar na lesena tla) vzdolž vseh štirih sten, pri čemer so trije izhodi na zahodni strani in vhodna vrata na južni strani gledalcem jemali kar precej dragocenega prostora. Tako je bilo - kljub vsemu - v Pekarni prostora za približno petdeset gledalcev. Taka je bila razporeditev pri *Potohodcu*, že pri *Gilgamešu*, drugi pekarniški predstavi, pa je

bil prostor drugače organiziran; kupljenih je bilo namreč 50 rdečih zložljivih Brestovih stolov - verjetno smo se s pomočjo znancev s tovarno uspeli dogovoriti, da so nam jih dali kot svoj (danes bi rekli) sponzorski prispevek. Ker so bili stoli zložljivi in zlahka prestavljivi, je bilo mogoče njihovo pozicijo glede na potrebe posamezne predstave oziroma funkcionalno organiziranost prostora nenehno spreminjati.

Kljub tej skrajni prostorski utesnjenosti pa lahko rečemo, da je bilo prvo načelo Schechnerjevega organiziranja gledališkega prostora izpolnjeno. Med igralci in gledalci je bil vzpostavljen kar najtesnejši stik, ki je omogočal doživljanje »estetske akcije« na kar najneposrednejši način (k temu je pripomogla tudi osvetljava prostora, ki se je zavestno odpovedala vsakršni »dramatičnosti« oziroma »teatraličnosti«, kar je bilo še posebej v skladu z dramaturgijo *Potohodca* kot jo je začrtal Lado Kralj in so jo realizirali člani grupe). Prav tako - rekli bi lahko - nevtralni so bili tudi kostumi - dresi - igralcev (ozko oprijete baletne »žabe« in majice z dolgimi rokavi rjavozelene barve). Taki kostumi so poudarjali igralčevo telo, saj se je skozi tanko tkanino jasno izrisovala telesna konstitucija. Igralci tudi niso bili naličeni oziroma niso imeli svojih obrazov napudranih ali kako drugače našminkanih, kar je znova pomenilo, da se zavestno odpovedujejo vsem, celo najenostavnejšim »prevaram«, s katerimi je tradicionalno gledališče gradilo svojo iluzijo. Lado Kralj pa je »iznašel« še en element, s katerim je hotel opozoriti na »posvečenost« dogajanja v črno pobarvani notranjosti nekdanje pekarne: gledalci, ki so vstopali v prostor gledališča (prostor »odra« in »avditorija« hkrati) so si morali čez čevlje natakiniti »drsalke« iz blaga. Te »drsalke« so imele predvsem namen, da bi gledalci ne umazali »odra«, čez katerega so morali, če so se hoteli posesti ob stenah dvorane, kajti igralci so bili bosí in oblečeni samo v tanke drese. Po drugi strani pa je imela ta domislica tudi svojo »simbolno« težo: gledalec je bil na ta način opozorjen, da vstopa v prostor rituala, v posvečen prostor, v katerem se bo dogodila »estetska akcija«. Obuti in z »drsalkami« opremljeni gledalci so bili pravo nasprotje bosih in zato »ranljivih« igralcev. Igralec je moral biti izpostavljen, moral je biti pripravljen, da ga bo gledalec »ranil«, »poškodoval«. Igralec je bil tako »bolečina« gledalca, ki je zaščitena in zavarovana sedel ob črnih stenah. A gledalčeva varnost je bila samo navidezna; ker je bil ves prostor oder oziroma avditorij, je bil tudi gledalec igralec, nič več ni bil potopljen v varno temo gledališke dvorane, ampak je bil ves čas predstave vsem na očeh, oropan možnosti, da bi se lahko kamor koli skril, odšel iz dvorane, saj bi s tem prekinil gledališko predstavo, ki je postajala vse bolj ritual. In ta dvojna odprtost, izpostavljenost, ranljivost in razpoložljivost za bolečino je bilo tisto, kar sta si igralec in gledalec »delila«; ni ju več ločevala nevidna pregrada med odrom in avditorijem, ampak sta si med seboj delila novo izkušnjo posvečenega bratstva, ki se je spletalo v poteku predstave-rituala.

Ker smo bolj ali manj načrtno obdelali tako »programska« izhodišča, na katerih je Lado Kralj zasnoval gledališče Pekarna, kot tudi obnovili - vsaj v grobih potezih - vse tiste elemente, ki so *Potohodca* v Pekarni po-

stavili na začetek nove poti, po kateri je krenilo slovensko gledališče v začetku sedemdesetih, je zdaj čas, da si ogledamo - že večkrat omenjene - programske točke, ki jih je Lado Kralj napisal ob gostovanju Pekarne v Zagrebu spomladi 1972.

Kralj je v dvajsetih točkah strnil svoja načela grupnega gledališča kot tudi izkušnje, ki so se rojevale ob nastajanju *Potohodca* v Pekarni. Da bi kar najbolj ustrezno interpretirali Kraljeva stališča, bo najboljša, da na kratko povzamemo vseh dvajset točk. V 1. točki Kralj obravnava predvsem dejstvo, da je *Potohodec* »predstava v razvoju« (tako imenovani »work in progress«) in da predstava, zasnovana na Zajčevem dramskem besedilu *Potohodec*, [»v predstavi je uporabljeno približno 30% Zajčevega dramskega teksta«], temelji na »grupnih improvizacijah« (Viola Spolin) ter na »glasbenih in scenskih elementih režijanskih Slovencev, katerih jezika današnji Slovenec ne razume več«.

V 2. točki Kralj pojasnjuje besedo »potohodec« (verjetno je čutil potrebo, da to celo za Slovence zelo redko, arhaično besedo pojasni hrvaškemu gledalcu) in opozarja na temeljni stavek tako dramskega besedila kot še zlasti predstave: »Kdo še razume izumrli jezik, ki ga govorim?«

V 3. točki so navedeni cilji predstave, med katerimi je najpomembnejše raziskovanje meja igre, meja med igro in ne-igro, med realnostjo in kvazi realnostjo, odnosa med igro in mitom, »igro kot življenjem brez maske in življenjem kot igro z masko«.

V 4. točki je naštet »gradivo«, iz katerega je nastala predstava, to pa so predvsem in v prvi vrsti izkušnje igralcev - njihove sanje, more, prividi, fantazme, spomini itd. In te »zasebne«, »privatne« izkušnje so se v procesu nastajanja predstave soočale s tekstom, in sicer tako, kot se resničnost sooča z mitom.

Na tem mestu se Kralj dotakne ključne besede evropskega - od stare Grčije dalje - gledališča, in to je mit. Mit ne le kot grški *mythos* (kot ga je definiral Aristotel) - torej kot »duša (dramskega) dogajanja«, niti kot Nietzschejev »sveti prasedež«, brez katerega sploh ne more biti gledališča (tragedije kot njegove »pra-forme«), ampak mit kot literarno-pesniška kvazirealnost, ki pa mora - v gledališki predstavi - zapustiti svojo kvazirealnost in stopiti na deske (oder) realnosti. Mit kot - rečeno z današnjim jezikom - ugledališčenje poezije.

V 5. točki Kralj obravnava magičnost besede, pesniške besede, besede mita, saj je beseda, Zajčevega *Potohodca* še zlasti, »magična formula«, *mantra*. Ker pa živimo v svetu, ki je sicer »planetarna vas«, a hkrati tudi »gluha loza«, so besede naše komunikacije po pravilu prazne, izpraznjene - lupine nekega pozabljenega, izgubljenega smisla. Zato je treba te izpraznjene »formule« (šablone, fraze, floskule, ideološko govorico totalitarizmov) napolniti z (novim) smislom. To pa se lahko zgodi (le) v gledališki predstavi, in to z »ritulanimi gibi« izvajalcev (na tem mestu Kralj uporabi namesto besede igralec besedo izvajalec, angl. *performer*). Žal ni Kralj niti na tem mestu niti kod drugod podrobneje razvil svojega razumevanja jezika, govora oziroma jezikovne komunikacije. Je pa že iz teh kratko

skiciranih misli dovolj jasno, da je Kralj razumel gledališče kot prav posebno mesto, v katerem jezik dobiva neko popolnoma novo razsežnost in tudi funkcijo. Kajti stik, ki naj bi se v predstavi zgodil med besedo in gibom (ritualnim gibom, gibom torej, ki ni naključen, ampak je vnaprej dogovorjen in zaradi tega tudi posvečen), je take narave, da besedo oživilja na prav poseben način: vrača ji prvotni pomen, pomen, ki se je z dolgotrajno rabo in zlo-rabo izgubil, »stanjšal«, »ponosil«. Ritual je torej takšna oblika (javnega) izvajanja nekega vnaprej dogovorjenega »obreda«, ki se mu reče (tudi) gledališka predstava, v kateri izgovarjanje besed ni nereflektirano »žebiranje« molitve, ampak je zavestno obujanje »izumrlega jezika«. In ker gre za »vstajenje« pozabljenih, izgubljenih, mrtvih besed, so »ritualni gibi« zelo pomembni, kajti govorcu omogočajo, da se pri tem obujanju ustrezno vede. Saj jezik je nenzadnje dar človekove prebujene, aktivne zavesti, njegovega aktivnega odnosa do Narave, Stvarstva. Jezik je orodje človeka, ki je doumel, da je mogoče vzpostaviti dvogovor s Stvarstvom; tudi z njegovim Stvariteljem.

6. točka govori o razmerju med improvizacijo in ritualom, in sicer je element improviziranja tako močan, da se predstava od uprizoritve do uprizoritve spreminja (sicer pa je predstava tako ali tako »work in progress«). Vendar element improvizacije nikakor ne pomeni, da je mogoče tkivo predstave poljubno spreminjati in to celo tako, da bi se spremenilo njeno sporočilo. Improvizacija nenazadnje pomeni le to, da se izvajalec lahko svobodno predaja svojim notranjim impulzom, ki pa jih je v času nastajanja predstave (v času vaj) dodobra spoznal in jih zato tudi obvlada. Prav zaradi tega si jih tudi lahko »deli s publiko«.

