



Tone
Peršak

Pogovor z Meto Hočevar

Meta Hočevar je zadnjih šest let, odkar je v EG Glej realizirala svojo prvo scenografijo in kostumografijo (Rudi Šeligo: KDOR SKAK, TISTI Hlap, prem. 26. I. 1973, rež. Dušan Jovanović), verjetno najbolj zaposleni in najuspešnejši slovenski scenograf. To potrjujejo tudi nagrade, ki jih je za svoje dosežke dobila na republiških ali zveznih gledaliških festivalih; zadnjo na Sterijevega pozorju 1979 za scenografijo Krleževe LEGENDE v Narodnem gledališču v Zenici. Če se ozremo po najuspešnejših uprizoritvah na Slovenskem v zadnjih letih, vidimo, da je skoraj pri vseh scenografijo prispevala Meta Hočevar. Naj navedem le nekatere: V EG Glej: Šeligo: KDOR SKAK, TISTI Hlap, Messner-Šalamun-Jovanović: POGOVOR V MATERNICI KOROŠKE SLOVENKE, Milan Jesih: BRUCKA ALI OBDOBJE PRILAGAJANJA, Vitomil Zupan: ZAPISKI O SISTEMU; v SLG Celje: Gombrowicz: IVONA, PRINCESA BORGUNDIJE, Ivan Cankar: POHUJSANJE V DOLINI ŠENTFLORJANSKI, Šeligo: ČAROVNICA IZ ZGORNJE DAVČE; v MGL: Gregor Strniša: LJUDOŽRCI, Jean Anouilh: POVABILO V GRAD, Cankar: KRALJ NA BETAJNOVI; v Mladinskem gledališču v Ljubljani: Dušan Jovanović: ŽRTVE MODE BUM BUM; v Drami SNG v Ljubljani: Gregor Strniša: DRIADA, Edward Bond: MORJE in za javne uprizoritve AGRFT: Cervantes: ŠTIRI MEDIGRE in Mrožek: TANGO.

Občasno Meta Hočevar prispeva tudi kostumografijo, vendar izključno za uprizoritve, pri katerih nastopa tudi kot scenografka. Sodelovala je z vsemi ta čas najbolj dejavnimi slovenskimi režiserji, največ z Dušanom Jovanovićem, Miletom Korunom in Zvonetom Šedlbauerjem. Vse to opozarja na zelo ustvarjalno osebnost, ki zasluži, da pove svoje mnenje o našem gledališču in svojem lastnem delu. Dobila sva se 27. junija in posnela POGOVOR v vrtu ob hiši na Kodeljevem, kjer stanuje in riše svoje osnutke.

PERŠAK: Ko si 17. maja letos na ljubljanski AGRFT predavala o scenografiji, si gledališče oz. gledališko uprizoritev označila kot interdisciplinarno dejanje, znotraj katerega združujemo različne umetniške elemente. Navedla si mnenje Adolpha Appie, da je gledališče sinteza umetniških elementov, ki povzroči nastanek nove umetnosti, in da je poglavitno vprašanje dela v gledališču vprašanje, kako združiti premične in nepremične elemente v harmonično celoto. Rekla si, da je scenografija proces, ki se ves čas spreminja, in da je uprizoritev v celoti proces in ne nekaj dokončnega. Iz tega sledi:

1. da gledališče ni »sintetična umetnost«, marveč je iz različnih umetnostnih prvin sestavljena nova umetnost, ravno tako samostojna in enovita, kot je npr. književnost, slikarstvo ali glasba;
2. da je uprizoritev (kolektivno) dejanje, dejavnost in ne pasivno posredovanje zunaj ustvarjalcev obstoječe resnice;

3. da je uprizoritev (gledališče kot umetnost v celoti) proces, kjer nikoli ni nekakšnega končnega, za vselej fiksiranega in nespremenljivega izdelka in

4. da je gledališka uprizoritev skupinsko interdisciplinarno umetniško dejanje, ki z uporabo različnih medijev in izraznih tehnologij ustvarja enotno umetniško doživetje.

Rad bi, da v začetku najinega pogovora še nekoliko pojasniš in razložiš svoje mišljenje o umetnosti, predvsem seveda o gledališču, da označiš to dejavnost v razmerju z drugimi dejavnostmi in s stališča razmerja te dejavnosti do stvarnosti, s stališča njenega pomena za človeka itn. Rad bi, da to obliko proizvodnje označiš glede na druge oblike proizvodnje.

META HOČEVAR: Meni je vendarle bližji izraz dejavnost kot izraz proizvodnja, čeprav je najbrž prav, da to tako imenuješ, kajti teh stvari res ni mogoče izločiti iz okvira drugih človekovih dejavnosti. Bližji mi je izraz dejavnost tudi zato, ker mislim, da je za umetnost bistvena inercija človeka, ki se s tem ukvarja. Gre za proces in ne za izdelek. Mogoče je v tem razlika med umetnostjo in drugimi dejavnostmi, kajti v proizvodnji je namen človeka, ki proizvaja, izdelek. V umetnosti, naj bo to v slikarstvu ali v katerikoli umetnosti, je za končni rezultat odločilen proces dela, ki je odkrivanje neznanega ali preskus predpostavljenega. Mene vedno zanima, kaj bo nastalo, vendar si nikdar ne zastavim jasno določenega cilja... Mogoče gre za radovednost. To je proces, tako kot je proces tudi življenje. Mi zasledujemo določeno idejo, stališče in posledica tega je rezultat. Tako v umetnosti kot v življenju. Mislim, da si je tudi v življenju zgrešeno prizadevati za nekakšen končni cilj in zadovoljenost ob rezultatu. Še bolj velja to za gledališče, ki je živa dejavnost. Predstava je vsak dan drugačna, igralec vsak dan drugače agira in zato je tako predstava v celoti kot tudi scenografija drugačna, ker se igralec drugače vede do prostora, ga drugače tipa in mi nenadoma drugače vidimo odnose med njim in prostorom. Prav ti odnosi pa so temelj gledališča oziroma mojega zanimanja za gledališče.

PERŠAK: Se pravi, da je po tvojem mnenju — jaz bom vendarle še uporabil ta izraz — razlika med to obliko in drugimi oblikami proizvodnje v tem, da je namen te proizvodnje proizvajanje samo. V zvezi s tem se mi zastavlja vprašanje gledalca oziroma — če ostanem pri terminologiji — potrošnika umetnosti. Zdi se mi namreč, da se pri njem pravzaprav ponovi isti proces, in da do »stika« sploh ne pride, če gledalec ni dejaven na dokaj podoben način, kot je (bil) umetnik.

META HOČEVAR: Mislim, da tudi gledalec gre v gledališče predvsem zaradi gledanja kot dejavnosti in ne zato, da bo tam pasiven. V gledališče gre zato, da bo užival ob predstavi. Tisto, kar mu po predstavi ostane, kar odnese s seboj, je samo še nekaj več... Po drugi strani pa se mi zdi, da gre v bistvu pri vseh oblikah proizvodnje za to, da bi proizvajalec, ne glede na to, kaj proizvaja, delal predvsem zato, ker ga delo veseli. Ne zato, da bo svoje delo prodal in zanj kaj dobil, ampak predvsem zaradi procesa. V neki idealni družbi seveda... Mogoče preveč poudarjam, da gre za proces? Ampak zdi se mi, da je bistveno res zadovoljstvo ob delu in ne ob rezultatu. Gre za dejavno zadovoljstvo, ki človeka oplaja in mu je hkrati zagotovilo, da bo lahko še naprej delal. To je mogoče samo ob delu. Rezultat je posle-

dica in seveda tudi ta vredna določene analize načina dela, kako je do te posledice prišlo, da se prihodnjč človek lahko korigira, dela kako drugače itn.

PERSAK: Še enkrat bi se vrnil k vprašanju razmerja s stvarnostjo. Vemo, da je stvarnost sestavljena, če lahko tako rečem, iz dokončanih stvari in iz spremenljivih stvari oz. dogajanj, procesov, ki so v neposredni zvezi z nami in obstajajo samo, če jim to omogočimo. Zdi se mi, da umetnost kot posebna oblika dejavnosti in nekakšna samostojna ustvarnost, obstaja še na kakšen ožji način in je vezana na določene trenutke v človekovem življenju in zahteva poseben odnos človeka do stvarnosti. Zanima me prav to razmerje. V kakšnem razmerju je umetnost, če je oblika proizvodnje, v kateri je proces proizvodnje pomembnejši od proizvoda, do drugih oblik proizvodnje in do stvari stvarnosti?

META HOČEVAR: Predvsem je v stalnem razmerju. Mislim, da ni mogoče govoriti o izolaciji. Tudi pri naravi ne gre za statičnost. Tudi v biološkem pomenu besede te stvari niso statične, še manj pa seveda s stališča našega pogleda nanje. Kajti od nas je odvisno, kakšna je narava in kako jo doživljamo. Od mene je odvisno, kako doživljam pokrajino ali drevo, ki se mi zdi včasih lepo, drugič grozljivo; včasih se bojim, drugič ne... Mislim, da to mi nekako uravnavamo. To ni zunaj nas. Isto je z umetnostjo. Jaz si je ne upam definirati in si tudi ne želim slišati definicije, ki bi jo morala spoštovati. S tem naj se ukvarjajo čarodeji teorije. Mislim, da je prav v tem čar umetnosti, da je nedoločljiva, vsak trenutek na novo neulovljiva in je ne moremo zagrabit, zadržati in reči: »No, zdaj pa to analizirajmo in pogledajmo, za kaj sploh gre!« Umetnost je za vsakogar kaj drugega. Tako tudi gledališče, kjer gre za interdisciplinarno delo. Mogoče je ta izraz nekoliko nasilno prenesen iz znanosti, ampak uprizoritev je prav zato nekaj tako dinamičnega in nedotakljivega, ker se v nji prepleta toliko medsebojnih vplivov. Tu ni mogoča stroga, čista linija kot v slikarstvu, v kiparstvu ali v literaturi. Prav v teh prepletanjih pridobimo nešteto možnosti, ki se skozi človeka, ustvarjalca, ki je v bistvu medij določenega doživljanja in okolja, lahko kažejo vedno drugače. Toda osnovno za kolektivne umetnosti, ki jih je lahko več, saj je vsaka umetnost lahko kolektivna, je, da moraš biti za kolektivno umetnost neprimerno bolj zrel kot za individualno. To ob delu že ves čas spoznavam.

