

permodernistične režije v 60. in 70. letih tega stoletja, so imele Boršnikove realistične v 90. letih prejšnjega stoletja — v boju z domačim kvaziromantičnim diletantizmom, in Skrbinškove naturalistične med leti 1910 in 1920, in Šestove evropeizirajoče v 20. letih, in Kreftove pa Stupičeve modernistične v 30. letih itn.

Pribijmo: omejevanje kulture (zmanjševanje sredstev, zapiranje prostora izražanja, onemogočanje stališč) je praksa, ki jo vodi zoper kulturo in nacijo (moderna evropska nacija je v jedru kulturna nacija) sloj ali grupa, ki je zagovornik tehnobirokratske miselnosti; ki ji je kultura le ali javna zabava ali privatni konjiček, omejeni del proizvodnje in potrošnje. Kot vemo, sta birokratizem in tehnokratizem — samovlada politične samovolje in tehnične manipuliranosti — nadnacionalna; opirata se na vojsko in znanost. Med tema dvema se tudi bije bitka za primat oblasti. Marx je dobro vedel, da je kultura povezana s svobodnim delom, ne s proizvodnim; da jo proizvodno delo reducira, reificira, alienira v blago. Obravnavati kulturo kot blago — rezati ji možnosti kot drugim oblikam potrošnje — pomeni padati nazaj v zgodnje kapitalistične in z birokratizmom sparjene oblike dehumanizirajoče družbe.

Kristijan Muck



Razčlenitev, analiza in sintetične ugotovitve, ki bi jih bilo moč izvesti iz sedanje stopnje procesov v slovenskem gledališču, bi terjale po eni strani strožji znanstveni pristop, ob odgovorih na vaša vprašanja pa se po drugi strani ni mogoče izogniti nekaterim temeljnim opredelitvam, zato sem se, glede na to, da nisem gledališki zgodovinar, da je čas, ki ga vprašanja zadevajo, delno še zelo blizu in da smo vanj

vračeni, ter glede na to, da mi moj poklic ne pušča mnogo časa za dosledno spremljanje vseh dogajanj v celotnem slovenskem gledališkem prostoru, odločil, da na vprašanja odgovorim iz osebne izkušnje in kljub temu poskušam ugotoviti, kje so osnovne silnice, ki preteklost in prihodnost združujejo v stalno giblivo »sedaj« gledališča — in sveta.

Odgovori na nekatera temeljnejša vprašanja naj bi vsekakor ne bili sami sebi namen, naj ne bi poskušali le kvalificirati določene pojave, pač pa naj bi z njihovo pomočjo poskušali predvsem opredeliti in poglobiti zavest o samostojnosti in hkrati o vraččenosti obravnavanega odseka sveta, t. j. slovenskega gledališča v širšo celoto. V takšnih razmišljanjih pa naj bi sicer, če le mogoče, bila vedno navzoča tudi zavesti o lastnem procesu spoznavanja in zavest o razmerju med spoznavnimi procesi in obravnavano snovjo.

Če bi hoteli dobiti kolikor toliko realno podobo obravnavanega obdobja, ki je bilo vsekakor zelo dinamično in obsega problematiko, nakazano v vaših vprašanjih, hkrati pa celo vrsto vprašanj iz neposredne prakse, bi morali najprej ugotoviti predvsem, kakšen je odnos med družbeno, kulturno in gledališko situacijo, ter razčleniti, kaj se je dogajalo v tem sklopu. Poskušal se bom le na kratko dotakniti teh vprašanj.

Vsekakor je nujno povezati dogodke v gledališču zadnjih petnajst let z idejnimi in estetskimi gibanji v svetu in z dogajanjem v naši družbi, ter pri tem poskušati ugotoviti, do kolikšne mere so bile oblike, ki smo jim bili priča v našem prostoru, avtohtone. Pri tem se nam takoj odpreta dve vprašanji: Ali se to dinamično obdobje res začne šele pred petnajstimi leti, ali pa so korenine, oziroma začetki tega gledališkega vretja zgodnejši in ali je avtohtonost nujna, zakaj naj bi bila nujna in v čem se kaže.