V 7. točki Kralj opozarja, da predstava *Potohodec* ni naperjena proti obstoječemu gledališču - torej ne polemizira s tradicionalnim, tj. meščanski gledališčem, saj se sploh ne »nahaja znotraj horizonta take gledališke estetike in ideologije«. Horizont predstave je »ritualna terapija«, ki ima sicer lahko tudi neposredne socialne učinke, vendar so ti nepredvidljivi. Problem (ritualne) terapije, ki ga pojasnjuje Kralj v naslednji, 8. točki, se navezuje spet na Schechnerjeve teoretske predpostavke, zapisane v knjigi *Environmental Theatre*. Schechner kar celo (6.) poglavje, ki ga začneja - s kom drugim kot s Stanislavskim in njegovo zahtevo po »delu na sebi«, posveča terapiji; trdno je prepričan, da je gledališče (bolj igranje kot režiranje) zapisano dognanjem psihoanalize in drugih terapij (npr. t. i. *gestalt* terapije). Schechner je prepričan, da ima zdrava osebnost (tj., »polna osebnost«, osebnost, ki se zaveda sama sebe) večje možnosti, da ustvarja polnokrvno, bogato in sugestivno umetnost, kot pa ranjena, »razdrobljena« osebnost. K tej nekoliko presenetljivi ugotovitvi pa Schechner vendarle še dodaja, da nam verjetno ne bo nikdar uspelo ozdraviti samih sebe, vendar pa je to še vedno boljše, kot pa da bi se naslajali nad lastnimi ranami. Schechner torej v središče svojega razmišljanja o igri, igranju, igralcu postavlja duševno zdravje in ga zamejuje na eni strani s tako imenovano »zdravo pametjo« (*common sense*), na drugi pa z duševno boleznijo, ki prej ali slej pripelje do »razdrobljene« osebnosti.

■ Skratka: t. i. »ritualna terapija« (tudi s svojimi sociološkimi učinki - znotraj grupe in navzven, proti gledalcu) je ena od ključnih predpostavk, na katerih je Lado Kralj zasnoval svoje grupno gledališče v Pekarni in pripravil njegovo prvo predstavo - *Potohodca*. Uporaba »ritualne terapije« pri »proizvajanju« gledališke predstave pa je v kar najtesnejši zvezi z idejami in izkušnjami, ki jih je zahodni svet v petdesetih in šestdesetih začel zajemati iz brezdanjega vodnjaka vzhodnih duhovnih izročil (hinduizma, budizma, zena) in ki so tako usodno vplivale na samospraševanje zahodnih razumnikov, umetnikov in celo ikon pop kulture (npr. Beatlesov). Kajti vse te duhovne tradicije so napotovale zahodnega človeka, naj išče pot, vodečo k osvoboditvi znotraj sebe in ne v zunanjem, materialnem svetu, ki je le privid, utvara, *maja*.

V nadaljevanju (od 8. točke dalje) Lado Kralj govori še o »duhovni svobodi« izvajalcev predstave (in tudi - tako iskreno upa! - gledalcev, saj si bodo izvajalci svojo svobodo »delili« z gledalci). »Duhovna svoboda« pa je posledica najprej »ritualne terapije« in nato spopadanja vsakega posameznika s shizofrenijo (Lado Kralj loči več vrst shizofrenije, in sicer subjektivistično, ki je tudi seksualna, posesivna, ideološka). Opraviti imamo torej s shizofrenijo »teksta« (Zajčevega *Potohodca*, ki - samo mimogrede - res govori vedno znova o človeškem bitju kot o »ljubi živali« in »božjem bitju« - ničejansko rečeno: za Zajca je človek torej bitje, razpeto med živaljo in bogom!) in shizofrenijo izvajalca.

Predstava je (naj bi bila) pot, po kateri izvajalec krene iz objema shizofrenije proti »duhovni svobodi«. In za njim - če mu to le uspe - se napoti tudi gledalec.

10. točka govori o tem, da so udeleženci - torej gledalci! - del rituala, pa naj to hočejo ali ne, se tega zavedajo ali ne. Ob tem (v 12. točki) piše, da so izvajalci samo »pol koraka« pred asociativnimi gibi in foničnimi (glasovnimi sposobnostmi) udeležencev. To pomeni, da se med izvajalci in udeleženci (rituala, predstave) spleta prav posebno bratstvo, zaveza, ki nikakor ni poljubne narave, ampak je podvržena svojim zakonitostim.

V 15. točki se Kralj dotika tudi jezika predstave (ne Zajčevega dramskega besedila), in trdi, da jezik (predstave, v predstavi) ni niti jezik s psihološkim sporočilom niti z enosmiselnim sporočilom. Gre namreč za »jezik poti«, »jezik hoje« (*Potohodec!*), ki je »arhetipski jezik«. Ta jezik »nastane« šele z iniciacijo - pred njo ga namreč še ni bilo. Če to nekoliko nejasno tezo skušamo »prevesti«, bi verjetno lahko rekli, da je arhetipski jezik jezik poezije in da je »iniciacija« vzpostavitev (neke) forme (npr. tragedije).

V zadnjih treh točkah (od 17. - 20.) je Kralj zapisal še nekatere bolj manifestativne izjave in sicer: da je »ukvarjanje z ritualom« trenutna »faza« pri delu grupe (kar daje slutiti, da je Kralj predvideval, da se bo gledališče Pekarna »razvijalo« še naprej, in to v več smereh) in da je gledališče »nekaj nesramnega (brezsramnega), neobvladljivega in nevarnega«. 20. točka je poziv gledalcem, ki se glasi: »Sprostite se! Združite se!«

S pregledom teh dvajsetih programskih točk, ki jih je Lado Kralj zapisal spomladi leta 1971 (ob 18. ponovitvi *Potohodca* na zagrebškem IFSK-u)

sklepamo prvo poglavje našega zapisa o gledališču Pekarna, v katerem smo poskušali popisati »genezo« grupnega gledališča, kot ga je zasnoval in realiziral Lado Kralj, in njegovo »iniciacijsko« predstavo, ki je nastala na podlagi poetične drame Daneta Zajca *Potohodec*.

In če je bil na začetku tega razmišljanja postavljen zakol bele, industrijsko pitane kokoške in z njim veliki gledališki praktik Dušan Jovanović, eden od ustanoviteljev EG Gleja, stoji na koncu tega razmišljanja Lado Kralj, predani gledališki teoretik, ki je svoja teoretska dognanja želel preizkusiti tudi v praksi in je tako ustanovil gledališče Pekarna.

Draga Ahačič

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

KONKVISTADORJI

Nenad Prokić

SLOVENSKI KONKVISTADORJI

Kadar teče beseda
nosti in aplomb - prepričani
naj se lozim temo let, zvečer
mu v Slovenijo uprizaro
kot direktor Litere, na
dledi že od prvega leta
sodeluje Slovenski
skih gledališč.

uprizarovih slovenskih
manj, godišnih Sloveniji
witerin in slovenskih
Parkarja in kot gledalca, izredno

Da bi razočali in Litere
impozantno, na svetovno prepričani

Slovenci na BITEFU dostoj

1. BITEF 1962

Slovensko narodno gledališče Drama, Ljubljana, razpisalca / William
Shakespeare: King Lear / režija: Miro Zupan

2. BITEF 1969

Slovensko narodno gledališče Drama, Ljubljana, razpisalca / Vilhelm
Kozak: Ringier / režija: Zdenko Petan

3. BITEF 1971

Gledališče Poplin Ljubljana, Ljubljana, razpisalca / Pizdina Ljubljana
in zasplošek Razpisalca / režija: Zdenko Petan

4. BITEF 1973

Eksplozivno gledališče Drama, Ljubljana, razpisalca / Bogdan Selič
Spornik C. 7 režija: Dušan Jovanović (poslednja igra) / režija: Peter Litschak

5. BITEF 1974

Slovensko narodno gledališče Drama, Ljubljana, razpisalca / Jean
Marivaux: La Double inconnue / režija: Peter Litschak

Kadar teče beseda o slovenskem gledališču in o slovenski dramski umetnosti nasploh - preprosto ne vem, kje naj začnem in iz katerega zornega kota naj se lotim teme letošnjega Boršnikovega simpozija: ali kot dramatik, ki so mu v Sloveniji uprizorili tisto boljšo polovico napisanih dramskih tekstov, ali kot direktor Bitefa, na katerem so predstave iz Slovenije pustile neizbrisne sledi že od prvega Bitefa leta 1967 pa do letošnjega, na katerem ponovno sodeluje Slovensko mladinsko, ali kot dramaturg, ki je sodeloval v beograjskih gledališčih - Ateljeju 212 in Jugoslovanskem dramskem gledališču, pri uprizoritvah tekstov slovenskih pisateljev (Šeligo, Jančar, klasiki) in kot dramaturg gostujočih slovenskih režiserjev (največkrat Miler), ali, končno, kot writer-in-residence in dramaturg SNG Maribor pod vodstvom Tomaža Pandurja in kot prebivalec Maribora v letih 1991 do 1995.

Da bi razrešili to lažno dilemo in nepozabne osebne vtise, dajmo temu impozantnemu seznamu preprost naslov:

Slovinci na BITEFU doslej

1. BITEF 1967

Slovensko narodno gledališče Drama, Ljubljana, Jugoslavija / William Shakespeare: King Lear / režija: Mile Korun

2. BITEF 1968

Slovensko narodno gledališče Drama, Ljubljana, Jugoslavija / Primož Kozak: Kongres / režija: Žarko Petan

5. BITEF 1971

Gledališče Pupilija Ferkeverk, Ljubljana, Jugoslavija / Pupilija Ferkeverk in zaspanček Razkodranček / režija: Tomaž Kralj

6. BITEF 1972

Eksperimentalno gledališče Glej, Ljubljana, Jugoslavija / Bojan Štih: Spomenik G. / režija: Dušan Jovanović (posebna nagrada)

9. BITEF 1975

Slovensko narodno gledališče Drama, Ljubljana, Jugoslavija / Jean Marivaux: La Double inconstance / režija: Peter Lotschak

10. BITEF 1976

Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, Jugoslavija / Dušan Jovanović:
Žrtve mode bum-bum / režija: Dušan Jovanović

12. BITEF 1978

Slovensko ljudsko gledališče Celje, Jugoslavija / Rudi Šeligo: Čarovnica iz
Zgornje Davče / režija: Dušan Jovanović

14. BITEF 1980

Mestno gledališče Ljubljansko, Jugoslavija / Friedrich Schiller: Kabale und
Liebe / režija: Dušan Jovanović

15. BITEF 1981

Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, Jugoslavija / Ljubiša Ristić:
Missa v a-molu / po Danilu Kišu / režija: Ljubiša Ristić (nagrada)

17. BITEF 1983

Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, Jugoslavija / Emil Filipčič:
Ujetnik svobode / režija: Janez Pipan

18. BITEF 1984

Gledališče sester Scipion Nasice, Ljubljana, Jugoslavija / Retrogradistični
dogodek Hinckemann /

19. BITEF 1985

Gledališče sester Scipion Nasice, Ljubljana, Jugoslavija / Retrogradistični
dogodek Marija Nablocka /

Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, Jugoslavija / Ivo Svetina:
Lepotica in zver / režija: Dušan Jovanović

20. BITEF 1986

Gledališče sester Scipion Nasice, Ljubljana, Jugoslavija / Retrogradistični
dogodek Krst pod Triglavom /

23. BITEF 1989

Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, Jugoslavija / Ivo Svetina:
Šeherezada / režija: Tomaž Pandur

24. BITEF 1990

Drama SNG Maribor, Jugoslavija / J. W. Goethe: Faust / režija: Tomaž
Pandur (nagrada)

30. BITEF 1996

Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, Slovenija / Silence Silence /
Ideja in režija: Vito Taufer

32. BITEF 1998

Fourklor, Cankarjev dom, Ljubljana, Slovenija / Melancholic Thoughts /
avtor: Branko Potočan

34. BITEF 2000

Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana, Slovenija / W. Shakespeare:
Sen kresne noči / režija: Vito Taufer

Impozantno število devetnajstih predstav na osemnajstih festivalih - leta 1985 sta slovensko gledališče zastopali celo dve predstavi - kaže bilanco, ki je niso imele niti neprimerno večje teatske sile, torej v povprečju nastopi več kot vsako drugo leto. Seveda pa številke niso najpomembnejše. Mnogo pomembnejše je dejstvo, da je slovenski teater promoviral ravno to, kar je v stalnem podnaslovu Bitefa, torej nove gledališke tendence. Sveži veter, ki je vel s slovenske scene, ni blagodejno vplival le na teater bivše države, temveč je ta vpliv segal veliko dlje. Kot vidite, se na Bitefu nismo mogli odpovedati tej kvaliteti niti v politično zelo kriznih letih. Pa tudi, zakaj bi se? Največkrat je sodelovalo Slovensko mladinsko gledališče z devetimi gostovanji, med režiserji pa so veliko sled pustili Taufer, Jovanović, Živadinov, Pandur in Pipan.