PERSAK: Mi stvarnost doživljamo na način zavesti o stvarnosti. Tudi umetnost je ena izmed oblik zavesti o svetu. To seveda ne pomeni omejitve ali definicije narave umetnosti; to je le ena od možnih oznak, ki bi jo rad nadaljeval s tem, kar si povedala o kolektivnem in individualnem delu. Vse to je seveda tudi v zvezi s pojmi, kot so eksperiment, timsko delo itn. Sam sem nekoliko nezaupljiv glede uporabe teh izrazov v gledališču. Predvsem zato, ker se mi zdi, da so nekoliko preveč avtomatsko preneseni v gledališče iz znanosti. Vemo, da je postopek v gledališču vendarle drugačen kot v fiziki, kjer se delo ponavadi začne z določeno teoretično hipotezo, ki jo preskušajo z eksperimentom in tako postavijo tezo. Tak postopek omogoča timsko delo. Nekdo teoretično postavi hipotezo, da obstaja npr. šestih kvark in ekipa

teoretično predvideva, kako bo mogoče ta šesti kvark eksperimentalno dokazati in opazovati v akceleratorju. Potem se pač skupina — tim znanstvenikov ukvarja s praktičnimi poizkusi, katerih cilj je znan. Ti natančno vedo, kaj iščejo in kako je to mogoče najti in ponavadi to najdejo ...

META HOČEVAR: Velikokrat najdejo tudi kaj drugega. Tako je prišlo bolj ali manj do vseh glavnih odkritij. Vprašanje seveda je, kako si eksperiment zamišljamo. Gre za raziskovanje. Zame je vse, kar počnem, raziskava ... V gledališču je pomembna predvsem kolektivna zavest, ki je glavni pogoj za uspešnost, ker gre za kolektivno delo. Toda v čem je razlika med timskim delom v znanosti in v gledališču? V znanstvenem timu največkrat sodelujejo znanstveniki, raziskovalci ali ustvarjalci, kakor jih pač imenujemo, iste smeri. Ker gre za eksaktne vede, je tudi jezik sporazumevanja ponavadi zelo jasen in eksakten. Tudi v gledališču je skupen jezik zelo pomemben, ker gre za sporazumevanje med ljudmi različnih poklicev. Oblikovalec ima popolnoma drugačen jezik, kot ga ima filozof, ne glede na to, ali je slikar ali arhitekt. Prav ta problem, kako najti skupen jezik s tako različnimi ljudmi, je najpomembnejši. Drug problem je kolektivna zavest, ki je podlaga sleherne predstave. Če ekipa, ki ustvarja predstavo, nima te skupne, kolektivne zavesti, če ne zasledujejo vsi istega procesa ali cilja in jih ne zanimajo iste stvari, ne more priti do kompaktne in zanimive uprizoritve. Zato je ta kolektivna zavest tako pomembna, seveda kolektivna zavest v ustvarjalnem smislu. Lahko bi rekli tudi idejna pripadnost ... Mislim, da je to sozvočje med ustvarjalci bistveno, kajti posameznik v gledališču ne bo dosti opravil.

PERŠAK: *Normalno je, če si vsi sodelavci prizadevajo, da bi proces dela potekal čimbolj uspešno in gladko. Da bi bilo tako, je potrebna visoka stopnja kolektivne zavesti o tem, kar kolektiv ustvarja. Vemo pa, da so si ljudje med seboj ponavadi zelo različni, kar zadeva mišljenje temeljnih stvari, življenja, smrti, sveta, politike itn. Zato ponavadi v gledališču nekdo vzpostavi nekakšno okvirno shemo zamisli in začrta skupni cilj in tej zamisli se potem vsi sodelujoči prilagodijo in podredijo. To pa pomeni, da se morajo vsi prilagoditi, prestopiti v drugi miselni sistem in se odpovedati delu svojih vrednot in misli o svetu.*

META HOČEVAR: To najbrž kar drži ... Ampak ves proces je v bistvu nekakšen fluid. Delo za uprizoritev je nekakšna magma, ki se počasi oblikuje in dobiva končno podobo. Pomembna so medsebojna vplivanja znotraj tega procesa. Poglavitna smer je prav gotovo zarisana in dana. Gre za določeno valovno dolžino, če lahko tako rečem, znotraj katere se vse prilagaja drugo drugemu. V bistvu vsakdo nosi s seboj svojo podobo, ki se ves čas spreminja, a je hkrati lahko tudi deset let enaka. Ustvarjalci po več let zasledujejo in raziskujejo isto temo ne glede na različnost besedil. To velja za vse umetnosti.

Dostikrat lahko igralec popolnoma spremeni tok stvari ali pa z eno samo besedo, pogledom ali gesto nadgradi določene stvari. Mislim, da je škoda energije za razmišljanje o tem, kdo si je kaj izmislil. Pomembno je, kako je proces potekal, kakšni so bili medsebojni vplivi in kaj je nastalo.

PERŠAK: *Omenila si vprašanje jezika, sporazumevanja itn. Jezik je seveda vedno odvisen od tistega, ki govori, in od tega, kaj govori, oz. o čem govori. Marko Pogačnik je v neki anketi omenil nevarnost, da ukvarjanje z jezikom postane samo sebi namen, ne glede na to, da je jezik vendarle samo orodje in kot sredstvo za sporazumevanje v celoti odvisen od govorečega. In zdaj se v okviru določene skupine sporazumevamo in skušamo najti skupni jezik o zelo delikatnih stvareh. Jezik vsakogar od nas pa je odvisen od tega, kako se kdo od nas zaveda stvarnosti, samega sebe, gledališča itn. Nekdo je npr. materialist, drugi je idealist, tretji defetist itn. Iste besede (znaki) vsem tem ljudem ne pomenijo istega...*

META HOČEVAR: Zame je to spolzko področje, ker se na te reči slabo spoznam. Bistveno se mi zdi, če sem pač člen v tej verigi, pravilno razumevanje soustvarjalca. Če režiser npr. reče, da to mora biti »nekaj črnega«, moram to razumeti in si znati prevesti, kaj to »črno« pomeni v njegovem svetu, da potem lahko ne samo naredim tisto, kar je zahteval, ampak to še nadgradim. To je podlaga za sodelovanja, kajti sicer ostanemo na ravni servisnih storitev. To je eden glavnih problemov v gledališču. Problem scenografije je dokaj podoben problemom arhitekture. Vemo, da je pravzaprav vsak človek arhitekt. Vsakdo ve, kaj potrebuje v življenju in kako želi imeti urejeno stanovanje. Ve, da mora imeti na levi mizo, na desni okno itn. Enako je z režiserji. Tudi režiser ve, kje mora kaj biti in zakaj. Toda to je samo podatek za scenografa, podlaga za nadaljnje razmišljanje in dograjevanje skupne vizije uprizoritve... Vsakdo misli, da je sam zase najboljši arhitekt ali ustvarjalec svojega okolja. Mislim, da to drži. Kajti ne moremo reči: nekateri bomo ustvarjali, drugi bodo pa samo uporabniki. To v praksi ne drži. O tem se lahko prepričamo, če si samo malo ogledamo našo pokrajino, predvsem individualne gradnje, ki so pogostoma grajene brez načrtov. Pa ne mislim samo na črne gradnje. Mnogi načrte uporabijo samo za pridobivanje gradbenih dovoljenj, potem pa kar vsakdo po svoje gradi. Isto velikokrat opazimo tudi v gledališču, da vsakdo misli, kako vse najboljše ve in potem pač predstava nastaja po sistemu »kdo bo koga!« Nazadnje seveda na premieri vsi skupaj publiko... Kar poglej letošnjo bero slovenskih gledališč. Na prste lahko prešteješ predstave, kjer je čutiti skupno voljo in predvsem skupno veselje do ustvarjanja.

PERŠAK: *To, kar si povedala v zvezi z arhitekturo, se mi zdi zelo zanimivo. Zato, ker je v arhitekturi odnos med ustvarjalcem in uporabnikom najbolj eksakten in jasen. Naročnik največkrat zelo dobro ve, kaj bi pravzaprav rad. Arhitekt pa mu ponavlja seveda z določenimi izboljšavami to tudi naredi. Potem je seveda mogoče, da — kot ti praviš — uporabnik to še naprej modificira in prilagaja nekakšni svoji zamisli ali pa sprejme umetnikovo zamisel. Njegovo zadovoljstvo ob hiši, ki mu jo je arhitekt narisal, pa je najboljši izraz tega, ali se je komunikacija posrečila ali ne. Zanima me, v kolikšni meri je ta odnos navzoč tudi v drugih umetnostih.*

META HOČEVAR: V gledališču? — Odnos z režiserjem ali z uporabnikom — gledalcem?

PERŠAK: *Z gledalcem. Rad bi v najino razmišljanje vključil tudi nje.*

META HOČEVAR: Mislim, da je podoben. V bistvu tudi gledalec »dobljeno« modifikira in po svoje gleda. Tudi v zvezi s svojimi scenografi-jami se spominjam zelo zanimivih razlag. Vsak človek si je na poseben način razlagal prostor in to se mi zdi zelo dobro. Kajti v bistvu doživlja vsakdo po svoje. Nikomur ne moremo reči: Tole boš pa tako doživljal in tako razumel in ta ploskev ti bo pomenila natanko to! To ni mogoče. Ne spomnim se natanko, za katero sceno je šlo, ampak spominjam se, da sem slišala najmanj pet popolnoma različnih individualnih »prevodov« scene, pet interpretacij, o katerih sama sploh nisem razmišljala, ko sem sceno načrtovala. Zelo je torej pomembno, da so prostori prilagodljivi za mišljenje gledalcev. Mislim, da je to lahko nekakšno osnovno načelo. Mi ne delamo končnih proizvodov in tako dopuščamo možnost individualnega sprejemanja. To je zame nekakšno bistvo umetnosti, da jo lahko vsakdo sprejema po svoje. Ne gre za to, da kdo sprejme kaj kot negativno, drugi kot pozitivno, marveč za to, da vsakdo doživi ob stvareh svojo vizijo, da se vsakogar stvari dotaknejo na njegovem področju in v njegovem praznem prostoru, če lahko rečemo, da gre za nekakšen prostor sprejemanja in da mu to ta prostor napolni. To se mi zdi bistveno in najbrž to velja za uprizoritev v celoti.

PERŠAK: *Pa sva spet pri vprašanju jezika. Tudi scenografija ima svoj jezik, svojo govorico. Seveda pa so ljudje, ki to sprejemajo, zelo različno naravnani do vseh teh stvari in jih tudi različno razumejo. Tudi stopnja dojetanja oz. občutljivosti je pri raznih ljudeh različna.*

META HOČEVAR: Gledališki prostor je v bistvu oddajnik, ki oddaja na različnih valovnih dolžinah in ima torej določen obseg, ki ga lahko programiramo. Scenografija ni dekoracija ali nekakšen aranžma. Kakor hitro gre za aranžma, oddajamo samo še na eni dolžini in ves čas isto. Tega pa si ob dve uri trajajoči predstavi res ne smemo dovoliti. To je velika pomota, ki se scenografu kaj rada zgodi.