Za obdobje nekako med leti 1955 in 1970 je pri nas značilno, da gre na področju družbenega življenja za postopno in izrazito javno uveljavljanje samoupravne koncepcije. Podobno se dogaja tudi v kulturi, le da gre tu predvsem za voljo po sodobnejši, odprtejši viziji estetike, naslonjeni na tedanjo evropsko misel iztekajočega se eksistencializma, fenomenologije in uveljavljajočega se strukturalizma. Pri tem je treba upoštevati, da, kot kaže, izrazitejše, samostojne koncepcije o kulturni politiki v tem času še ni bilo, hkrati pa je treba dodati, da kljub formiranju takšnih koncepcij v kasnejšem obdobju še nadalje ostaja odprto normalno zagotavljanje sredstev za kulturo.

V tem sklopu, mislim, je potrebno gledati na pojav Eksperimentalnega gledališča, skupine Ad hoc in predvsem na pojav Perspektiv in Odra 57, na poskus prenosa idej, ki so se tu pojavljale v prakso institucionalnega gledališča, v Dramo SNG, na delno rast in zlom takšne gledališke misli v tej instituciji, na njeno krizo, na razširitev, variacijo in novo stopnjevanje takšnega gledališkega gibanja — ob estetiki, ki se v svetu pojavi v letih 1965—1975, na nov val neinstitucionalnih gledališč, na uveljavljanje takšnih teženj v gledaliških zunaj Ljubljane, na umiritev po tem obdobju, ki pa je spet delno povezana z umiritvijo v estetskih gibanjih v svetu, ter na postopno, realno, bolj ali manj organsko in uspešno vraščanje teh idej v institucije. Res je, da se je gledališče v tem obdobju, ki pravzaprav obsega že četrto stoletje, zelo spremenilo, po drugi strani pa mislim, da je bil poglavitni vzrok vseh izrazitejših težav v tem času, ki so v nekaterih primerih prerasle dobresedno v osebne tragedije, v pomanjkanju bolj poglobljenih in avtohtonih konceptov, tako na področju estetike kot v gledališki praksi.

Večkrat je mogoče slišati in tudi v tej anketi se zastavlja vprašanje o razmerju med dramatikom in gledališčem. V prvem valu neinstitucionalnih gledališč smo bili priča predvsem razmahu idejnih konceptov in dramatike, v drugem valu, ki je bil bolj ploden in deloma še traja in mu je bil morda tudi čas bolj naklonjen, pa — tudi pod vplivom tega, kar je tičalo v bistvu estetskih gibanj v svetu med leti 1965—1975 — priča predvsem o iskanju novih izraznih oblik v gledališču samem. Vsekakor je mogoče reči, da sta ti dve smeri vsaka v svojem času in po svoje prispevali k razvoju slovenske gledališke umetnosti. Verjetno bo nadaljnji razvoj gledališča — takšne tendence se že kažejo — terjal povezovanje obeh smeri. Odnos med njima je pravzaprav podoben odnosu med vsebino in obliko, vendar ne tako, da bi se spraševali o prvenstvu jajca ali kokoši, temveč tako, da ena in druga smer izvira iz temeljev gledališča, ko v določeni družbeni situaciji človekov spoznavni proces terja glasovno in gibalno, v celoti telesno in duševno sprostitve v določenem okolju in ritualu, katerega v neki nadaljnji stopnji razvoja človeštvo začne zapisovati ter hkrati s tem poskuša zavestno oblikovati temeljne odnose do skrivnosti sveta in bivanja. Vse drugo so nasledki, razvojne stopnje in smeri tega pojava, ki je prvotno zapisani ritual. Ta je imel v obdobjih,