Pot do svetovne afirmacije je slovensko gledališče uresničevalo tudi na druge načine. Pri tem bi poudaril Tomaža Pandurja, ki se je v obdobju konec osemdesetih in v začetku devetdesetih s svojimi mega predstavami prebijal v sam svetovni teatski vrh. Poleg tega ne vem, ali obstaja katerikoli pomemben svetovni gledališki festival, na katerem ni sodelovalo Slovensko mladinsko gledališče. Potem Živadinov s svojimi najneverjetnejšimi projekti, vesoljskimi in zemeljskimi. Eduard Miler s svojimi redukcijami na bistveno v teatru je prav tako nekaj, kar je vedno izstopalo in predstavlja še danes merilo za okus v teatru. Kakorkoli že, obstajajo še mnogi drugi, ki jih ne bi želel izpustiti, zlasti meni morda najljubši teater, plesni teater, ampak to bi že terjalo tudi vključevanje teoretičnega pristopa, za kar v kratkem pregledu, kakršen je tale, ni prostora.

Končal bom popolnoma zasebno, zato, ker je to najpomembnejši segment teatra. Moja srečanja in sodelovanje v slovenskem teatru spadajo med najpomembnejše in najusodnejše trenutke mojega teatskega življenja. Čeprav sem v življenju proti teatru izrekel marsikaj, sem vendarle polovico življenja preživel v njem. Najbrž zato, ker sem tam osvajal tisto odločilno točko, na kateri je človek pripravljen zapustiti vse dotedanje in skočiti v praznino. Takšno iskanje posebnih trenutkov ali delčkov časa, ki nas lahko ozdravijo skepticizma, sem pogosto udejanjal v slovenskih teatrih. Hvala Bogu, da sem bil včasih Štajerec!

Heinz Klunker

TUJČEV POGLED NA SLOVENSKO GLEDALIŠČE

Uvodno besedilo k zbirki

malim gledališčem

in varijantam

in literarni slovesnici

in se bistveno od prejšnjega razlikuje

in pravi slovesnično zbirko, ki jo

na prvi pogled ne moremo

Predstava, opažena na Sterijevem pozorju, vsakoletnem jugoslovanskem gledališkem festivalu v Novem Sadu. Precej zmedena zgodba, ki v maniri prenapetih stripov govori o politiki in v hamburški hanseatski bogataški vili doseže vrhunec, ko protagonista, voditelja dveh svet obvladujočih velesil, groteskno končata. Reagan si zada usodno dozo heroína, njegov nasprotnik Brežnjev pa si v onostranstvo pomaga s srpom in kladivom. Kričeči gledališki spektakel je bila gostujoča predstava ljubljanskega Slovenskega mladinskega gledališča, za katero sem kaj hitro ugotovil, da nikakor ne gre za gledališče, namenjeno otrokom in mladini - ime pač zavaja. Uprizorjeno delo z naslovom *Ujetniki svobode* avtorja Emila Filipčiča je bilo za tiste čase zelo poučna reč. Zabavna napadalnost drzne in samozavestne predstave je prihajala iz neuvrščene Jugoslavije, hkrati pa se mi je ponudila priložnost za pogovor z ostarelim velikim aktivistom slovenske kulturne politike, Josipom Vidmarjem. Takrat položaja ni več obvladoval, Tito je bil mrtev, država pa v nekakšnem prehodnem obdobju, in v radijskem intervjuju je bilo čutiti njegovo razdraženost pa tudi resignacijo. To ni gledališče njegovih prepričanj, je rekel, modernistično in brez tradicionalnih korenin domače kulture. In kaj naj bi bil ukrenil, mladi mislijo pač s svojo glavo in časi so se spremenili. Takoj zatem sem spoznal še režiserja te politično-huzarske predstave. Sedel je v kantini pred kozarcem piva in oblečen v uniformo jugoslovanske vojske. Janez Pipan je strmel in se čudil, da je za tujega kritika zadeva lahko komična. Bilo je leta 1983, pravzaprav še ne dolgo tega, pa čeprav že v prejšnjem stoletju. Danes se verjetno že čudno sliši, toda slovensko gledališče sem spoznal kot jugoslovansko gledališče, predvsem pa zunaj Slovenije, ob gostovanjih v Beogradu ali Hannovru, v Oldenburgu in Novem Sadu. Tam sem leta 1989 videl Cankarjevo *Lepo Vido*, ki je bila zame pojem že kot dramsko besedilo. V postavitvi Mete Hočvarjeve je z njo gostovalo Slovensko tržaško gledališče - samoumevno za domačine, za tujca pa veliko presenečenje.

*Ljubim to mesto z zvoniki,
malimi gledališči
in vodnjaki /.../
Prihajam skozi park
in se ustavim pred prodajalno s knjigami:
iz mraka strmi vame zastrta učenost. /.../
Na ulici srečam mladeniče /.../*

To so Hamleti,
ki se ne morejo odločiti.
Ranjeni so od ostrine vetra in niso srečni. /... /
Zavijem v kavarno na sončen zajtrk.
Sklenem,
da se danes ne bom pridružil nikomur,
ki ga težijo dolžnosti. /... /
(Ervin Fritz: Ljubljana)

Je naključje, da Ljubljano in mentaliteto njenih ljudi prepoznavam v pesmi Ervina Fritza in ne v sodobni odrski postavitvi?

Časi in kraji sovpadajo. V začetku osemdesetih s projektom Ljubiše Ristića v politično-ideološko otopelo javnost zapiha svež veter: *Missa v a-molu*, predstava, nastala po besedilih Danila Kiša, ki so v Nemčiji izšla z naslovom *Das Grabmal des Boris Davidowitsch* (Grobnica za Borisa Davidovića). Tam so bila komaj opažena, saj njihov ideološki naboj ni mogel bistveno vplivati na bralca. Tem bolj so delovala v državi, ki je samo sebe označila za socialistično in se je po letu 1948, po sporu s Stalinom, oddaljila od Sovjetske zveze in njenih dogem ter ubirala svoja pota. Ristićevo občudovanja vredno predstavo sem videl na Sterijevega pozorju v Novem Sadu, potem na Bitefu v Beogradu, nazadnje pa še v Ljubljani, pod oboki Slovenskega mladinskega gledališča. Šele tu sem uvidel, da gre za slovensko produkcijo, seveda v tistem jugoslovanskem duhu, ki se je kasneje sprevrgel v barbarstvo. Bilo je samoumevno, da so akterji na odru in za njim prihajali iz različnih jugoslovanskih republik. Programsko se je tako stanje kazalo v okrajšavi K-P-G-T, Kazalište - Pozorište - Gledališče - Theater, in nekakšnega utopičnega kljubovanja ni bilo mogoče preslišati. Ali kakor je svoje takratno delo kasneje komentirala koreografinja Nada Kokoćević: »Če zgodovino doživljaš, ne veš, da jo tudi pišeš.«

Z začetkom obdobja K-P-G-T, ki je med 1978 in 1991 vplivalo tudi na del sodobne slovenske gledališke zgodovine, sovпада drama Dušana Jovanovića *Osvoboditev Skopja*, ki jo je na oder prav tako postavil Ljubiša Ristić. Delo je bistveno vplivalo na razbijanje mita o partizanih. Jovanović je besedilo označil za avtobiografsko, kot spomin na otroštvo v času okupacije, in menil: »Delo je gotovo imelo političen naboj, ki sem se ga zavedal, vendar ni bilo mišljeno kot politična provokacija. Politično je bilo zanimivo, ker se je izognilo črno-belim slikam, ker je pokazalo, da se na obeh straneh najdejo simpatični ljudje.«

Razčiščevanje zgodovine in gledališka fantazija: ob koncu Titovega obdobja in po njegovi smrti leta 1980 je izhajalo vedno več knjižnih besedil, predvsem avtobiografij pa tudi romanov, ki so veliko pripomogli k bolj poštenim interpretacijam lastne zgodovine, k samopreverjanju in odpravljanju tabujev. Stalin in moskovski procesi (Ana Rudija Šeliga v Jovanovićevo postavitvi na odru Slovenskega mladinskega gledališča), druga svetovna vojna in partizansko gibanje (Kocbekov *Strah in pogum* v režiji Janeza Pipana, prav tako v Slovenskem mladinskem gledališču) so bile teme, ki so

privedle tudi do soočenj z Golim otokom in drugimi tabuji novejšje zgodovine. Gledališče je dobilo nekakšno nadomestno vlogo, vzpostavilo je prizorišče za politične debate o problemih, ki se jih javnost sicer še ni lotila. Za Nemca je bilo opazovanje teh procesov zanimivo in napeto, saj se je NDR tovrstnim osvetlitvam še izmikala.

Slovenija: tradicija, dediščina in moderna. Tako, na primer, Gregor Strniša s svojimi poetičnimi parabolami ali *Samorog* Mete Hočevarjeve v ljubljanski Drami. Zadnji deloma hermetičen in namerno naiven, tako da tudi dva ogleda nista približala tematike: meje jezika in harmonija podob sta postavili steklen zid med odrom in gledalcem. Potem *Žabe* Damirja Zlatarja Freya v prečudovitem naravno-umetnem ambientu Cankarjevega doma. Podeželska idila, prignana do grotesknosti, naravnost pervertira v grozljivost - gledališka izkušnja, ki ostane in se navezuje na čudovite podobe v mariborskih Minoritih, kamor je Frey postavil *Gogo*. Besedilo Slavka Gruma *Dogodek v mestu Gogi* je s tem prestopilo slovenske meje in postalo dogodek evropskega ekspresionizma.