Igralec se ne izraža samo z besedami. Mi igralca vedno vidimo in čutimo v prostoru, v odnosu med njim in prostorom in tu pride do določenih napetosti, izrazov, sporočil. Zato se mi zdi, da je poglobljena stvar pri uprizoritvi vprašanje: kateri prostor in ne kakšen prostor? Prav o tem problemu bi se morali več pogovarjati in več razmišljati o njem. V tem je tudi možnost novega branja besedil. Gre za dramaturgijo prostora. To je sicer izraz z drugega področja, vendar mislim, da gre res za določene stvari na tej ravni. Tudi v arhitekturi se dogaja nekaj podobnega, antagonizem med vztrajanjem pri zgolj funkcionalno-tehnoloških raziskavah in odporom zoper goli funkcionalizem. Ujeti dramaturgijo prostora, kaj je človek v prostoru, naj bo v naravi ali na odru in kako se do prostora vede, to je bistveno. V resnici igralec definira prostor; samo sam ga lahko označi. Ob njegovem vedenju do prostora čutimo prostor. In narobe. Tudi prostor označuje igralec. Seveda spet z vedenjem igralca v prostoru. Zato se mi zdi pomembnejše vprašanje, kateri prostor? Šele potem pride vprašanje, kako je oblikovan, kakšen je ta prostor? Zato, ker si samo v gledališču smemo privoščiti, da katerikoli stil uporabimo kot sredstvo. Stil ne sme biti nikoli namen. Odrski prostor je poligon za raziskavo odnosov, neke vrste »pogojni prostor«.

PERŠAK: *V zvezi z arhitekturo si omenila poizkuse, ki se odmikajo zgolj funkcionalističnemu mišljenju in obravnavajo prostor tudi s stališča atmosfere. Je mogoče to v zvezi s težnjami, ki jih nekateri, recimo Kermauner, označujejo kot »novo novo romantiko«? Po obdobju, ko so strukturalizem, semiologija in sorodne vede privedle do mišljenja umetnosti skoroda v čisti scientizem...*

META HOČEVAR: To je najbolj opazno v grafiki.

PERŠAK: *Po tem obdobju razčlenjevanja in racionalizacije se menda umetnost znova začenja ukvarjati z univerzalnimi vprašanji in skuša zaobjeti celoto sveta. To opažamo tudi v gledaliških uprizoritvah, ki se vzpostavljajo kot »gledališče sveta«, če lahko uporabim ta tradicionalni izraz. Gre za uprizoritve, ki vključujejo razumsko analizo, jasna idejna stališča in tudi silovita čustva in strasti. To so Rističeve, Jovanovičeve uprizoritve itn.*

META HOČEVAR: Te stvari se vedno dogajajo kot nekakšno valovanje, ki ga lahko označimo tudi kot spiralno gibanje. Ampak če se spomnim, recimo, na leta študija pred kakšnimi petnajstimi leti in na prve razgrete razprave o umetnosti, o arhitekturi, ugotavljam, da se vedno vrtimo okrog pojma lepega in okrog besede »zakaj«. Hočem reči, da se na koncu človek, naj bo to v likovni ali v kakšni drugi umetnosti, vedno vrne k temu »lepemu«, ki je seveda spet neopredelljivo. Ves to valovanje, ta nova romantika in postmodernizem in fotorealizem, vse to je... To je potrebno za miselno razumevanje, ampak umetnost človek le doživlja predvsem na ravni čustev. V gledališču je treba znati vse te stvari uporabiti. Seveda pa se ni dovolj lotiti nekaj novega samo zato, da bo drugače. Vedno mora biti za tem določena misel, nekakšen namen. Gledališče je zanimivo in očarljivo predvsem zaradi tega, kar si prej omenil, zaradi atmosfer. Isto velja za arhitekturo. Pri obeh gre za ustvarjanje atmosfere. Gledališče je, če gledam nekoliko sebično in govorim s stališča čistega oblikovalca, idealen laboratorij za ustvarjanje in preskušanje vpliva prostora na človeka. Za arhitekturo je to eksperimentalni laboratorij. Kajti v gledališču lahko raziskuješ odnos človek — prostor. To je edini laboratorij, ki je na razpolago in kjer je mogoče to raziskovati. Mi človekovo okolje, njegov prostor in atmosfero tega prostora in človekovo počutje v njem lahko stimuliramo samo na odru! seveda tudi v filmu. V dejanskem okolju, ki je vezano na investicije, si ustvarjalec ne more dovoliti, da bi preizkušal nekakšne atmosfere. Poleg tega imamo v gledališču dano podlago, se pravi besedilo, ki je za nas — prostorsko gledano — program. Program prostorske zasnove. To je program atmosfere in ne program dejavnosti. Če seveda besedilo pravilno beremo. Pri arhitekturi pa imamo vedno dan program dejavnosti (vemo npr., da delamo kavarno, nasproti katere bo stala trgovina), nimamo pa programa atmosfer. To lahko raziskujemo v gledališču in marsikaj ugotovimo, predvsem če razmišljamo s stališča atmosfere, ki je osnovni misterij bivanja. Saj tudi sleherna slika diha neko posebno razpoloženje in tudi v življenju smo v določenem trenutku ubrani na določene vibracije. Atmosfera je bistvena za gledališče. Zato je luč, ki jo pri nas preveč zanemarjamo, tako zelo pomembna v gledališču. V razponu od svetlobe do teme je vse. Ničesar ni brez glasu in brez luči.

PERŠAK: Kot izhodiščno načelo scenografskega dela si v začetku omenjenega predavanja poudarila, da gre za težnjo »izražati se v prostoru«. V zvezi s tem je tudi po Mc Luhanu povzeta formula »prostor = medij = sporočilo«, ki pomeni, da scenograf skozi proces oblikovanja prostora (z drugimi sodelavci) sporoča ta prostor oz. bistvene razsežnosti prostora ali »resnico« prostora. Poudarila si, da je treba prostor v gledališču vedno obravnavati v kontekstu uprizoritve in ne posebej... Rad bi, da še nekoliko podrobneje označiš vlogo scenografije oziroma prostora uprizoritve znotraj uprizoritve. Zanima me tudi razlika med prostorom kot takim, med prostorom gledališča, ki še ni oblikovan za uprizoritev, in oblikovanim prostorom, ki je namenjen konkretni uprizoritvi? Moje vprašanje izhaja iz postavke, da odrski prostor tudi brez sleherne kulise že ni več isto, kar je prostor vsakdanjega življenja, ulica, trg, njiva itn. Vsebuje že nekakšne možnosti... Tudi prazen oder lahko učinkuje kot scenografija, seveda drugače kot kak stvarjen prostor iz vsakdanjega življenja.

META HOČEVAR: Gotovo. O tem sva se že prej pogovarjala, vendar lahko to označiva tudi kot vprašanje identifikacije. V tej zvezi lahko govorimo tudi o kostumografiji. Bistveno je, da prostor in kostum prispevata k identifikaciji, da sta del identifikacijskega procesa. Zelo pomembno je, da se igralec pravilno opredeli do prostora, kajti odrski prostor doživljamo samo z igralcem, in da s kostumom najde svojo identiteto, ne pa da jo izgubi, kar se tudi lahko zgodi. Če prostor in kostum nista ustrezna, se seveda igralec nima kaj opredeljevati. Merilo prostoru je vedno človek, v gledališču igralec. Seveda pa v predstavi dostikrat že sama scena pripomore k določeni atmosferi in nas na nekaj pripravlja, vendar je to še vedno samo priprava na stik med človekom in prostorom. Ni pa nujno, da se stik začne šele z nastopom igralca. Gre tudi za odnos med gledalcem in prostorom, za to, da tudi gledalci vzpostavijo svoj odnos, se opredelijo in karkoli doživijo ali občutijo. Prostor kot sporočilo ali stališče vzpostavlja tudi glasba, človeški glas, lahko samo luč ali gledalec. Ponavadi delujejo vsi ti dejavniki skupaj. Od tod interdisciplinarnost, s katero toliko opletam. To ne izhaja samo iz skupnega dela in skupnega sedenja za mizo, ne samo iz tega, kar skupaj naredimo, ampak predvsem iz stalnih medsebojnih vplivov, ki so bistveni. Iz tega, kako režiser vpliva na scenografa in narobe. Oboje je enako pomembno. Prostor je zato tako pomemben, ker gre za avdiovizuelni dogodek. Gledališče vključuje vse medije, z gledalcem vred. To je idealno. Zato, ker so tu odprte vse poti. Nič ni prepovedano, nobena zvrst ni izključena iz tega poligona. Celo gledalec je navzoč. Proces je popoln. Prostor gledališkega iskanja je v »razmikih« med različnimi vejami umetnosti in njihovimi izraznimi in mišljenjskimi tehnologijami. Prostor uprizoritve je podložen vizualni komunikaciji in vedno nastopa kot medij. Ne moremo se izogniti njegovi sporočilnosti in se nujno opredeljujemo do njega. Upoštevati je treba tudi to, da je prostor gledališke uprizoritve kinetični prostor.

PERŠAK: V zgodovini gledališča poznamo ponekod še vedno žive (Japonska) smeri, kjer uprizoritev vedno poteka v enako oblikovanem prostoru, ne glede na besedilo, ki ga uprizarjajo. Tako je bilo v začetku tudi z grško antično tragedijo. Prostor je v teh okoliščinah gledališča imel bistveno drugačno vlogo kot v gledališču, kjer se enotni odrski prostor za vsako

uprizoritev na novo oblikuje oz. kjer določena gledališča celo že vsako uprizoritev igrajo v drugem (realnem) prostoru — ambientu.

META HOČEVAR: Mislim, da v načelu ni nobene razlike med ambientom in tradicionalnim gledališčem, ki se dogaja v klasični dvorani z odrom v obliki škatle. Razlika je samo v osnovni odločitvi, kaj hočemo in kaj nam bolj ustreza. Samo od tega je odvisno, ali gremo v realni ambient, ki se sklada s predlogo, ali v kontrastni ambient. Če igramo isto besedilo v različnih ambientih (vzemimo na primer gostovanja, ko zamenjamo dvorano), nenadoma zaslišimo ali začutimo stvari, ki jih prej sploh nismo opazili. Če menimo, da igralec igra približno enako in vendar zaslišimo druge tone in dojamemo drugačna sporočila, je to gotovo prispevek prostora. V tem se kaže pomembnost prostora, ki jo je treba znati programirati in izrabiti, čeprav nas bo vedno kaj presenetilo. Saj vemo, da gledališka uprizoritev tudi ustvarjalce same vedno znova preseneča. Prav v tem je čar... Prav to, da spreminjamo ambiente ali uporabljamo že znane načine, ki jih po zaslugi nove tehnologije lahko na novo izrabljamo, nam dokazuje pomembnost ambienta, v katerem gledališka predstava poteka. Je pa seveda že znotraj odrske škatle toliko možnosti, da se nikoli ne bodo do konca izčrpale, predvsem če upoštevamo še možnosti novih tehnologij. Mislim tudi, da so možnosti, ki jih imamo, veliko večje, če menimo, da gledališki prostor ni prostor iluzije in ne poizkušamo ustvarjati iluzije, marveč atmosfere. Kakor hitro želimo ustvariti iluzijo, se pojavi nevarnost, da zaidemo v ilustracijo. Iluzija je individualna stvar gledalca. To pomeni, da moram kot scenograf ustvarjati atmosfere ali »ambientalna občutja«, ki pomenijo podlago za individualne iluzije. Prav ta »ambientalna občutja« so stik — vmesni člen med sporočilom ali idejo in materijo, prostorsko lupino. To so ključne točke in na tem stičišču dveh jezikov ali »področju prevajanja« preži največ nevarnosti, ob katerih si lomimo zobe.