»Le če se popolnoma znebimo kulturne in civilizacijske krame, ki od nekdanj pritiska na nas, se približujemo resnici.« Dane Zajc v drami *Grma* - če kmečki realizem povezuje s folklorno mitologijo, vendar ne idealizira otopelih ljudskih občutenj. Veliko zanimanja je izzvala Korunova postavitev, ki jo je bilo videti na gostovanju na Bonnskem bienalu. Nemška kritičarka je ob tem zapisala: »Številnim gledalcem je, kakor si je mogoče predstavljati, slovenska mitologija, vpeta v nenavadno slovesno prozo, ostala precej oddaljena. Pa vendar se jih je nekaj goreče ogrelo zanjo.« Spet drugje je kritik delo primerjal z dramami Ernsta Barlacha in Garcie Lorce: »Tej strogi, asketski uprizoritvi skoraj ni bilo mogoče uiti.«

Slovenska avantgarda, nenehno eksperimentiranje, gibanje Neue slowenische Kunst - gledališki del, Živadinov in tovariši. Projekte NSK sem videl predvsem na gostovanjih, na primer na Bitefu v Beogradu, ironično klanjanje pred prospektom o Triglavu in pred tisoči gledalcev v centru Sava. Ali na primer *Hinkemann* Ernsta Tollerja pod oboki opuščene pivovarne in s krvavimi očmi, ker se je kadilo, včasih precejšnja subverzivnost v temačnih vagonih na odročnih tovornih postajah. Od Thomasa Becketta do Eliota, med Düsseldorfom in Ljubljano, včasih na festivalu Theater der Welt, spet drugič v opuščenih industrijskih halah, v nevihti in pred izbrano publiko, ki se na odru sooča s seboj in s plesalci usodnega Molitvenega stroja Noordnunga. To so moje neobičajne in izjemne izkušnje s slovenskim gledališčem, ki so jih spremljali gledališki listi prav tako elitnega značaja s prilogami, ki so presegale svoj žanr in ki bi jih prej pričakovali na odprtih gledaliških scenah New Yorka ali Berlina kot pa v Sloveniji, tam zadaj za Karavankami. Tam je bilo gledališče v stiku z metropolami, podobe in zvoki so bili delo bogov alternative. Ni šlo zgolj za posnemanje vélikega daljnega sveta, ne, izvirnost smemo pričakovati tudi v provinci, pa vendar brez zatohlega pridiha smrti.

Samozavest in samozaupanje novonastajajoče države pa sta s seboj prinesli tudi pojave poznomeščanske kulture dogodkov, ki jih poznamo

pod imenom megaprojekti in ki nastajajo po motu: »To zmoremo tudi pri nas!« Zahtevajo veliko denarja, njihova umetnost pa pri gledalcih računa s kvotami - kot da gre za zasebne televizije. Megalomanskost lahko v Cankarjevem domu sicer vzbuja spoštovanje, ne pa tudi resničnega čudenja. Tako gledališče lahko v nemškem prostoru srečamo v Münchnu ali hamburški Thalii, občudovati pa ga ne moremo, saj ni inovativno, ampak je afirmativno, reprezentančno in torej kontraproduktivno, v bistvu celo škodi ugledu svojih režiserjev. Vem, o čem govorim: tako so instrumentalizirali Shakespearja, Dušan Jovanović *Kralja Leara* in Janez Pipan *Macbetha*. V tej zvezi bi lahko razmišljali še o konvencionalnem mestnem in državnem gledališču, vendar se temu odpovedujem, kakor sem tudi v preteklosti običajno ravnal.

Da ne bi mislili, da kulturno palačo v Ljubljani razumem le v smislu trmastega vztrajanja pri konvencionalnosti, na tem mestu ne smem pozabiti na Plesni teater, na izjemno inovativno in vzpodbudno delo Matjaža Fariča in na njegovo trilogijo znanih baletov: *Labodje jezero*, *Romeo in Julija* ter *Posvečenje pomladi*. Izstopajo pa tudi drugi ustvarjalci. Znova je potrebno omeniti Damirja Zlatarja Freya in njegovo Koreodramo; enako pomembna je skupina Betontanc, ki me je na gostovanju v Oldenburgu navdušila s furioznim pristopom do sodobnih tem; predstava *On Three Sides of Heaven*, ki sem jo videl v Ljubljani; *Melanholične misli* Branka Potočana na beograjskem Bitefu in še vrsta drugih postavitev, vse do ansambla En knap. Ljubljana se je razvila v bogat izvir evropskega plesnega gledališča, plesne predstave močno izžarevajo prek slovenskih meja. Tukaj so se veliko naučili od Palucceve in Bauscheve, nastale so lastne in zelo kreativne strateške kombinacije. Visoki standard plesnega gledališča v slovenskem prostoru podobno kot v Nemčiji vodi v postopno krizo tradicionalnega gledališča, ki temelji na literarnem ali filozofskem besedilu, vodi v krizo recitatorskih orgij.

Slovensko gledališče ali gledališče v Sloveniji? V začetku devetdesetih postane Maribor, kljub vsem simpatijam vendarle provincialno mestece na južni strani Alp, glavno mesto slovenske gledališke umetnosti. Tomaž Pandur, ovenčan s *Šeherezadino* slavo prevzame vodenje Drame v Slovenskem narodnem gledališču in z besedili Goetheja in Shakespearja ter Danteja in Dostojevskega kar takoj poseže po zvezdah na nebu svetovnega pesništva. Sledijo predstave *Faust I in II* (večkrat nagrajen, med drugim Grand Prix na Mesu v Sarajevu in na Bitefu v Beogradu, tudi nagrada jugoslovanskih kritikov), *Hamlet*, *La Divina Commedia* in *Ruska misija* (zadnji sta nastali po Prokičevih priredbah besedila in sta bili tudi nagrajeni). Nepozaben je *Popoldan na robu evropske zgodovine*, projekt *Carmen*, estetska vsota nadrealizma, nepozabne so uspešne režije Paola Magellija (*Woyzeck*, *Don Juan*, *Orestesa*), Edvarda Milerja (*Lulu*) in spet Damirja Zlatarja Freya. Pandurjevo obdobje pa ni bilo povezano le z njegovim imenom, imenom mariborskega maga, ampak tudi z drugimi slogovnimi pisavami in izjemno motiviranim ansamblom. Ta je z neobičajno senzibilnostjo ter vsestransko in vrhunsko artistično pripravljenostjo vedno znova presegal samega sebe.

Mariborsko gledališče v Pandurjevem obdobju ni osvojilo le slovenskega gledališkega prostora, ampak je postalo vrhunec evropske gledališke fantazije med Dunajem in Milanom. Sam sem imel izjemno srečo, da sem bil deležen teh celostnih gledaliških umetnin, predvsem v Mariboru, pa tudi na gostovanjih, nazadnje sem gledal *Babilon* na festivalu Theater der Welt v Dresdnu. Predstava svetovno znanega gledališča iz Slovenije, ki so jo postavili Slovenci in drugi ustvarjalci iz Jugoslavije. Pa je bilo to tudi slovensko gledališče? Vprašanje naj ostane odprto.

Moje dolgoletno zanimanje za gledališče na območju Jugoslavije, torej tudi za slovensko gledališče, ki je ves čas iskalo neko avtonomnost, ne temelji le na estetskih, ampak vedno tudi na kulturno-političnih in ideoloških interesih. Prav zaradi tega na koncu svojih subjektivnih razmišljanj omenjam Dušana Jovanovića, opredeljenega Jugoslavana, in torej poslednjega Mohikanca, ki se je rodil v Beogradu, ki izvira iz multietničnega okolja in v njem tudi živi in ki mu mora biti slovenska gledališka scena zelo hvaležna.

»Zgodba tega avtobiografskega skeča (gre za besedilo, napisano leta 1996, ki je pred kratkim izšlo v angleščini v: *The Slovenian Essay of the Nineties*, izbral Matevž Kos, Ljubljana 2000) je zgodba o večkulturni družbi. Mešani zakoni, razdeljen kulturni prostor, prijateljstvo med narodi. Dušan je delal v Ljubljani, Mariboru, Celju, Novi Gorici, torej v Sloveniji, a tudi na Hrvaškem v Zagrebu in Dubrovniku, v Bosni v Sarajevu in Zenici ter v Srbiji v Beogradu, Subotici in Novem Sadu. Države, v kateri se je vse to dogajalo, ni več, pa tudi države, v kateri bi se kaj takega še lahko zgodilo, najbrž nikoli več ne bo.« Vendar Dušana Jovanovića ne zanimata ne postjugoslovanski nacionalizem in še manj šovinizem. Vztraja ob lepoti in značilnih barvah mnogoterih različnosti. Svojo sodobno *Antigono* je napisal ob vojni v Bosni, poleti 1993 so jo praizvedli na Dunaju (Theater an der Wien), oktobra istega leta pa še v Ljubljani. Od *Osvoboditve Skopja* do *Antigone* je Jovanović prehodil dolgo pot, enako dolgo je tudi potovanje od Smoletove *Antigone* iz leta 1960, ki kljub modernosti ni želela zakriti izvora pri Sofoklu. Postavitev Mete Hočevarjeve, ki smo jo videli tudi na bienalu v Bonnu leta 1994, temelji na rutinskosti vojne, na neizrekljivosti vsakdanjega. »Samo razbite stvari in razbite duše so še ostale v tej pokrajini brez obzorja.« Lahko bi govorili o patosu obupane resigniranosti. Radikalnejša, bolj nihilistična in realistična je postavitev Ljubiše Ristića, ki pa s svojo nacionalistično folkloro zaide v nostalgичnost. Ristić sam se je zapletel v zločinske spletke lady Mire in se s svojo politično pristranskostjo popolnoma izoliral. »Nihče več mu ne zaupa«, je komentiral Dragan Klaić v holandskem izgnanstvu.

Svoj prispevek k simpoziju in pogled tujca na slovensko gledališče zaključujem z opozorilom na eno izmed najvažnejših slovenskih gledaliških postavitev v zadnjih letih, na Heinerja Müllerja v režiji Edvarda Milerja in izvedbi Slovenskega mladinskega gledališča. Zdi se mi, da bi si zaslužila več pozornosti, kot je je bila deležna. Z izrečeno sodbo pa sem tudi sam najbrž eden izmed poslednjih Mohikancev.

Taras Kermauner: *Slovenska povojna dramatika*

Dr. Taras Kermauner (roj. 1930), *akademik, esejist, raziskovalec in znanstvenik*, se sistematično ukvarja z raziskovanjem, interpretacijo in/ali reinterpretacijo slovenske dramatike. V svojem obsežnem opusu - (samo *Slovenski gledališki muzej* je izdal 50 njegovih strokovno-znanstvenih del) - natančno razčlenjuje tako starejšo kot novejšo slovensko dramatiko v kronoloških, primerjalnih in polemično-kritičnih razpravah. Posebnost njegovega dela je tudi vsakokratno razvrščanje slovenske dramatike v modelne skice (premica, krivulja, trikotnik, kvadrat, stožec in drugi grafični elementi), kamor smiselno ter vsebinsko razporeja posamezne vsebine, teme in motive, povezane s slovensko dramsko ustvarjalnostjo, izvaja analitične primerjave med dramatikami in njihovimi dramskimi besedili ter se odloča za opredelitve, hkrati pa teži za smiselnostjo in estetskostjo modelne skice.