PERŠAK: Med predavanjem na AGRFT si poudarila, da prostor v klasični gledališki zgradbi vedno sprejemamo vedutno.

META HOČEVAR: Mi nikdar nismo v prostoru.

PERŠAK: Hkrati si poudarila, da to nikakor ne odpravlja možnosti za identifikacijo. Si mislila s tem na identifikacijo gledalca, ki vstopi...

META HOČEVAR: Mislim, da gledalec laže »stopi« v prostor, če je med njim in prostorom rampa, kot če je že fizično vključen v prostor. To dobro poznamo iz poizkusov ambientalnih gledališč in uprizoritev, v katerih se mešata prostor igre in prostor gledalcev. Gledalec vendar hoče ohraniti svojo nedotakljivost in ne mara, da ga kdo prime za roko itn. Naravnano je na določeno razdaljo, ki jo zaradi konstantnosti briše. Če pa se razdalja med dogajanjem in gledalcem nenehoma spreminja, in znaša enkrat dvajset metrov, drugič pa samo meter, gledalec te razdalje ne more izbrisati. To je zelo razvidno iz dispozicije sakralnih zgradb, kjer je natančno razmejeno, kje je oltar in kje avditorij. Tu je pregrada vedno očitna in prav to omogoča »vstop« v prostor svetega. V tem je tudi magija tradicionalne gledališke ureditve in odra kot škatle, orkestra in proscenija. Če je razdalja med gle-

dalcem in igralnim prostorom stalna, jo je mogoče abstrahirati. Če se spreminja, prihaja do novih učinkov in možnosti in ustvarjalci morajo računati na te nove relacije, ki se ves čas vzpostavljajo.

PERŠAK: To je značilno tudi za letošnjo javno uprizoritev AGRFT, za TANGO S. Mrožka v režiji Janeza Pipana.

META HOČEVAR: Res je. TANGO je tak poizkus in tu so se pojavile zelo zanimive reči. Izkazalo se je, da je potrebna drugačna igra. Tu namreč vedutnosti ni; vsaj jasna ni, kajti mi ob menjavanju smeri gledanja vidimo določene prizore tako, druge drugače. Zato smo se odločili za drugačno izhodišče. Šlo nam je za zaprt svet, v katerega je vključena tudi publika. To je seveda lahko grad, trdnjava, zemlja ali vesolje v celoti. Skratka, takšna predstava igra na druge strune in ustvarja drugačne atmosfere oziroma jih drugače ustvarja. Takšno uprizoritev so narekemale gledališke razmere, ki jih nikakor ni mogoče izključiti iz procesa dela in razmišljanja.

PERŠAK: Med navedenim predavanjem si pojasnila, da se oblikovanja scenografije lotevaš na podlagi »programsko-funkcionalne sheme gibanja« oseb. Podlaga je potemtakem skupna zamisel režiserja, scenografa...

META HOČEVAR: Scena je prav gotovo zelo tesno povezana z gibanjem v prostoru... Ko bereš besedilo, se počasi oblikuje nekakšna masa, ki s časom dobiva vse bolj določeno dispozicijo. To je tudi vprašanje tlorisa... V tvoji knjigi (POGOVORI Z REŽISERJI, Knjižnica MGL 1978) pravi Herzog, da mora tloris začrtati režiser, scenograf ga pa potem oblikuje. To je vprašljivo. Odvisno od režiserja in od scenografa. Mislim pa, da ne more in ne sme biti izhodišče tloris. Najprej morajo biti določeni odnosi. Določene morajo biti »hojnice«, gibanje. To je dispozicija, ki jo je treba poznati, kajti scena mora omogočati vsakršno dogajanje. Tloris je posledica vsega tega... Mogoče nekoliko drugače razumem vse te stvari, kajti tloris je izraz, ki je pobran iz arhitekture in pomeni čisto statično risbo, ki nam omogoča pregled, kje je kaj. Tloris scenografske zasnove pa mora biti fluid ali program dogajanja. Scena je kinetični prostor ali celo »moving environment«. Načelo dela je podobno kot v arhitekturi. Naročnik mora vedeti, kako hoče živeti. To je podatek, ki je pomemben za arhitekta. Režiser pa mora vedeti, kaj naj predstava nosi, kako naj živi in za kakšen način življenja in gibanja v prostoru gre; to so pomembne stvari in ne to, ali bodo vrata desno, postelja levo itn. Mogoče jaz nekoliko poenostavljam stvari in ne najdem pravih izrazov za to, kar hočem povedati, ampak... To je zapletena dejavnost, tako kot arhitektura.

PERŠAK: Rekla si tudi, da je scenografija blizu konceptualni umetnosti. Ali gre pri tem za to, da skozi določen fragment ali element nakazuješ celoto?

META HOČEVAR: Ne. Tu potem lahko zaidemo v ilustracijo ali v simbolnost. Ko sem omenjala konceptualnost, sem bolj mislila na to, da prostor pomeni koncept, in da uporabiš stil kot sredstvo izraza. Sredstvo izraza v scenografiji ni samo barva ali določen material, marveč celota. Če

se, recimo, spomnim na beneški bienale ali na razstavo v Kasslu, kjer je šlo za konceptualne umetnosti, se spominjam objektov, ki pač nekaj sporočajo in v ta namen uporabijo najrazličnejša sredstva. Če bi šli skozi takšno razstavo z določenim besedilom v glavi, bi tam gotovo našli prostor, ki bi mu to besedilo oziroma njegova ideja ustrezala. Ne gre torej za konceptualnost kot stil, marveč za konceptualnost kot način mišljenja. Ne bi se hotela navezovati na konceptualiste, marveč na to, da pač človek naredi nekaj, kar želi, ker ga to zanima in si za to dovoli uporabiti vsa mogoča sredstva. Pri scenografiji ne gre za izumljanje. Inovacija v scenografiji je pravzaprav le pravilna uporaba določenih elementov ali dognanj, ki niso »gledališka«, prenesenih v gledališče. Tu je nešteto možnosti, od tehnologije itn.

PERŠAK: V tej zvezi si poudarila, da ne gre za to, da na odru zgradiš kuhinjo s prvim štedilnikom, marveč da vzpostaviš ozračje kuhinje...

META HOČEVAR: Res je. Se pa tudi zgodi, da zaradi določenega sporočila potrebujemo na odru pravo kuhinjo, npr. zato, da jo pozneje lahko razbijemo. Tako je bilo npr. v predstavi Šeligove ČAROVNICE IZ ZGOR-NJE DAVČE v SLG Celje (rež. Dušan Jovanović).

PERŠAK: Tu je kuhinja tudi funkcionirala. Igralci so na odru kuhali, pekli...

META HOČEVAR: Ni šlo samo za atmosfero kuhinje, marveč tudi za znak potrošništva...

PERŠAK: Skratka, to ni bilo več samo prizorišče, ampak znak s kompleksnejšimi pomeni... Tradicionalna realistična scenografija je ponavadi — pri nas je to veljalo predvsem za uprizoritve Cankarja — vedno skušala postaviti na oder omejen, zaprt prostor, v bistvu vedno določen prostor. Pri tvojih scenografijah pa imam občutek, da si vedno prizadevaš postaviti na oder »transparentni« prostor oz. več prostorov hkrati.

META HOČEVAR: Zdi se mi, da je treba upoštevati — in najbrž so druge to tudi naučili, medtem ko jaz nisem študirala scenografije, marveč arhitekturo — da interier na odru lahko opredelimo samo z eksterierjem. Če vidiš ven, potem veš, da si noter, če pa nikamor ne vidiš, potem tega ne veš in lahko misliš, da si zunaj itn. Kakor se mi zdi za izhodišče oblikovanja scenografije pomembno razmerje med igralcem in prostorom, tako se mi zdi pomembno tudi razmerje med prostorom in drugim prostorom, med plani itn. Jaz preprosto raje operiram s prostori in ne z elementi, npr. z omarami itn. Saj to je lahko včasih tudi nápak, ampak »prtički in vazice« me preprosto ne zanimajo. Je pa tudi to dostikrat zelo pomembno. Zanimajo me predvsem prostori v celoti, torej celotna odrska dispozicija in seveda izraz te dispozicije. Skorajda nikdar ne skušam izoblikovati prostora do konca in ga tako rekoč naseliti, ker mislim, da se mora prostor dokončno naseliti šele ob pomoči igralca in znotraj gledalca. Če pogledamo prazno scenografijo, torej vedno še kaj manjka, kajti ta poligon moramo pustiti toliko odprt, da ga lahko vsakdo po svoje naseli. Se pravi, da prostor ni do konca oblikovan in ne dokončan.

PERŠAK: Ni izoblikovan tako, da samo vstopiš vanj in je, ampak si je treba za to prizadevati in biti dejaven, da ga do konca...

META HOČEVAR: Nedokončan je in zato še ni. To je nekakšno moje izhodišče. Če je pravilno ali ne, ne vem. Mogoče je to samo izraz nekakšne moje »šlamparije«, tega, da me pač detajli ne zanimajo preveč.

PERŠAK: Omenila si tudi, da stvarni predmeti na odru približujejo sceno in posredno tudi uprizoritev dokumentarnosti...