Svoj esej *Slovenska povojna dramatika* vsebinsko razdeli na pet sklopov in uporabi modelno skico dvojnega stožca za aksiološkometodološki in izvedbeni del.

Kermaunerjevo temeljno ugotovitev, da maj 1945 ne pomeni prelomnice, ki bi izhajala iz imanentne zgodovine slovenske drame, ponazarja grafični lik v modelni skici stožca z daljico; tako razčlenjuje slovensko dramatiko od leta 1945 do leta 2000. V razpravi/eseju posega v predvojno, medvojno in povojno slovensko dramatiko, v povojni razredno politični reduktivizem in v dramatiko katoliške tradicije. Razpravo zaključuje s pregledom povojnega etizma kot obnove predvojnega, podrobneje opredeli pojem, navede besedila, ki so radikalno kritična do slovenske politične družbe (Tone Partljič, Žarko Petan, Boris A. Novak, Alenka Goljevšček), zaključuje pa z modelom tako imenovane antikomunistične dramatike (Drago Jančar, Dimitrij Rupel, Rudi Šeligo) ter dramatiko, ki je izven teh modelov (Boris A. Novak, Ivo Svetina).

Primož Jesenko: *Vzgibi in komičnosti v predstavah Vita Tauferja* (*Fragmenti iz študije o Tauferjevi režiserski poetiki*)

Primož Jesenko (roj. 1975), *dramaturg in gledališki kritik*, je iz svojega obširnejšega teoretskega dela izbral poglavje o režiserskem »jazu«¹ gledališčnika srednje generacije, Vita Tauferja (roj. 1959). Esaj posega v začetke Tauferjeve režijske poti, v reinterpretiranje dramskih izhodišč in »emancipirano«² iskateljstvo. Jesenko ugotavlja, da postavlja Vito Taufer v ospredje lastne teatarske sestavine in opredeli njegov izkustveni fundamentalizem z izraznim področjem v sozvenu komičnega in tragičnega, kjer Taufer preko dramskih besedil raziskuje zakonitosti gledališkega smeha. Taufer režira sodobna in klasična slovenska in evropska

dramska besedila ter tudi tista, ki so »potopljena v prah časa«. Jesenko opiše Tauferjevo razvojno režisersko pot od njegovih začetkov do prehoda v zrelejše obdobje. Posebno analitično misel posveti njegovim gledališkim uprizoritvam Linhartovega *Matička* v različnih slovenskih gledališčih, Filipčičevim igram in komiki v njih, Shakespearovemu *Timonu* *Atenskemu* itd. Gre za atraktiven gledališki portret režiserja Vita Tauferja.

Saša Helbl: *Življenjska in umetniška pot Dušana Jovanoviča*

Dramaturginja Saša Helbl (roj. 1974), predstavlja režiserja, dramatika, pisatelja in pedagoga Dušana Jovanoviča. Misel je namenja njegovemu življenjepisu, študiju na filozofski fakulteti, nato gledališkim režijam in gledališču, kjer se uveljavi kot dramatik, režiser, pisatelj in publicist.

Jovanovičevo prvo objavljeno besedilo o gledališču zasledimo v *Perspektivah*, kjer se zavzema za obstoj Odra 57, kot izvrsten režiser se odlikuje že v gledališču Pupilije Ferkeverk in ostaja vse do danes na gledališki sceni kot kontroverzna osebnost. Je nepogrešljiv pri ustanovitvi gledališča Glej (1970), ki ga zaznamujejo njegove sodobne režije, nato prevzame umetniško vodenje Slovenskega mladinskega gledališča (1978) kar privede do opaznih sprememb v repertoarju tega gledališča, ki jih je nakazal že z režijo lastnega besedila *Žrtve mode bum-bum* (premiera 1975). Nato Helblova opiše še predstavo Cankarjevih Hlapcev v Jovanovičevi režiji in dramaturgiji Marka Slodnjaka v Mestnem gledališču ljubljanskem, predvsem zaradi polemike, ki razpre problem avtorstva v gledališču. Nova izkušnja na umetniški poti Dušana Jovanoviča je njegovo pedagoško delo na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo (od 1989 leta dalje), kjer poučuje gledališko režijo in pridobi naziv rednega profesorja, izven univerzitetne institucije pa zasnuje (skupaj z Draganom Klaićem) in urejuje gledališko revijo *Euromaske*, ki prvič izide leta 1990. Helblova omenja še Jovanovičeva dramska besedila, nagrade za besedila in režije ter najprestižnejše priznanje za njegovo delo - Prešernovo nagrado za dramski in režijski opus.

Mojca Kreft: *Slovenska dramatika in gledališče ali nedokončana zgodba o Antigoni*

Mojca Kreft (roj. 1947), *dramaturginja in esejistka*, v študiji ugotavlja, da je bil na slovenskih gledaliških odrih v letih 1990-2000 uprizorjen skoraj celoten Shakespearov dramski opus, medtem ko sodobni slovenski dramski literaturi, zlasti tisti, ki je nastajala v zadnjih desetih letih, pot do gledališke uprizoritve ni bila vselej odprta. Tako je sodobna slovenska drama večkrat prezrta, čeprav je bila nagrajevana (npr. Grumova nagrada). Ob tem se Kreftova zaustavi ob dramskih besedilih nekaterih slovenskih pesnikov (Dane Zajc, Veno Taufer, Ivo Svetina, Milan Jesih, Boris A. Novak) in prozaistov (Drago Jančar, Peter Božič, Rudi Šeligo, Matjaž Zupančič) ter književniku in režiserju Dušanu Jovanoviču, pa tudi ob svojstvenem gledališkem prepoznavanju izbranih dramskih snovi režiserke Mete Hočevar in režiserjev Mileta Koruna, Janeza Pipana, Vita Tauferja, Tomaža Pandurja, Damirja Zlatarja Freya, ki so za oder v lastni poetiki pripravili dramske priredbe. Antigonina zgodba v slovenski dramski literaturi je zato le prispodoba za stanje slovenskega duhovnega in stvarnega sveta, ki se odraža v gledališču;

metafora temelji na treh slovenskih *Antigonah*: Smoletovem poetičnem besedilu, Dovjakovi igri in *Antigoni* Andreje Inkret, ki so povezane z vprašanji »mitske« globalizacije sveta.

Vinko Möderndorfer: *Gledališče in slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*

Vinko Möderndorfer (roj. 1958), *gledališki režiser, pesnik, dramatik in pisatelj*, v referatu razmišlja o pogojih, v kakršnih nastaja slovenska dramatika, pri čemer je prepričan, da lahko dobra dramatika nastane samo v ustvarjalnem gledališkem okolju. Po njegovem mnenju se na Slovenskem ni vselej razvila ustrežna vez med dramatikom in gledališčem, kadar pa se je, je nastajala tudi dobra dramatika (Dominik Smole, Gregor Strniša, Dane Zajc, Drago Jančar, Tone Partljič). Möderndorfer ugotavlja, da se v zadnjih letih vezi med gledališčem in gledališkimi avtorji ne izboljšujejo. Pisanje dramskih besedil je težavno in kompleksno delo, če igra ni uprizorjena, ostaja na ravni »polizdelka«.

Drugo polovico dvajsetega stoletja, najbolj pa sedemdeseta leta, zaznamuje »režisersko« gledališče, zato svoje pomembno mesto v njem izgubi najprej avtor, kasneje tudi igralec. Poetična drama (Dane Zajc, Gregor Strniša, Ivo Svetina) se po Möderndorferjevem mnenju že izpoje, kljub fascinantni moči jezika je vendarle precej hermetična in kapitalistični časi v kulturi ji niso naklonjeni. Möderndorfer omenja še smer slovenske dramatike, povezane s pojmom dramske literature kot dobre gledališke igre (Andrej Hieng, Vitomil Zupan, Rudi Šeligo).

Tomaž Toporišič: *Brati dramatiko, brati gledališče*

(Slovenska dramatika in gledališče zadnjih treh desetletij 20. stoletja kot razmerje med tekstom in uprizoritvijo)

Tomaž Toporišič (roj. 1962), *komparativist, dramaturg, esejist in prevajalec*, v svojem eseu razmišlja o osemdesetih in devetdesetih letih preteklega stoletja, o dokaj akutni, a nikoli dokončno artikulirani in razrešeni krizi odnosov med (slovensko) dramatiko in (slovenskim) gledališčem. Ti odnosi so v osemdesetih letih postali dedič temeljnih premikov, ki so se zgodili v drugi polovici šestdesetih let, ko sta režiserja Mile Korun (1965) s svojo interpretacijo Cankarjevega Pohujšanja in kasneje Dušan Jovanović s Pupilčki (Pupilijska Ferkeverk, 1969) zaznamovala slovensko gledališče. Toporišič se v nadaljevanju ukvarja še z analizo nekaterih gledaliških uprizoritev režiserja Vita Tauferja. Ob tem navaja raziskovalko Anne Ubersfeld in njeno gledališko semiologijo, ki dovolj natančno označuje odnos med uprizoritvijo in besedilom, ki »privilegira tekst in v uprizoritvi ne vidi drugega kot upodobitev in prevod literarnega besedila«; ustavi se ob Vitomilu Zupanu in njegovi razpravi *Sholion*, ki problematizira odnos režije do besedila, citira Antoina Viteza, se dotakne kreativnega procesa pisanja, omenja delo Zoje Škušek *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije* in razpravlja o kratkem stiku med gledališko prakso in gledališčem. Navaja slovenske dramatike kot so Dominik Smole, Rudi Šeligo, Dušan Jovanović, Drago Jančar, Milan Jesih, Dane Zajc, razdeli desetletja na posamezne dramske zvrsti in s tenkočutnostjo raziskovalca določi/izpostavi raznolikosti slovenske dramske produkcije zadnjih dvajsetih let. Posebno misel pa nameni še specifičnim primeram o vzpostavitvi

dialoga med pisavo in inscenacijo v naslednjih gledaliških primerih: uprizoritvi dramskega besedila Iva Svetine *Šeherezada* (režija Tomaž Pandur), Dušana Jovanovića *Uganka korajža* (režija Meta Hočevar), Emila Filipčiča *Psiha* in Andreja Rozmana Roze *Tartif* (oboje v režiji Vita Tauferja). Esej zaključuje z Barthesovim navedkom o »smrti avtorja«, Artaudovim o gledališkem jeziku, Lyotardovimi mislimi in ugotavlja, da slovenska dramatika v »interakciji in avtonomiji lahko oplaja gledališče, tako kot gledališče oplaja dramatiko«.