META HOČEVAR: To se nam je začelo odkrivati pri POHUJŠANJU (SLG Celje, rež. Mile Korun); mislim to, da ne smemo iti v realizem. Kajti če s sceno privolimo v realizem, pristanemo s tem na ilustracijo in dekoracijo. Nekaj drugega pa je dokumentarnost, tudi zaradi stila igre. V POHUJŠANJU ni šlo za realistični stil igre, kakršnega smo poznali pred desetimi ali petnajstimi leti, ampak za dokumentarni način igranja in v sceni za dokumentarno oznako prostora. Če v predstavi visi ura na steni, mora ta ura teči in mora dajati stvarjem svoj ritem in zapolnjevati tišine, ki nastajajo. Se pravi, da ne sme učinkovati samo kot oznaka časa in prostora (kdaj in kje se je to dogajalo), ampak mora imeti vsaj še dve, tri vloge. To je zelo pomembno in prav zaradi tega ne naseljujem prostorov s predmeti, oz. jih naseljujem samo minimalno. Mislim, da morajo predmeti, ki so na odru, govoriti in občasno prehajati v funkcijo simbola in nosilca sporočila. To mora biti natanko programirano, zakaj, kako in kje predmet stoji, in šele potem, kakšen je. Predmet ne sme biti na odru samo zaradi tega, da bomo vedeli, ko se bo zastor odprl, kam se bo igralec vsedel in kaj je avtor v didaskalijah napisal o sceni. Tudi to se ne sme zgoditi, da bi že scena povedala vse tisto, kar mora povedati igra. Prav zato ne sme biti »dokončana«. Pri POHUJŠANJU sem spoznala marsikaj, česar prej nisem vedela. Vprašljivo je bilo drugo dejanje — prav zaradi prostora. Prvo in tretje dejanje je bilo v redu postavljeno, drugo dejanje s tisto kolibo pa ne. Še vedno so bili tu ostanki ilustracije. Tam je bilo pač nekaj nametano, da smo lahko sklepali, da smo v nekakšni kolibi... Bilo je preveč teatersko v tradicionalnem pomenu besede.

PERŠAK: Doslej si trikrat sodelovala pri uprizarjanju Cankarja. Jaz sem videl samo POHUJŠANJE in KRALJA NA BETAJNOVI. Sodelovala pa si tudi pri uprizoritvi komedije ZA NARODOV BLAGOR v Drami SNG.

META HOČEVAR: Tisto je bila pomota... Tam sem res »usekala mimo«.

PERŠAK: Jaz, žal, te predstave nisem videl, ampak kar zadeva drugi dve, lahko rečem, da so v načinu opazna podobna izhodišča, kar je razumljivo, ker gre za istega avtorja. To je razvidno iz podobnosti zasnove, predvsem za scenografijo KRALJA NA BETAJNOVI v celoti in za I. in III. dejanje POHUJŠANJA. Scena je razdeljena v prostor privatnosti in intime in v prostor javnosti in javnega dogajanja, vendar je v obeh primerih očitno vdiranje ali pripuščanje javnosti v prvi prostor. Gre za nekakšno samorazgaljanje zasebnosti in intime pred javnostjo, vendar namen tega ni spoved,

marveč se to izkaže kot učinkovito sredstvo za obvladovanje javnosti. Meja med zasebnostjo in javnostjo je tudi sicer dokaj »odprta«, kar označuje tudi prozornost steklenih sten med obema prostoroma v KRALJU in v III. dejanju POHUŠANJA. Človeški prostor je seveda vedno značevalen in funkcionira kot znak, kot pravi Roland Barthes. Zanima me, ali misliš, da je delitev na prostor javnosti in zasebnosti in hkrati odprtost meje med obema bistvena značilnost Cankarjevega dramskega prostora? — Ko je Barthes razčlenjeval prostor pri Racinu (FEDRA), je prostor dramskega dogajanja označil kot vmesni ali prehodni prostor med prostorom moči in prostorom smrti (niča). Je mogoče podobno razčlenjevati tudi Cankarjev prostor?

META HOČEVAR: Prav gotovo. Predvsem Cankarja je treba na novo prebrati s tega stališča. Gre prav za to dvojnost med zasebnim in javnim in za vnašanje »tujih« atmosfer v prostor zasebnosti oz. intimne. Doslej je to pri Cankarju, če ga je režiral Korun, ponavadi nosil s seboj igralec s tem, ko je stopil v prostor. Prinašal je nekakšna obzorja in občutja s seboj in je s temi občutji naseljeval prostor. S sceno lahko pri tem veliko storimo, ker lahko en prostor opredelimo z drugim. Pri POHUŠANJU mi to še ni bilo tako jasno; tam je še vedno predvsem igralec naseljeval prostor z zunanjo atmosfero. Pri tem je treba upoštevati, da sta režiserja bila različna in sta seveda vsak po svoje izrabljala možnosti, ki jih je scenografija ponujala. Pri KRALJU NA BETAJNOVI so bila dramaturško-režijska izhodišča izjemno jasna. Odnosi med osebami so bili docela razjasnjeni in zato jih ni bilo težko določiti s prostorom in v prostoru. Prostor Nine, prostor zasebnega, prostor javnega in napol javnega in prostor ceste in razmerja med temi prostori, ki smo jih po potrebi vključevali in izključevali, so odpirala različne »plane« dogajanja. Končna dispozicija odrskega prostora je za to predstavo nastala tako, da sem najprej zares narisala Kantorjevo hišo, kot neke vrste projekt za Kantorja in ne za gledališče. Izsek iz tega načrta sem potem prenesla na oder. Ta postopek mi je omogočil konkretno nizanje prostorov in hkrati izločitev elementa stopnic iz vidnega območja gledalca in tako je prostor vertikalne komunikacije ostal navzoč le z zvokom hoje po stopnicah.

Avtor seveda vedno piše na podlagi znanih tehnoloških možnosti. Tako je tudi Cankar v svojih napotkih izhajal iz možnosti takratnega gledališča. Seveda pa se je od tistih časov le marsikaj premaknilo in zato je treba prostor dramskega dejanja iskati v besedilu in ne v didaskalijah. To je vsekakor eno od izhodišč. Seveda vse to ne pomeni, da scena »nosi« predstavo, vsekakor pa lahko marsikaj omogoča, če se ne držimo slepo avtorjevih navodil. To velja tudi za sodobne tekste, npr. za Šeliga in njegovo ČAROVNICO. Tudi tu je prostor povedal marsikaj, kar zna seveda sicer Šeligo povedati z besedami.

PERŠAK: Zanimivo se mi zdi, da si za določene dele Bondovega MORJA (Drama SNG, rež. Mile Korun) sceno zasnovala podobno; predvsem za tisti del, ko dejanje poteka v Hatchovi trgovini. Tudi tu imaš stekleno steno, skozi katero se vidi v eksterier ...

META HOČEVAR: Pri MORJU gre za druga izhodišča. — Zelo pomembno je, da si ob danih razmerah kolikor toliko duhovit in poizkušaš

kaj narediti iz nič. Pri MORJU se nam je to kar posrečilo. Plahta, ki »igra« morje, dobi nove dimenzije s tem, ko nenehno spreminja svojo naravo. Enkrat je morje, drugič zavesa in so interierji v bistvu zaprti pod morjem. Kinetičnost te scene naj bi bila v tem, da bi omogočala občutje in »vonj« morske obale, in da bi po drugi strani izolirala in utesnjevala interierske prostore, tako da mora v njih nastopiti določena degeneracija.

PERŠAK: Tvoje prejšnje scene, npr. scena za uprizoritev Božičeve PANIKE v Drami SNG (rež. Mile Korun)...

META HOČEVAR: To je bila velika pomota in seveda pomembna izkušnja!

PERŠAK: Pa vzemiva sceno za Strniševo DRIADO (Drama SNG, rež. Mile Korun), ki je bila zamišljena kot odprt, vendar enoten prostor...

META HOČEVAR: Scena za DRIADO je bila tipičen primer scene, ki je popolnoma odvisna od »uporabe«. To je bila v bistvu samo iztočnica, dana na razpolago, nekakšen »mooving space« ali »mooving environment«. Zanimala me je kinetičnost prostora in kaj je iz tega mogoče razviti, kakšen bo način hoje itn. Zelo pomemben je namreč zvok (hoje), ki lahko marsikaj pove. Pri DRIADI je bila scena zamišljena tako, da je silila igralce v poseben način gibanja, ki je bil primeren za Strniševo besedilo oz. za Korunovo zamisel uprizoritve. Glede PANIKE lahko rečem, da se mi zdi, da nihče ni prav vedel, kaj naj bi ta predstava bila in zato ni bilo vodila. Vsi smo kar čakali drug drugega in nazadnje je vsak nekaj naredil; jaz tiste kupčke. Mislim, da je treba vedno scenografsko določiti prostor in mu določiti okvir, ki je seveda lahko tudi dinamičen, toda okvir mora biti vzpostavljen. Pri PANIKI se mi to ni posrečilo. Nastala je scena, ki v bistvu uporablja samo funkcionalni tloris in ga pač z nečim zapre... Takrat me je vznemirjal poliuretan, ki je zelo uporaben v gledališke namene, ker je lahek in trden in zato sem pač nekaj poizkušala s tem...

PERŠAK: Seveda zdaj govorim kot človek, ki opazuje stvari iz parterja in zato pravim, da gre po mojem pri teh scenah za druga izhodišča. Scena za PANIKO je skušala učinkovati predvsem z materialom, ki je bil videti kot nekakšni kupi voska. Iz tega je nastala posebna atmosfera, ki je bila drugačna od atmosfere prej omenjenih scenografij, ki govorijo predvsem s prostorsostjo prostora, če lahko tako rečem.

META HOČEVAR: Tako. Z negativnim prostorom, če kot pozitiven prostor označujemo material, predmete itn.

PERŠAK: Zanima me, kako sicer gledaš na vlogo materiala? Določeni scenografi in še bolj kostumografi veliko gradijo na učinku materiala, iz katerega bodo stvari izdelane. Nekateri vedno uporabljajo les, drugi železo itn. Zanima me, kako to vpliva na delovni postopek?

META HOČEVAR: V scenografiji je postopek bistveno drugačen kot sicer pri uporabi materialov. Vemo, kakšen vtis želimo, in glede na to iščemo material. Pri nas smo seveda daleč za drugimi, ker se odrska tehno-

logija že od časov Marije Terezije ni skoraj nič razvila, zato sta še vedno v ospredju les in železo. Naša gledališča sploh nimajo delavnic, ki bi se lahko ukvarjale z drugimi materiali, katerih izbor je zelo obsežen. Na vzhodu in zahodu imajo celo industrijo gledaliških materialov. Pri nas tega ni. Vendar mislim, da to niti ni tako hudo. Treba je samo zelo dobro poznati gradbene materiale, kajti zadnjih dvajset let gradbeniška tehnologija izdeluje materiale, ki so za oder skorajda idealni. Treba jih je samo uvajati in preizkušati. Ko delamo sceno, vemo, kakšno atmosfero želimo doseči in kakšen vtis mora material dajati in potem iščemo primeren material za to. Paziti moramo tudi na pravilno osvetljenost. Material mora govoriti sam po sebi. Jaz ne maram laži! Vedeti moramo, kdaj in zakaj uporabimo les... Tako smo v MORJU za morje uporabili svilo za podloge, kajti prav z njo smo dobili zaželeni vtis. Pojem morja lahko različno prevedemo v scenski jezik, recimo z valovanjem in ne z vodo. Pomembno je, da pridemo do odrske resnice brez ponarejanja in laži. Sem pa za to, da določen material (npr. svila za podloge) »opravlja« na odru funkcijo, s katero se sicer ne »ukvarja«. Pomembno je valovanje in ne to, da valuje voda. Scenografija torej izrablja in izbira material predvsem glede na njegove tehnološke značilnosti. Ne smemo si dovoliti laži v tem pomenu, da naredimo kuliso, ki je videti kot kamnita stena, potem pa igralec odpre vrata in vse se strese, ker je kulisa iz papirja. Če to naredimo, mora to imeti določeno funkcijo. Sicer pa ne moremo ljudi več tako goljufati.

PERŠAK: Gre za iluzijo. Ti ne želiš gledalca prepričevati, da vidi vodo, marveč mu pokažeš, da je to platno, ki dobro »igra« vodo.

META HOČEVAR: Seveda; gre za vtis morja, za atmosfero morske obale. Prvič sem to preizkusila v uprizoritvi Krleževe LEGENDE (Narodno pozorišče Zenica, rež. Slobodan Unkovski), kjer sem to naredila drugače, kajti šlo je tudi za drugačen vtis. Toda te izkušnje so koristne. Človek si s časom izoblikuje nekakšno »banko« izkušenj, ki jih lahko razvija in išče dalje...

PERŠAK: Vendar uporaba določenih materialov večkrat govori tudi o drugih stvareh... Skorajda devetdeset odstotkov ruskih uprizoritev uporablja kot material za scenografijo masivne deske, hlode...

META HOČEVAR: Les ima na odru veliko tradicijo in je zelo primeren za obdelavo in tega ne smemo prezreti.

PERŠAK: Na zahodu veliko uporabljajo kovine in tudi plastiko...

META HOČEVAR: Pri nas se pač trudimo — vsak po svoje. Glede na možnosti, kakršne so.

PERŠAK: Zdi se mi, da si ti uvedla nove stvari. Predvsem z uporabo velikih steklenih ploskev. Ne vem, če je kdo pred teboj v tolikšni meri delal s tem?

META HOČEVAR: To, kdo je prvi kaj počel, sploh ni pomembno... Mojster atmosfer je bil pri nas npr. Uroš Vagaja. Zdi se mi, da smo nanj

nekoliko preveč pozabili. Sama se sicer s scenografijo ukvarjam šele šest let, vendar sem bila že prej vedno pozorna na to in večkrat se spomnim njegovih scenografij, recimo atmosfere v uprizoritvi Strniševih ŽAB (Mala Drama SNG, rež. Mile Korun) ali pa v TANGU (Drama SNG, rež. Miran Herzog). Zdi se mi, da je Vagaja preizkusil zelo veliko stvari in res veliko naredil za predstave, čeprav je šlo to takrat precej mimo, ker so delo scenografa takrat imeli še za nekakšen servis. Od Vagaje sem se veliko naučila. Glede uporabe materiala imam še danes pred očmi sceno Toneta Lapajneti za uprizoritev Arrabalovega besedila ASIRSKI CESAR IN NJE-GOV ARHITEKT v Mali Drami SNG (rež. Jure Souček). Zdi se mi, da se je T. Lapajne takrat prvič igral s plastiko in je dosegel res neverjetne učinke. Na drugi strani pa je npr. Matul, ki je mojster scenografije objekta oziroma predmeta.

PERŠAK: Sodelovala si že z vrsto slovenskih režiserjev: s Herzogom, Babičem, Korunom, Jovanovićem, Šedlbauerjem, Pipanom, Sprajcem, Mlakarjem in tudi z Makedoncem Unkovskim v Zenici. Nekatera načela tega sodelovanja si že razložila . . . Dušan Jovanović je v podobnem pogovoru (v knjigi POGOVORI Z REŽISERJI) izjavil tole: »Moram reči, da je moje sodelovanje z Meto Hočvarjevo v zadnjih letih postalo tako utečeno, da ni potrebno vedno znova začenjati s točke »nič« in razčističevati osnovnih pojmov. Preprosto želim delati z njo, ker mislim, da so vse koordinate razčlenjene, da uporabljava isti instrumentarij in da je najino sodelovanje lahko plodno brez mnogo besed . . . In mislim, da ni dobro, pa ne govorim tega iz sebičnih pobud, ker hočem imeti Meto Hočvarjevo za svojo osebno scenografko, da dela z desetimi režiserji, ker se bo naenkrat izgubilo to, kar dvema ali trem res lahko dá . . .« Nekaj podobnega kot Jovanović v prvem delu navedene izjave je v podobnem pogovoru izjavil tudi Mile Korun: »Zdaj delam največ z Meto Hočvarjevo. Z njo sva se nekako ujela; enako čutiva, se mi zdi.« Zanima me, kako ti ocenjuješ svoje sodelovanje z vsemi temi režiserji in kako si se ti »ujela« z njimi. Med naštetimi so ljudje z zelo različnimi mišljenji gledališča in delovnih odnosov v timu, zato so najbrž delovne izkušnje z njimi zelo raznolike.

META HOČVAR: Teh izkušenj je predvsem zelo veliko. Ampak mislim, da sem se res prav z Dušanom in Miletom najbolje ujela. Dušan me je konec koncev tudi uvedel v gledališče. Prva predstava, pri kateri sem delala, je bila uprizoritev njegovih PLEJBOJEV v MGL, ki jo je režiral Zvone Šedlbauer, naslednja pa z Dušanom v EG Glej. Takrat sem kar sedela na vajah, ker so me stvari zanimale in nenadoma se mi je začel odpirati svet odnosov med človekom in prostorom in kaj vse se pri tem lahko zgodi, npr. med igralci in tistimi blazinami v uprizoritvi Šeligove drame KDOR SKAK, TISTI HLAP. Z Dušanom se res najbolj ujemava, ker ponavlja enako misliva. Njegove uprizoritve so vedno stališče, odnos do sveta in zame je to zelo pomembno, ker mislim, da je tudi prostor stališče. Če so ta stališča usklajena, potem preprosto ne more priti do nobenih neskladij. Sleherna predstava, ki sem jo delala z njim, pomeni zame zelo pomembno izkušnjo. Ob teh predstavah sem spoznala, kaj je gledališče. Z njimi se mi je ta svet začel odpirati in me je tudi dokončno pritegnil. Čeprav se še vedno ukvarjam tudi z arhitekturo. Vzemiva na primer ŽRTVE MODE BUM BUM. To je bila uprizoritev, kjer se je sode-

lovanje spremenilo v eno samo prepletanje idej. Vse se je nekako vzporedno premikalo in oblikovalo. Lutke so kot podaljšek zbora, scene in kostumov dobile v Dušanovi režiji prav neverjetne razsežnosti.

Na podoben način, a vendar nekoliko drugače poteka sodelovanje s Korunom, s katerim sem začela sodelovati pozneje. Dušan vedno izhaja iz jasnega stališča in koncepta, ki ga z vso energijo in zagonom zasleduje in pelje do konca. Pri Korunu je stvar večkrat obratna, ker večkrat išče celoto prek določenega detajla. Išče neke drobne zaznave, ki jih je težje ujeti in uvesti v prostor tako, da bi ta deloval kot celota in bi bil stališče.

Najlaže je sodelovati z ljudmi, ki vejo, kaj hočejo, ker jim ni treba ničesar »podtikati« in je mogoče z njimi vzpostaviti ustvarjalni dialog brez sleherne »diplomacije«. Omeniti moram tudi Unkovskega. Sodelovanje z njim pri uprizoritvi Krleževe LEGENDE je bilo res nekaj izrednega, čeprav je šlo za najino prvo sodelovanje. Iz scene je naredil resnično doživetje. Klajti scena sama po sebi ni še nič. Unkovski jo je znal maksimalno izkoristiti in to zna tudi Dušan Jovanović. Vendar se mi je že tudi zgodilo, da sem postavila določeno scensko izhodišče, ki ga je režiser sprejel, čeprav se v bistvu nisva razumela. V takih primerih pride v uprizoritvi do popolne razklanosti. Scena govori eno, predstava drugo, igralci se mučijo in vse skupaj je katastrofa. Zato mislim, da ima Dušan prav, pa ne zato, ker bi hotela delati samo še z njim ali z njim in še z dvema, ampak zato, ker razumevanje mora biti stoddostno, sicer se lahko zgodijo velike pomote. Tveganje je tudi tako še vedno zelo veliko.

PERŠAK: Meyerhold piše, da se ni lotil dela prej, dokler ni imel vsega pripravljenega. Že na prvi vaji je želel imeti sceno na odru in kostume. Ti pa si v zvezi z uprizoritvijo KDOR SKAK, TISTI HLAP omenila, da je bilo za tvoje delo zelo koristno, če si bila na vajah ...

META HOČEVAR: Prepričana sem, da je bilo. Kadar gre sicer za utečen tim, kot sem prej rekla, to ni več potrebno v tolikšni meri. Toda sodelovanje je nujno, kajti scena mora ravno tako rasti kot predstava v celoti. Idealno bi bilo, ko bi bila scenografija izdelana do prve aranžirke, vendar bi se potem ravno tako morala naprej dograjevati in razvijati kot uprizoritev v celoti. Vendar, žal, to ni mogoče in zato dostikrat prav v načinu, ki izhaja iz določenega koncepta, obstaja nevarnost, da scena v določenem trenutku ne ustreza več oz. da se igra in scena več ne prilegata druga drugi, ali da se še ne prilegata, če govorim s stališča delovnega procesa. Večkrat tudi gresta vsaka v svojo smer. To je najslabše. Če gledam fotografije ali kataloge ali bienale scenografije, mi vse te slike v bistvu ne povejo ničesar. Mogoče zato, ker ne znam gledati ... Jaz ne morem po eni fotografiji oceniti, ali je bila scenografija dobra ali ne, ker ne vem, kaj se je »zgodilo« ... Pa sva spet pri vplivih in procesu!

PERŠAK: Pri nekaterih uprizoritvah si prispevala tudi kostumografijo. Zanima me, kako gledaš na odnos med kostumografijo in sceno, in kako vzpostavljaš ta odnos, kadar sodeluješ z drugimi kostumografi?

META HOČEVAR: Včasih res ne delam obojega sama. Oboje delam predvsem pri predstavah, pri katerih se mi zdi to pomembno; seveda če vem, da bom zmogla. To velja predvsem za predstave, v katerih mi gre

za kompleksno likovno podobo in kadar mislim, da morata scena in kostum govoriti isto; kjer je kostum podaljšek scene ali narobe. Gre za to, da kostum in scena na isti način identificirata igralca. Največja nevarnost je namreč v tem, da kostum osebi vzame identiteto, namesto da bi ji jo dal. Poleg tega mislim, da je sodelovanje med scenografom in kostumografom zelo pomembno, in kadar ne delam obojega sama, ker kostumografije le ne obvladam tako, kot to obvladajo druge kostumografije, se temu zelo veliko posvečam. Dostikrat so za uprizoritev potrebni stilni kostumi in tega ne obvladam in jih seveda ne delam sama. Če vzameva za primer predstavo *POVABILO V GRAD* v Herzogovi režiji v MGL, se mi zdi, da je tu bilo doseženo sozvočje med sceno in kostumi, ker je bila scena v bistvu podlaga ali zrcalo in je omogočala kostumu njegovo popolnost. Tu sva z Mijo Jarčevo dobro sodelovali. Pri nekaterih predstavah pa gre za drugačno povezanost. Recimo pri *DRIADI*. Tu sta kostum in scena morala biti tako povezana, da je bilo prav, da sem sama delala oboje. Za nekatere predstave pa to ni primerno.