Denis Poniž: *Popisovanje slovenske dramatike in njene usode v letu Gospodovem 2000*

Denis Poniž (roj. 1948), *redni prof. za dramaturgijo na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, dramatik, esejist, dramski in literarni teoretik*, v eseju z nekoliko ironičnim odnosom resno razmišlja o preteku enoumja, ki je prevladovalo v Sloveniji nekako do leta 1990. Zelo kritičen do stvarnosti poskuša soočati današnje gledališko stanje z vprašanjem prostora slovenske kulture, ki je majhen, zaprt in samozadosten. V primerjavi s položajem slovenskega dramatika z nemškim ali anglosaksonskim dramskim avtorjem, ki lahko računa na široko govorno območje, je slovenski dramatik bil in je še vedno za mnogokaj prikrajšan. V prepričanju, da je vsa slovenska kultura po letu 1991 zašla v strašljiv vakuum tranzicije, novih modelov, vrednot in razmerij, kapitalizma, menedžerstva itd., da se je znašla v partikraciji leve in desne, sodi, da je agitacijo zamenjal marketing, kar daje misliti, da so prav tu vzroki za to, da se je sodobna slovenska dramatika znašla v tako neugodnem položaju. Denis Poniž zapiše: »*Gledališče, ki bo znalo spoštovati tisto, kar so ustvarili predniki, ki bo v njihovem delu znalo odkriti polemična mesta, ki neposredno ali metaforično zadevajo tudi nas in naš čas ..., bo znalo vrednotiti, spoštovati in podpirati tudi dramatiko, ki nastaja prav zdajle.*«

Dušan Moravec: *Novi repertoarni tokovi v prvem desetletju Mestnega gledališča ljubljanskega* (Iz zapiskov nekdanjega dramaturga)

Dušan Moravec (roj. 1920), *akademik, dramaturg, teatrolog, literarni in gledališki zgodovinar*, v skoraj memoarnem eseju popisuje izhodišča za delovanje Mestnega gledališča ljubljanskega v prvih desetih letih njegovega delovanja (1949/50-1959/60). Ob ustanovitvi, ko ni šlo brez »porodnih« težav, so se ob Mestnem gledališču ustanovljala še druga poklicna gledališča po Sloveniji (Celje, Kranj, Postojna, Koper, Ptuj ...). Nekatera med njimi so nekaj let kasneje ukinili, Mestno gledališče v Ljubljani pa se je pod umetniškim vodstvom Jožeta Tirana, Ferda Delaka in Lojzeta Filipiča utrnilo in zdaj praznuje že petdeset let delovanja. Z novimi repertoarnimi tokovi niso hlastali po formalnih ažurnostih in senzacijah, a so bili repertoarji vselej programsko sinhronizirani z duhovnimi tokovi časa doma in na tujem.

Dušan Moravec s pravnjo emocionalno mero gledališkega zgodovinarja in soustanovitelja ter dolgoletnega umetniškega soustvarjalca novega slovenskega poklicnega gledališča zapiše, da je bila ena izmed želja umetniškega vodstva naj bi v repertoarju uravnovesili razmerje med resnimi in vedrimi, pa tudi med izvirnimi in tujimi deli. Pomemben delež je bil namenjen slovenski dramatiki in krstnim

uprizoritvam (Miheličeva, Brenkova, Bor, Torkar, Zupančič ...) ter obujanju pozabljenih vrednot iz domače dramske zakladnice (Grumova Goga, Vilharjeve enodejanke, obnavljanje Cankarjevih dram ...), del programa pa je bil namenjen otroški in mladinski dramatiki. Ob novih imenih slovenske dramatike je bila še posebej pomembna, če ne za tisti čas celo pogumna odločitev za uprizarjanje evropske in svetovne dramatike, ki je bila dotlej v Sloveniji malo ali pa sploh neznan navkljub dvema nacionalnima gledališkima hišama - Drami v Ljubljani in Mariboru.

V gledališki repertoar Mestnega gledališča so uvrščali Anouilhove, Giraudouxove, Salacroujeve, Camusove, Sartrove, Fryeve, De Filippove igre ... uprizarjali so Čehova, Brechta, Lorco, Francea, Ustinova, Bettija, Eliota, Krležo, Roksančiča, Aristofana ...

Moravec desetletno obdobje MGL povzema takole: «*Predvsem smo si želeli sodobno, intimno gledališče, moderno, vendar ne 'modernistično'. Za 'eksperiment' v času, ko smo začenjali, še ni bilo pogojev ...*»

Ivo Svetina: Gledališče Pekarna (1971-1978)

Ivo Svetina (roj. 1948), *pesnik, dramatik, esejist in prevajalec*, zapisuje del nepopisane zgodovine gledališča Pekarna. Ugotavlja terminološko neenotnost pri poimenovanju gledališč, ki so se v šestdesetih in sedemdesetih letih razločevala v uporabi izraza »eksperimentalno gledališče« in so delovala izključno zunaj uradnih inštitucij, kasneje pa se v uradni terminologiji uporabljata samo še izraza »institucionalno gledališče« in »alternativno gledališče«.

Svetina poskuša v svojem zapisu dovolj natančno opredeliti izrazit prelom v takratni gledališki praksi, ki se je zgodil v gledališču Pupilije Ferkeverk z zakolom bele kokoške v Jovanovičevi predstavi. Nato spregovori o vzgibih za ustanovitev dveh novih gledališč Eksperimentalnega gledališča Glej, ki je bliže tradiciji Odra 57, in Gledališča Pekarna, ki ga po študijski vrnitvi iz ZDA ustanovi Lado Kralj, katerega je »zanimalo razredno gledališče«. Ivo Svetina po zbranih virih, dokumentih in lastni skušnji časa, ki ga preživi s Pekarno, piše o treh fazah nastajanja tega gledališča, predvsem pa o Kraljevi tezi, da je slovenska družba utemeljena na laži - na izmišljotini t. i. »socialističnega razreda«; do razslojevanja v kulturi ni moglo priti, ker partija, po Kraljevem mnenju, ni priznavala razslojenosti družbe. Ivo Svetina še posebej opozori na izkušnje svetovnega študentskega gibanja (Ljubljana 1971) ter na Kraljevo sodelovanje z Richardom Schechnerjem; navaja Schechnerjevo teoretsko delo *Environment Theatre*, na katerega se je naslonil Lado Kralj, ter ambientalno gledališče, ki ruši prostor z ukinitvijo pregrade, tako da se vzpostavi demokratičen odnos med igralci in gledalci. Občuten je tudi vpliv Grotowskega in njegovega Teatra Laboratorium. Kralj vztraja pri igralčevem lastnem doživetju, saj igralci niso bili poklicni igralci. V nadaljevanju svojega eseya Svetina razmišlja še o t. i. slovenskem političnem gledališču, temeljiteje pa razčlenjuje uprizoritev *Potohodca* (avtor Dane Zajc, premiera 2. 3. 1972), potek študija predstave, ki ga je vodil Lado Kralj, nato pa o vprašanjih, ki so ostala nerazrešena tudi v kasnejših uprizoritvah. Zapis o Gledališču Pekarna Svetina zaključuje z opisom Kraljevih dvajsetih programskih točk, ki so zgodovinsko določevala gledališče Pekarno in preizkus gledaliških in teoretskih dognanj, ki jih je Kralj preveril v praksi, tudi z organizacijo prostora v Pekarni in odpovedjo vsem »prevaram« gledališča, ki bi lahko gradila gledališko iluzijo.

Draga Ahačič: *Neposrednost igre in pomenska polnost govornega izraza kot idejnoestetska zamisel Gledališča ad hoc*

Draga Ahačič (roj. 1924), režiserka, igralka, teatrologinja, prevajalka, publicistka, kot ustanoviteljica Gledališča ad hoc z referatom prispeva nekaj novih spoznanj o tem gledališču za sedanost in za zgodovino slovenskega eksperimentalnega oziroma alternativnega gledališča. Z dveletnim bivanjem v Parizu se gledališko razmišljanje Drage Ahačič razširi na vprašanja režije in medsebojnih idejnoestetskih razmerij med besedilom, igro in režijo, ki so se v petdesetih letih precej razlikovala od slovenskih splošno veljavnih in ustaljenih gledaliških pojmovanj. Z odhodom Bojana Stupice in Branka Gavelle, ugotavlja Ahačičeva, je v petdesetih letih moč zaznati krizo gledališkega in igralskega izraza, ker ni novih umetniških impulzov. V nadaljevanju referata se sklicuje na spoznanja literarnega teoretika Romana Ingardna o imanentnih vprašanjih umetniškega dela. Ahačičeva daje poseben poudarek svojemu temeljnemu spoznanju o povezanosti med dramskim besedilom in gledališko podobo, dramski igri kot soustvarjalni govorni interpretaciji pesniškega besedila ter igralcem, ki soustvarjajo s ponazarjanjem dramske osebe njeno dejanje in nehanje. Govorni izraz v najširšem vsebinskem, teoretičnem in praktičnem gledališkem pomenu je po mnenju Drage Ahačič ena najbistvenejših komponent Gledališča ad hoc.

Nenad Prokić: *Slovenski konkvistadorji*

Nenad Prokić (roj. 1954), dramaturg, esejist in dramatik, meni, da sodijo njegova srečanja in sodelovanja v slovenskem teatru med najpomembnejše in najusodnejše trenutke njegovega teatarskega življenja. V referatu predstavi devetnajst slovenskih predstav na osemnajstih festivalih BITEF, in sicer od leta 1967 do leta 2000, ter tako pripravi pregled slovenske gledališke ustvarjalnosti na enem najpomembnejših in najprestižnejših svetovnih gledaliških festivalov, ki se odvija v Beogradu.

Heinz Klunker: *Tujčev pogled na slovensko gledališče*

Heinz Klunker (roj. 1933), gledališki kritik in esejist, piše za gledališko revijo Theater Heute in druge gledališke časopise ter kot poznavalec svetovne gledališke produkcije, gledaliških festivalov in zlasti nemškega gledališča, ki spremlja BITEF svetovni gledališki festival v Beogradu, Sterijevo pozornje nekdanji jugoslovanski gledališki festival v Novem Sadu in slovensko Borštnikovo srečanje v Mariboru, v skoraj tridesetih letih vidi lepo število slovenskih gledaliških uprizoritev z možnostjo primerjave z evropskimi gledališkimi hotenji in iskanji. Za prelomni gledališki dogodek v Sloveniji opredeli Misso v a-molu Ljubiše Ristića po besedilu Danila Kiša in sodi, da je s to uprizoritvijo v Slovenskem mladinskem gledališču na začetku osemdesetih let zapihal nov veter. Z začetkom obdobja K-P-G-T (Kazališče-Pozorišče-Gledališče-Teater) med leti 1978 in 1991 je to gledališče vplivalo tudi na del sodobne slovenske gledališke zgodovine ter Jovanovićevo besedilo ter uprizoritev igre *Osvoboditev Skopja* v SNG Drama v Ljubljani. V predstavah Šeligove Ane, rež. Dušan Jovanović in Kocbekovega *Strahu in poguma* (rež. Janez Pipan) so bile uprizorjene teme, ki so privedle do soočanj s tabuji novejšo slo-

venske zgodovine, Grumov *Dogodek v mestu Gogi* (rež. Damir Zlatar Frey) pa je prestopil slovenske meje in postal dogodek evropskega ekspresionizma.

Kot tujec, ki spremlja slovensko gledališko produkcijo, se Klunker še vedno udeležuje predstav na Boršnikovem srečanju, ocenjuje gledališko dogajanje v Sloveniji, razpeto med tradicijo, dediščino in moderno, piše o konvencionalnosti megalomanske kulturne palače v Ljubljani (Cankarjev dom), kritičen je do nacionalnih in mestnih gledaliških ustanov, ko začuti malomeščanščino, inovativnost pa sluti pri plesnem gledališču, avantgardi gledališkega dela Neue slovenische Kunst in v Koreodrami. V referatu celo zapiše, da sta samozavest in samozaupanje novonastajajoče države s seboj prinesli tudi pojave kulture dogodkov - megaprojektov. Svoj prispevek in pogled tujca Heinz Klunker zaključuje z opozorilom, da je bil eden najpomembnejših gledaliških dogodkov v zadnjih letih v Sloveniji postavitve besedila Heinerja Müllerja v Slovenskem mladinskem gledališču in režiji Eduarda Milerja.

Povzetke pripravila: Mojca Kreft

Summaries

Taras Kermauner: *Slovene Post-War Dramatists*

Dr. Taras Kermauner (born in 1930), *member of the national Academy, researcher and scientist*, systematically researches, interprets and/or re-interprets Slovene drama authors. In his extensive work (the Slovene National Theatre Museum alone published fifty of his expert and scientific contributions) he thoroughly examines Slovene drama in chronological, comparative and polemically critical essays. One of Kermauner's specialities is the way he classifies Slovene dramas - as model drafts (graphically presented in straight lines, curves, triangles, squares, cones and other figures), within which he sorts specific contents, topics and motives associated with Slovene dramatic creativity. By using this approach he carries out analytical comparisons between individual dramatists and their works, and applies characterisations, thus looking for meaning and aesthetics within the aforementioned model drafts.

Kermauner subdivides his essay *Slovene Post-War Drama* content-wise into five distinct sections, applying to them the model draft of a double cone enabling him to better cope with the axiological and methodological parts of it.

Kermauner's basic statement - that May 1945 does not denote a milestone deriving from the immanent history of Slovene drama - is illustrated by a cone-shaped model draft with a straight line; by using this approach he analyses the Slovene drama in the period 1945-2000. His discourse /essay embarks on pre-war, inter-war and post-war Slovene drama, focusing on the post-war political class reductionism and Catholic tradition in drama. He concludes in a survey of post-war *ethism* as a restoration of the pre-war one, explaining the concept in more detail, quoting the texts radically critical vis-à-vis the Slovene political society (e.g. written by *Tone Partljič*, *Žarko Petan*, *Boris A. Novak*, *Alenka Goljevšček*), "anti-Communist" works (*Drago Jančar*, *Dimitrij Rupel*, *Rudi Šeligo*) and those that he finds to be outside the preceding two models (*Boris A. Novak*, *Ivo Svetina*).

Primož Jesenko: *Impulses and Comedy in Vito Taufer's Drama*

Primož Jesenko (born in 1975), *dramaturg and theatre critic*, chose from his theoretical work a chapter on the stage manager's "ego" - more precisely that belonging to Vito Taufer, middle-generation theatre maker (born in 1959). Primož Jesenko's essay goes back to the beginnings of Vito Taufer as a stage manager, re-interpreting the starting points of drama and throwing light on so-called "emancipated" search. Jesenko sees Vito Taufer as an original theatre maker, whose fundamental experience is located in co-habitation between the comic and the tragic.

It is through dramatic texts in this field of expression that Taufer explores the

laws of laughter in theatre. Taufer embarks on both modern and classic Slovene and European drama works, as well as those "submerged in the dust of time". Jesenko describes Taufer's career as a stage manager from his beginnings to maturity, laying a special analytical emphasis on Taufer's stagings of *Matiček* (Linhart) in a number of theatres nation-wide, then comedy of Filipčič and Shakespeare's *Timon of Athens*, not to mention some others. Quite an attractive theatrical portrait of Vito Taufer as stage manager.

Saša Helbl: *The Life and Work of Dušan Jovanović*

Dramaturg Saša Helbl (born in 1974) introduces to us the stage manager, dramatist, writer and pedagogue Dušan Jovanović. The authoress first deals with his life - amongst others the years that he spent as a student at the Faculty of letters -, then she passes on to stage management and theatre-making, where we learn more of Jovanović as a dramatist, stage manager, writer and publicist.

Jovanović published his first drama-related text in *Perspektive*, where he launched an appeal in favour of the further existence of *Oder 57*. Before long he proved himself as an excellent stage manager in the *Pupilija Ferkeverk's* Theatre and - ever since, until nowadays - he has been known as a controversial figure of the Slovene theatrical scene. Also, he was one of co-founders of the *Glej* Theatre (1970) - with many modern stagings for it in the following years. His becoming the artistic leader of *Slovensko mladinsko gledališče* (Mladinsko Theatre) in 1978 resulted in a considerable change of repertoire, some of which had been anticipated by staging Jovanović's own *Žrtve mode bum-bum* (Victims of the Boom-Boom Fashion), first staged in 1975. Saša Helbl also describes the staging of *Ivan Cankar's Hlapci* (Bailiffs) by Dušan Jovanović and Marko Slodnjak in *Mestno gledališče ljubljansko*-The Ljubljana Municipal Theatre (including a polemic on authorship in theatre). Quite a new experience, as part of Dušan Jovanović's career, involves his pedagogical work at *Akademija za gledališče, radio, film in televizijo* - the Academy for Theatre, Radio, Film and Television (since 1989 onwards), where he has taught stage management - now full-time professor at the Academy. Worth mentioning amongst his other achievements is the founding and editing of the *Euromaske* (Euromasks) magazine, in collaboration with Dragan Klaić (first issue in 1990).

Finally Helbl pays some attention to Jovanović's dramatic texts, the many awards that he has won as author and stage manager - including the most prestigious one, i.e. *Prešeren's prize* for his drama and stage-managing work.

Mojca Kreft: *Slovene Drama and Theatre or the Unfinished Antigone Story*

In her analysis Mojca Kreft (born in 1947), *dramaturg*, states that almost all of Shakespeare's works were staged all over Slovenia in the period 1990-2000, while many contemporary dramas of Slovene origin were not always readily accepted. This explains why modern drama is sometimes ignored, although - on the other hand - a number of works were also awarded (e.g. *Grum's Prize*). Mojca Kreft then deals with some poets' dramatic texts (notably those of *Dane Zajc*, *Veno Taufer*, *Ivo Svetina*, *Milan Jesih*, *Boris Novak*), as well as prose writers (such as *Drago Jančar*, *Peter Božič*, *Rudi Šeligo*, *Matjaž Zupančič*) and publicist/stage manager Du-

šan Jovanović; she also finds select theatre-relevant topics in *Meta Hočevar's*, *Mile Korun's*, *Janez Pipan's*, *Vito Taufer's*, *Tomaž Pandur's* and *Damir Zlatar Frey's* stage-managing work. Resorting to their own poetics, they made drama arrangements of one kind or another.

As far as *Antigone's* story in Slovene drama-related literature is concerned, it serves as a metaphor for the state of the Slovene spiritual and factual world as reflected in the theatre. This metaphor is based on three Slovene *Antigone's*: *Smole's* poetic text, *Dovjak's* play and *Antigone of Andreja Inkret*, all of them associated with the issues of a "mythical" globalisation.

Vinko Möderndorfer: Slovene Theatre and Drama in the 2nd Half of the 20th Century

Vinko Möderndorfer (born in 1958), *stage manager, poet, dramatist and writer*, makes a reflection of the conditions in which Slovene drama is made. He believes that good pieces may only be produced in a creative dramatic milieu. The dramatist-theatre relationship in Slovenia has not always proved solid enough. When it did, good dramas were produced as a result. Such were the cases of *Dominik Smole*, *Gregor Strniša*, *Dane Zajc*, *Drago Jančar* and *Tone Partljič*. Möderndorfer does not find the aforementioned ties to be improving. Drama-writing is a difficult and complex job and, when no play follows, it remains at a "semi-product" level.

The second half of the twentieth century (and especially the seventies) were marked by a »theatre of stage managers«, which made lose their say the authors and then the actors too. In Möderndorfer's view poetic drama (*Dane Zajc*, *Gregor Strniša*, *Ivo Svetina*) was then no longer popular. Despite a fascinating power of language it used, it was rather hermetic and the capitalist times in culture did not seem to favour it any longer.

In conclusion, Möderndorfer mentions a trend in Slovene drama associated with the concept of drama literature - on which good theatre plays are based (e.g. those of *Andrej Hieng*, *Vitomil Zupan*, *Rudi Šeligo*).

Tomaž Toporišič: To Read Drama, To Read Theatre

(Slovene drama production and theatre during the last three decades of the 20th century: a text vs. stage relationship)

Tomaž Toporišič (born in 1962), *comparativist, dramaturg, essayist and translator*, goes back to the eighties and nineties of the past century, thinking of the rather acute and never quite resolved antagonistic relationship between (Slovene) drama and (Slovene) theatre.

In the eighties these relations became the heir of fundamental shifts which occurred in the second half of the sixties when, in 1965, stage manager Mile Korun - with his interpretation of Cankar's *Pohujšanje* (Scandal) - and, later on, Dušan Jovanović with his *Pupilčki* (*Pupilija Ferkeverk*, 1969) marked the Slovene theatre. In his essay Toporišič analyses some theatrical performances of stage manager Vito Taufer. In this context he mentions Anne Ubersfeld and her theatrical semiotics, which - as he claims - denotes concisely enough the relationship between stage and text: "the text is privileged, and the performance is nothing else but a presentation and translation of the literary work".

Toporišič includes Vitomil Zupan and his discourse *Sholion*, where Zupan makes a problem of the stage management's attitude vis-à-vis text authorship; further on Toporišič refers to Antoine Vitez; touches the creative process of writing; passes on to Zoja Skušek and her *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije* (Theatre as a form spectacle-related function); and discusses the loose contact between theatrical practice and theatre itself. Toporišič then pays some attention to Dominik Smole, Rudi Šeligo, Dušan Jovanović, Drago Jančar, Milan Jesih and Dane Zajc, all of them notable Slovene dramatists, subdivides individual decades into distinct drama genres and, using the sensitive approach of a skilled reviewer, determines/outlines the variety of Slovene drama production during the last twenty years.