PERŠAK: Zdi se mi, da je vse to v zvezi tudi z dokumentarnostjo, o kateri si prej govorila. Rekla si, da predmet lahko igra dokumentarno vlogo in prav tako jo najbrž lahko v določeni predstavi igra stil...

META HOČEVAR: Zelo pomembno je, da kostumografija ni samo aranžma ali dekoracija, ki lahko požre igralca. Glede tega velja isto kot glede scene.

PERŠAK: Zanima me, ali predmet ali kostum, ki dobi dokumentarno vlogo, izgubi svojo likovno naravo? Najbrž mora ostati vključen v likovno podobo...

META HOČEVAR: Seveda. Mislim, da ničesar ne izgubi, marveč samo pridobi. Mi nikakor ne smemo kostuma ali scene gledati same po sebi, kot nekakšno samostojno likovno stvaritev. Vse te stvari je treba vedno gledati v odnosih; v odnosu kostuma do kostuma, vloge do vloge, vloge do prostora itn. Prav v tem se zgodi največ napak. Včasih je, recimo, igralec nezadovoljen s kostumom, ko se gleda v ogledalu. Vendar gre za to, kako jaz kot gledalec iz dvorane vidim igralca v celoti in ne za to, kako vidim kostum ali masko. Maska ima danes v gledališču povsem drugačno vlogo, kot jo je imela včasih. Dostikrat opažam, kako znajo igralci na vajah s svojo mimiko zelo veliko ustvariti, potem se pa za generalno namaskirajo in gre polovica vsega tega v nič. Isto velja za lasulje in za kostume. Zgodi se seveda tudi to, da je kostum res popolnoma napačen. Ponavadi gre pa za to, da sta bili predstavi igralca oz. igralca in režiserja na eni strani in kostumografa na drugi strani povsem različni. Kajti idealno bi bilo tudi kostum delati sproti. Mislim, da je popolnoma nápak to, da je kostumska vaja v bistvu samo promenada igralcev v kostumih. Moralo bi biti več vaj v kostumih, da bi lahko ugotovili, kaj je funkcija kostuma, kako igralec deluje v kostumu, kaj ga ovira itn. Mislim, da je treba s temi promenadnimi kostumskimi vajami kar nehati.

PERŠAK: Kostumske vaje, takšne, kakršne pač so, izhajajo iz zadrege, kajti v delavnicah naredijo kostume štiri dni pred premiero, ne da bi jih

pred tem sploh kdo videl... Najbrž bi bilo res prav, da bi tudi kostumi nastajali sproti. Ampak hotel sem povedati še nekaj. V igri igralec ne nastopa kot igralec, marveč kot igrana oseba in zato je napaka, če se igralec kot igralec slabo počuti v obleki vloge.

META HOČEVAR: Napaka je najbrž pri kostumografu ali pa na relaciji med kostumografom in igralcem. Kajti upoštevati moramo, da je igralec soustvarjalec, ki ga ne moremo in ne smemo postavljati na raven nekakšnega manekena za kostumografove domisleke. Treba je najti skupen jezik tako z njim kot z režiserjem in ugotoviti, kaj igralcu najbolj ustreza. Sicer pa mislim, da bi bilo res nujno, da bi dobili kostume dovolj zgodaj in bi lahko še zamenjali kakšne stvari, poiskali kaj novega itn. Včasih igralec tudi zelo rad sam »najde« kostum in ga večkrat zna res izvrstno najti. Lojze Rozman je, recimo, igralec, ki ga sploh nima smisla »oblačiti«, ker se zna sam in ker se rad sam »obleče«. Druge je pa treba prepričati, da morajo biti »tako in tako« oblečeni. Vsekakor pa je treba z vsakim najti stično točko, pa naj gre pri tem za sceno ali za kostum. Čeprav je res, da so igralci veliko bolj občutljivi glede kostumov kot glede scene, ker jim je kostum bližji.

PERŠAK: *Misliš, da ni to v zvezi s tem, kar sva že omenjala, da vsi razen zgolj funkcionalnega težko vzpostavljamo odnos do prostora in da tega odnosa tudi v vsakdanjem življenju ne znamo vzpostaviti?*

META HOČEVAR: Vsekakor. To se dobro vidi v tem, kako se vedemo do okolja in kje se dobro počutimo. Prav v odnosu do prostora, predvsem do bivalnega oziroma gibalnega okolja, smo najbolj konvencionalni. Tudi zato, ker ga razumemo kot nekakšno zavetišče. Zelo težko se privadimo na nov prostor. Na odru še nekako, ker se igralec vendarle transformira. V zasebnem življenju gre veliko težje. Včasih se mi zdi, kot da to vpliva na nekakšen ravnotežni sistem v človeku in da se človek novemu prostoru še najtežje prilagaja. Novo glasbo vsakdo z lahkoto sprejme. Zato ker jo lahko izključijo, kadar hoče. Iz prostora je seveda težje izstopiti in zato nov prostor težje sprejmemo. Zato se večkrat zatekamo v nekakšne nostalgичne pristope, ki so seveda vprašljivi. Prav v odnosu do prostora je napredek najpočasnejši. Gre tudi za nekakšen »spomin« in zato tako radi hodimo po starih ulicah in trgih in se spominjamo določenih dogodkov v starih okoljih itn. Tu očitno najbolj potrebujemo tradicijo in prostor mora vedno nositi sledove preteklega, da ga lahko sprejmemo.

PERŠAK: *Nekateri trdijo, da je človeku stara arhitektura blizu tudi zato, ker je bila (predvsem renesančna in antična, srednjeveška nekoliko manj, ker je imela dostikrat sakralni namen) izrazito antropomorfna in so razmerja in oblike izhajale predvsem iz razmerij in oblik človeškega telesa. Sodobna arhitektura — to seveda ni vrednostna sodba — pa se na to manj ozira. Mogoče se človek tudi zato slabo počuti ob velikanskih nebotičnikih iz jekla in stekla.*

META HOČEVAR: To je vprašanje humanega okolja oziroma prevlade tehnologije. Stara arhitektura nam je bližja najbrž zato, ker gre za tradicijo in po drugi strani zato, ker je takrat gradnja izhajala predvsem iz človekovih potreb in zato tudi iz njegovega merila in ker je bil uporabljen

material, ki je bil človeku blizu. Nekaj povsem drugega so z današnjo tehnologijo zgrajene stolpnice. Tu ne gre več za potrebe posameznika, marveč za tako imenovane družbene potrebe. Osebnosti potrebe so tu vštete le kot skupek osebnih potreb po bivalnih prostorih, ki pomeni družbeno potrebo. Ta pa operira samo še z množičnostjo; ne več s človeškimi merili, temveč s tehnologijo, z žerjavi, s časom, s tržnimi odnosi itn.

PERŠAK: Vse, kar delamo v gledališčih, je seveda odvisno od opremljenosti gledališč in od usposobljenosti tehničnih ansamblov. Kaj misliš, kje smo trenutno pri nas glede teh stvari in ali se stanje kaj izboljšuje?

META HOČEVAR: Nasprotno. Mislim, da je veliko slabše, kot je bilo pred desetimi leti. Tehnična oprema je ista, vendar toliko starejša. Zakaj je tako, ne vem. Zaradi finančnih težav?

Gre za težave, ki jih je treba začeti nemudoma reševati. Tudi zaradi Doma Ivana Cankarja. Dom bo tehnično dobro opremljen, toda kdo bo s to opremo upravljal? Kje so kadri? Kje šole? Kje je kdo, ki sploh razmišlja o tem? Ne vem, kako je bilo prej, toda pri nas nekateri poklici izumirajo. Ko je bila kriza v Drami SNG in slovenski režiserji niso delali tam, seveda hkrati v Drami niso delali tudi slovenski scenografi in kostumografi. O tem nikoli nihče ne spregovori. Potem so se režiserji vrnili v Dramo in z njimi tudi scenografi, toda medtem so nekateri prenehali delati ali so pa odšli drugam, novih pa ni bilo. Danes jih lahko preštejemo na prste ene roke. Ali to koga skrbi? Odkar je Sveta Jovanović odšel iz ljubljanske Drame, niso v Drami skorajda ničesar naredili za tehnične službe. Res je, da smo kot temelj postavili igralca in smo rekli: slovensko gledališče je slovenski igralec! To je res. Toda tudi ta igralec mora neke nastopati. Mora imeti nekakšno okolje in zato je odvisen tudi od tehnike. Odvisen je od tega, ali mu bo tehnik, ki je pri zavesi, pravočasno spustil zaveso ali ne, ker mu lahko s tem uniči cel prizor. To so hude stvari! Zadnje čase so se začele dogajati že celo nesreče. To je treba urediti. Res pa je, da vse to ovirajo velike finančne težave. Posledice se kažejo tudi v tem, da danes pri nas ne more biti scenograf nihče drug kot arhitekt, ker v gledališčih nimajo služb, ki bi znale tehnično obdelati scenografove skice, če je scenograf slikar ali kipar. Tako slikarji preprosto ne morejo več delati scenografij, ker nihče ne zna obdelati njihovih idej. To je velika škoda in hkrati krivica. Ostalo nas je samo še nekaj arhitektov, ki se še ukvarjamo s tem. V bistvu scenografija povsod po svetu in tudi pri nas spada na likovno akademijo, toda vprašanje je, kako bi pri nas kdo, ki bi se na Akademiji za likovno umetnost ukvarjal s scenografijo, lahko svoje delo realiziral? Ali bi moral tak človek potem končati še arhitekturo? S tem da teh služb po gledališčih ni, smo med že tako maloštevilnimi scenografi naredili zelo krivično selekcijo. Prav bi bilo, ko bi se kdo nekoliko zamislil ob vsem tem!

PERŠAK: Stanje, o katerem govoriš, je seveda izraz odnosa družbe do teh stvari, predvsem tistega resničnega odnosa, ki ni navzoč v parolah, marveč v dejanjih. Čeprav smo seveda vsi del te družbe...

META HOČEVAR: Gotovo... V bistvu je vsak uspeh, do katerega danes pridemo, dosežen mimo zvez z možnostmi gledališča, ker je izsiljen.

Zase vem, da sem najbolj osovražena oseba pri gledaliških delavcih, ker jih silim, da počnejo določene stvari, in se s tem zamerim vrsti ljudi, ki morajo to delati, čeprav ves čas govorijo, da za »ta denar« tega že ne bodo delali in da mi ne mislijo delati uslug itn. Čeprav vsi vemo, da delajo za gledališče, ker jaz prav tako delam za gledališče in za predstavo, ki jo vsi skupaj pripravljamo. Tu ni nobene zavesti. Sicer pa, kaj bi o tem govorili? Najprej bi bilo treba spregovoriti o stimulaciji... Ali narobe, najprej o odgovornosti in potem o stimulaciji... Dejstvo je, da vsi delamo čez možnosti, ki jih imamo. Prišli smo že tako daleč, da danes tudi pravih tehničnih vaj ni več. Scena prihaja iz delavnic po kosih in ti prosiš in se po kolenih plaziš za odrskimi delavci in za upravniki in izvajalci, naj vendarle kaj naredijo, čeprav nihče ne ve, kdaj bodo to dobili plačano. Nenadoma se scenograf znajde v nekakšni čudni večplastni vlogi in igra organizatorja, izvajalca in predvsem animatorja, ki navdušuje vse te ljudi, da sploh kaj naredijo. Seveda niso krivi, da je situacija takšna, kakršna je. Vendar mislim, da je veliko odvisno tudi od organizacije dela. V gledališču ne bi smeli obstajati turnusi. Vsak sodelavec mora biti vezan na projekt, pa naj bo odrski delavec, igralec ali kdorkoli. Ljudi je treba zavezati s konkretnim delom, kajti šele potem bo mogoče v njih spodbuditi čut za odgovornost. Čeprav je najbrž vse to povezano tudi z vprašanjem stimulacije, seveda pa tudi z vprašanjem, ali človeka to zanima ali ne.

Razmere po gledališčih so nevzdržne. Če bi v katerikoli gledališče poslali inšpektorja za delo, bi gledališče lahko takoj zaprl. Ščasoma se bo tudi zgodilo, da ne bo več mogoče izpeljati predstave. Najbrž se bo takrat le kdo kaj vprašal. To velja za vsa slovenska gledališča.

Po drugi strani pa moram omeniti tudi izkušnjo iz zeniškega gledališča, kjer sem delala sceno za uprizoritev Krleževe LEGENDE. To je bila zelo zahtevna scenografija; mislim da ena mojih najzahtevnejših doslej. Vendar je bilo sodelovanje s tehnično ekipo izjemno. Vse je funkcioniralo in bilo ob pravem času izdelano, kar je prav nenavadno. Namesto da bi bilo to normalno! Tako je sicer povsod po svetu, le v slovenskem gledališču to ni več normalno. Vprašanje je, kako ohraniti in razviti vsaj kolikor toliko profesionalno raven dela, ker bomo drugače počasi še tisti, ki se zdaj še ukvarjamo s tem, prenehali delati.

PERŠAK: Medtem ko tako črno opisuješ našo sedanjost, razmišljam o tem, da je pred petdesetimi, šestdesetimi leti Josip Vidmar, pa ne samo on, kot osrednji cilj slovenskega naroda izoblikoval zamisel, po kateri naj bi ta narod postal prvi med narodi po svoji kulturnosti, a Ljubljana naj bi se razvila v nekakšne nove Atene ali Firence.

META HOČEVAR: Najbrž ima vsak narod kakšnega takega preroka.

PERŠAK: Vendar ugotavljaš, da smo še zelo daleč od uresničitve te zamisli.

META HOČEVAR: Kdaj pa smo pri nas zgradili zadnje gledališče? Ali vsaj zadnjo spodobno dvorano? Scenografu gledališča dostikrat postavljajo pogoje, naj bo scena primerna za gostovanja. Če s tega stališča pogledamo seznam slovenskih dvoran, lahko ugotovimo, da je najbolje, če se kar nehamo ukvarjati s tem delom. Pa ne gre samo za opremljenost odrov,

ponekod še ogrevano ni... Mi se pa kar naprej hvalimo z gostovanji po podežlju, toda predstava, ki gre iz Drame ali iz MGL gostovat v katero od teh dvoran, izgubi najmanj sedemdeset odstotkov kvalitete. Ne samo zaradi scenografije, ki ne more biti takšna, kot je v matični hiši, marveč predvsem zaradi drugih razmer, ki vladajo po teh dvoranah. Mislim, da to ni pošteno do gledalcev, da jim ponujamo okrnjene predstave. Po drugi strani pa moramo vsaj tisto opremo, ki jo po matičnih hišah vendarle imamo, maksimalno izrabiti. Če se bomo prilagajali razmeram gostovanj, potem lahko še to bedno opremo matičnih hiš snamemo, ker je ne bomo imeli več za kaj uporabljati... Glede teh gostovanj so večkrat zelo velike pomote.

PERŠAK: Hvala lepa.

SEZNAM SCENOGRAFIJ IN KOSTUMOGRAFIJ METE HOČEVAR

V EG Glej:

1. Rudi Šeligo: KDOR SKAK, TISTI HLAP, režija: Dušan Jovanović. Scena in kostumi: Meta Hočevar, prem. 26. I. 1973.
2. T. Kermauner-M. Slodnjak-B. Šprajc: ČRTOMIRKE, režija: Bogo Šprajc. Scena in kostumi: Meta Hočevar, 25. X. 1973.
3. J. Messner-T. Šalamun-D. Jovanović: POGOVOR V MATERNICI KOROŠKE SLOVENKE, režija: Dušan Jovanović. Scena: Meta Hočevar, kostumi: J. Felicijan, 5. X. 1974.
4. M. Slodnjak-A. Zorn: S POTI, režija: Zvone Šedlbauer. Scena: Meta Hočevar in C. Stepančič; kostumi: Anja Dolenc, 9. XII. 1974.
5. Rudi Šeligo: ŠARADA ali DARJA, režija: Žarko Petan. Scena: Meta Hočevar; kostumi: Anja Dolenc, 11. XII. 1975. Šedlbauer; scena kostumi: Meta Hočevar, 19. XII. 1976.
7. Vitomil Zupan: ZAPISKI O SISTEMU, režija: Janez Pikan. Scena: Meta Hočevar; kostumi: Ejti Štihova, 13. I. 1979.

V SLG v Celju:

8. W Gombrowicz: IVONA, PRINCESA BORGUNDIJE, režija: Dušan Jovanović. Scena: Meta Hočevar; kostumi: Melita Vovk, Anja Dolenc, 2. III. 1973.
9. A. P. Čehov: UTVA, režija: Iztok Tory. Scena: Meta Hočevar; kostumi: Anja Dolenc, 5. X. 1973.
10. Tone Partljič: ŠČUKE PA NI, režija: Dušan Jovanović, scena: Meta Hočevar; kostumi: Anja Dolenc, 11. X. 1974.
11. Ivan Cankar: POHUJŠANJE V DOLINI ŠENTFLORJANSKI, režija: Mile Korun. Scena in kostumi: Meta Hočevar, 19. III. 1976.
12. Ž. Štaubringer-M. Popović: ZGODBA O TOVARIŠU TITU, režija: Božo Šprajc. Scena: Meta Hočevar. Kostumi: Milena Kumar, 17. II. 1976.
13. Rudi Šeligo: ČAROVNICA IZ ZGORNJE DAVČE, režija: Dušan Jovanović. Scena in kostumi: Meta Hočevar, 1977/78.

V MGL:

14. Dušan Jovanović: ŽIVLJENJE PODEŽELSKIH PLEJBOJEV PO II. SVETOVNI VOJNI ali TUJE HOČEMO — SVOJEGA NE DAMO, režija: Zvone Šedlbauer. Scena: Meta Hočevar; kostumi: Anja Dolenc, 22. III. 1973.
15. Gregor Strniša: LJUDOŽRCI, režija: Mile Korun. Scena in kostumi: Meta Hočevar, 10. I. 1977.
16. Jean Anouilh: POVABILO V GRAD, režija: Miran Herzog. Scena: Meta Hočevar; kostumi: Mija Jarčeva, 1977/78.
18. Ivan Cankar: KRALJ NA BETAJNOVI, režija: Dušan Jovanović. Scena in kostumi: Meta Hočevar, 1978/79.
19. Bulgakov-Petan: PASJE SRCE, režija: Žarko Petan. Scena: Meta Hočevar; kostumi: Alenka Bartlova, 24. V. 1979.

V Mladinskem gledališču v Ljubljani:

20. Peter Božič: IGRAČKE Z NAPAKO, režija: Zvone Šedlbauer. Scena in kostumi: Meta Hočevar, 5. III. 1973.
21. Dušan Jovanović: ŽRTVE MODE BUM BUM, režija: Dušan Jovanović. Scena in kostumi: Meta Hočevar, 16. X. 1975.
22. E. L. Švarc: ZMAJ, režija: Mile Korun. Scena: Meta Hočevar; kostumi: Marija Kobijeva, 3. II. 1976.
23. J. Swift-M. Jesih: GULLIVER VELIK IN MAJHEN, režija: Slobodanka Aleksić, likovna pobuda: Meta Hočevar, 20. III. 1979.

V Drami SNG v Ljubljani:

24. Gregor Strniša: DRIADA, režija: Mile Korun. Scena kostumi: Meta Hočevar, 15. X. 1976.
25. Ivan Cankar: ZA NARODOV BLAGOR, režija: Aleš Jan. Scena: Meta Hočevar; kostumi: Alenka Bartlova, 17. XII. 1976.
26. Peter Božič: PANIKA, režija: Mile Korun. Scena in kostumi: Meta Hočevar, 12. V. 1977.
27. Edward Bond: MORJE, režija: Mile Korun. Scena in kostumi: Meta Hočevar, 20. VI. 1979.

Scenografije za javne uprizoritve AGRFT:

28. Pavle Lužan: MOSTOVI V ZAMBIJI ali NOCOJ BOMO ZIDALI, režija: Bojan Podgoršek. Scena: Meta Hočevar; kostumi: Alenka Bartlova, 9. VI. 1977.
29. Cervantes: ŠTIRI MEDIGRE, režija: Miran Herzog. Scena: Meta Hočevar, junij 1978.
30. Slawomir Mrożek: TANGO, režija: Janez Pipan. Scena: Meta Hočevar; kostumi: Alenka Bartlova, 13. VI. 1979.

V SSG v Trstu:

31. Bertolt Brecht: MATI KORAJŽA IN NJENI OTROCI, režija: Jože Babič. Scena: Meta Hočevar; kostumi: Meta Hočevar in Marija Vidau, 16. II. 1979.

Za Poletne igre v Dubrovniku:

32. William Shakespeare: RIHARD II., režija: Mile Korun. Scena kostumi: Meta Hočevar, avgust 1978.

Za Narodno pozorište Zenica:

33. Miroslav Krleža: LEGENDA, režija: Slobodan Unkovski. Scena: Meta Hočevar, 1978/79.