Later on Toporišič illustrates some specific instances of dialogue between script and mise-en-scène: Ivo Svetina's *Scheherazade* (stage-managed by Tomaž Pandur), Dušan Jovanović's *Uganka korajža* (The Puzzle of Courage) (stage-managed by Meta Hočevar), Emil Filipčič's *Psiha* (Psyche) and Andrej Rozman-Roza's *Tartif* (Tartuffe) (the last two mentioned stage-managed by Vito Taufer). The essay concludes with a quote of Barthes concerning "the authors' death", a reference to Artaud's theatrical language and some Lyotard's thoughts, all of them leading to the statement that Slovene drama, "in interaction and autonomy may ennoble the theatre, as the theatre may ennoble the drama".

Denis Poniž: *An Inventory of Slovene Drama and Its Fate in A.D. 2000*

Denis Poniž (born in 1948), *Professor at the Academy for Theatre, Radio, Film and Television - Drama Dept.; dramatist, essayist, drama and literary theoretician*, is somewhat ironical in his serious reflections on "single mindedness that ruled in Slovenia until about 1990". Persistently critical in his attitude toward reality, he tries to confront the contemporary condition in theatre with the issue of the space available to Slovene culture: all too small, hermetic and self-sufficient. There is no comparison possible between the status of Slovene dramatists with that of German or Anglo-Saxon dramatists - who may rely on vast German or English-speaking audiences.

Poniž states that all of Slovene culture after 1991 submerged in a fearful vacuum of transition, new models, values and relationships, capitalism, management etc., that it has come under control of either left- or right-winged party rule. He believes that agitprop has now been replaced by marketing - which explains why modern Slovene drama is in such an unfavourable position. Denis Poniž concludes: "That theatre which will learn to respect what was created by our predecessors, which will be able to discern the polemic spots in their work - with either an immediate or metaphorical impact on us and our time...; that theatre will know how to value, respect and support the drama which is being created now."

Dušan Moravec: *New repertoire trends in the first decade of Mestno gledališče ljubljansko*

(Taken from the Notes of a Former Dramaturg)

Dušan Moravec (born in 1920), *member of the Academy, theatrologist, historian in the fields of literature and theatre*, wrote an almost memoir-like essay to

throw some light on the origins of The Ljubljana Municipal Theatre in the first decade of its existence (1949/50-1959/60). The foundation of the Theatre was accompanied by certain "labour problems"; at that time, other professional theatres were also being founded all over Slovenia (in Celje, Kranj, Postojna, Koper, Ptuj...). Some of them were abolished only a few years later, while Mestno gledališče ljubljansko (MGL) was lucky enough to have been artistically directed by *Jože Tiran*, *Ferdo Delak* and *Lojze Filipič*, all of whom did a great job - leading the Theatre to its present fiftieth anniversary. In their repertoire Tiran, Delak and Filipič paid little attention to modern form or, for that matter, sensationalism; however, they managed to keep the Theatre well tuned to the spiritual trends of that era, both home and abroad.

With a healthy dose of emotion - becoming a historian in theatre and co-founder of MGL, as well as its artistic co-manager for long years - Moravec states that one of the wishes of artistic directorship in the newly founded Theatre was to keep a reasonable balance between serious and humorous topics, as well as between national and foreign works. Slovene drama, especially premières, were considered to be an important ingredient of the then repertoire (notably *Mihelič*, *Brenk*, *Bor*, *Torkar*, *Zupančič*...), and so were the about-to-be-forgotten traditional values from the national treasury of drama (Grum's *Goga*, Vilhar's one-act plays, Cankar rediscovered...). Part of the repertoire was also reserved for the young generation. Amongst others, it was quite an important - if not bold - decision to introduce European drama and works from all over the world, almost unknown until then (in spite of the existence of two major national theatres, i.e. the Drama in Ljubljana and the one in Maribor). Authors like *Anouilh*, *Giraudoux*, *Salacrou*, *Camus*, *Sartre*, *Fry*, *De Filippo*; *Chekhov*, *Brecht*, *Lorca*, *France*, *Ustinov*, *Betti*, *Eliot*, *Krleža*, *Roksandić*, *Aristophanes*... made part of the MGL repertoire.

Moravec concludes: "*What we wanted most was a modern, intimate theatre, yet not altogether 'modernist'. To make such an experiment at that time - when we were at the very start - the necessary conditions did not yet exist...*"

Ivo Svetina: *Gledališče Pekarna (the Pekarna Theatre) (1971-1978)*

Ivo Svetina (born in 1948), *poet, dramatist, essayist and translator*, made a chronicle of an as yet non-revealed portion of the Pekarna Theatre's history. He finds the terminology which - in the sixties and seventies - was used to name theatres inconsistent; "experimental" to denote theatres active outside institutions as opposed to "institutional" and "alternative". The latter distinction prevailed in official use.

In his contribution Svetina tries to define the break-away in theatrical practice at that time, marked by the slaughter of a white hen on stage - during a performance of *Dušan Jovanović* in *Pupilija Ferkeverk's Theatre*. Furthermore Svetina deals with the circumstances which led to the founding of two experimental theatres of *Glej*, closer to the tradition of *Oder 57*, and *Gledališče Pekarna* itself, which was established by *Lado Kralj* after his return from study in USA. Kralj was seemingly interested in "class theatre". Based on his own experience, sources and documents Ivo Svetina mentions three stages in the making of the Pekarna Theatre; above all, he refers to Kralj's thesis that the Slovene society relied on a lie - i.e. fiction of the so-called "socialist class". No class differentiation was possible because the party, in Kralj's view, did not admit the society to consist of classes. In this con-

text, Svetina draws our attention to the widespread world's students' movement (Ljubljana 1971) and Kralj's co-operation with Richard Schechner (who wrote a work of theory on *Environmental Theatre*). More specifically, *ambiental theatre* takes out the "barrier" - thus establishing a democratic relationship between actors and audiences. The influence of Grotowski and his *Teater Laboratorium* is also felt. Kralj insists on the actor's genuine experience, for not only professionals were actors.

Svetina also embarks on the so-called Slovene *political theatre*: he analyses in some detail the premiere of *Potohodec* (Wanderer) on March 2, 1972 - authored by Dane Zajc and stage-managed by Lado Kralj - and certain issues which remained unresolved even during later performances of this play.

Svetina concludes his essay on the Pekarna Theatre with a description of Kralj's twenty repertoire items which historically determined the policy of the theatre; he also tries to include theatrical and theoretical findings practically endorsed by Kralj (e.g. arrangement of the Pekarna's premises and abolishment of any theatrical "illusion").

Draga Ahačič: *Immediacy of Play and Full Significance of Oral Expression as an Aesthetic Concept of Theatre ad hoc*

Draga Ahačič (born in 1924), *stage manageress, actress, theatre reviewer, translator and publicist*, founded the *Ad hoc* Theatre. In her essay she contributes some new views on this theatre in modern times and historically, focusing on the Slovene experimental/alternative stage. Based on her former stay in Paris, for two years, Draga Ahačič broadens her theatre review onto the issues of stage management and inter-relationships between text, play and stage management. During the fifties, these relationships differed quite a lot from Slovene generally accepted theatrical standards. The departure of *Bojan Stupica* and *Branko Gavella* provoked a deep crisis in theatre and actorship, because no new artistic impulses followed.

Draga Ahačič refers to the findings of Roman Ingarden, literary theoretician, when dealing with the imminent issues of artistic work. She lays a strong emphasis on her fundamental belief: that text, theatrical imagery and actor - who is the co-creative oral interpreter of a poetic script - make characters in drama be what they are.

As far as the above-mentioned *Ad hoc* Theatre is concerned, one of its essential components - in Ahačič's view - is the oral expression in its broadest content-, theory- and practice-related theatrical meaning.

Nenad Prokić: *Slovene Conquistadors*

Nenad Prokić (born in 1954), *dramatist and essayist*, believes that his co-operation with the Slovene theatre has been the most "fatal" engagement in his whole theatrical career. In his contribution he deals with nineteen Slovene performances at eighteen BITEF festivals - from 1967 to 2000 - thus providing us with a survey of Slovene theatrical creativity at one of the most prestigious theatre festivals on a world-wide scale, taking place in Belgrade.

Heinz Klunker: *Slovene Theatre As Seen Through the Eyes of a Foreigner*

Heinz Klunker (born in 1933), *theatre critic and essayist*, contributes to *Theater Heute* and other theatre-related magazines. He is a good connoisseur of German and world-wide theatre production and visitor of film festivals - including *BITEF* in Belgrade, *Sterijevo pozorje*, the ex-Yugoslav theatre festival in Novi Sad and *Boršnikovo srečanje* in Maribor. As he claims, in almost thirty years' period he saw a great number of Slovene theatrical performances which can easily be compared with European theatre-related ambition and search. He states that one of the peaks in Slovenia - which announced a new "breeze" in *Slovensko mladinsko gledališče* (Mladinsko Theatre) at the beginning of the eighties - was *Missa v A molu* (Mass in A minor), stage-managed by Ljubiša Ristić and authored by Danilo Kiš. Another distinguished period in between 1978 and 1991 was known as *K-P-G-T* (*Kazalište-Pozorište-Gledališče-Teatar*); it also influenced part of the contemporary developments in Slovene theatre, Jovanović's scripts and the staging of *Osvoboditev Skopja* (Liberation of Skopje) by SNG Drama, the Slovene National Theatre in Ljubljana. Such performances as Šeligo's *Ana* (staged by Dušan Jovanović) and Kocbek's *Strah in pogum* (Fear and Courage) (stage-managed by Janez Pipan) tackled a number of topics that challenged the contemporary Slovene society's taboos, while Grum's *Dogodek v mestu Gogi* (An Event in the City of Goga) (stage-managed by Damir Zlatar Frey) crossed the borders of Slovenia to become a pan-European expressionist attraction.

As a foreigner who keeps up with the current trends in Slovene theatre production Klunker regularly comes to the Boršnikovo srečanje theatre festival and tries to make an assessment of theatrical happening in Slovenia, oscillating from tradition and heritage to modernism, back and forth. He is rather critical when writing of the *conventionality of the 'megalomaniacal' cultural palace in Ljubljana* (*Cankarjev dom*) or some other national and city institutions, where he senses provincialism, and - on the other side - addresses with praise *innovation in Plesno gledališče* (Dance Theatre), what he considers as *avant-garde* in the theatre-related part of the *Neue Slowenische Kunst* and the *Choreodrama*.

In conclusion, Heinz Klunker notes that, amongst others, self-consciousness and self-confidence of the newly-created state have resulted in a phenomenon of event culture ("mega projects"). As a foreigner, Klunker sees Heiner Müller in *Slovensko mladinsko gledališče* - stage-managed by Eduard Miler - as one of the most important recent theatrical attractions in Slovenia.

Translated by Igor Žužek