ko so bile organizirane človeške grupacije manjše, ali pa ko so bile zaradi stiske bolj povezane, večjo osveščevalno moč, kot jo ima lahko v obdobju velikih, totalnih, svet pollaščajočih si sistemov, dandanes opremljenih z vsemi vrstami komunikacijskih sredstev. Glede na to, da se v teh sistemih, kljub njihovi moči, vselej oblikuje težnja po individualnosti, avtohtonosti, dandanes celo zopet na ta način, da ljudje iščejo svojo nacionalno identiteto, ki s svojo pravadno, bolj neposredno zvezo s pojmom družine, kot ga ima pojem brezosebne države, daje več možnosti za bolj neposredno komuniciranje, bi bilo možno iskati vire bodočih »ritualov« nemara tudi v teh pojavih. Avtohtonost, ki sem jo imel v mislih prej, se torej kaže kot avtentičen, ritualen, ritmičen, dramatičen zapis za določeno skupnost, ki je lahko npr. grški polis, stara Japonska država, nemško govoreča področja v začetku XIX. stoletja ali slovenstvo med obema vojnama. Bistvo takšnih skupnosti je lahko različno in lahko na različne načine vpliva, ali pa tudi ne, na druga področja, jezikovno, ekonomsko, kulturno, v obliki državne moči ali celotne civilizacije. Vsem pa ostaja skupna moč neposredne prepričevalnosti kjerkoli ali kadarkoli v človeštvu, kadar je ta ritual, dramatičnost, ne samo zapisan, ampak ga avtentično in avtohtono izvajajo živ, konkreten človek.

Kar se tiče načinov avtentičnega in avtohtonega zapisovanja ritmov med dogodki in osebami sveta, se pravi dramatičnosti, je mogoče v naši sredini v obravnavanem obdobju zaslediti približno dva. Prvi se kaže v delih, ki jih predstavljajo na primer *Antigona* (D. Smole), *Kongres* (P. Kozak), *Žabe* (G. Strniša), drugi pa v delih, kot so na primer *Norci* (D. Jovanovič), *Grenki sadeži pravice* (M. Jesih), *Panika* (P. Božič). Ne vem, če v celotni slovenski dramatici poetičnost resnično prevladuje, vsekakor pa naj bi v dramatici poetičnost bila nasprotni pol razuma, med njima pa naj bi potekala igra bistvenih izsekov sveta, strnjena v dogodkih med nekaj osebami. Za vidnejšo slovensko dramatiko tega obdobja je mogoče ugotoviti, da je avtohtona in avtentična, da pa pri večini izstopa ena ali druga značilnost, ali poezija ali razumskost ali igra. V naslednjih letih kaže torej v dramatici, kolikor bodo še naprej vsaj toliko ugodni objektivni pogoji kot zdaj, iskati novo dramatičnost v nadaljnjem združevanju elementov realnega, konkretnega življenja z ritmi dramatiške poiesis, obenem z iskanjem bistvenih prvin, ki se skrivajo v življenju človeštva na sploh in posebej v življenju prostora in časa, ki prihaja.

Vse to obdobje bi lahko na področju gledališke prakse poimenovali kot obdobje iskanja lastne orientacije, seveda pod takšnimi ali drugačnimi vplivi. V tem je avtentičnost, iskrenost gledaliških iskanj, ki se kažejo predvsem v izrazitih režijskih konceptih. Samobitnost, edinstvenost, s čimer bi lahko opisali pojem avtohtonosti, pa se v tem času v režijskih konceptih prebija od slutenj, volje do šokantnosti, prek vedno bolj jasne, lastne vizije ritmov predstave in temeljnejših odnosov do bistvenih postavk sveta, do današnje stopnje, ki jo morda najizraziteje predstavljata ravno obe predstavi Hlapcev v Ljubljani. Pri tem je za slovensko situacijo značilno in pomembno, da se je pojem celostne vizije sveta sploh lahko uveljavil, saj so, kot sicer kaže praksa, vsa takšna gledanja na razreševanje političnih, družbenih, kulturnih in drugih vprašanj do nedavnega bila slovenskemu načinu mišljenja tuja. Vendar se kljub temu postavlja vprašanje, do kolikšne stopnje so ti koncepti avtohtoni. Ni nujno, da so vedno v skladu s splošnim gledanjem druž-

be na določene pojave, saj je znano, da je eden od elementov umetnosti tudi vizionarstvo. Vendar je slednje možno predvsem ob temeljitem poznavanju in seveda občutenju tega, iz česar se človek in njegovi odnosi z okoljem sestojijo, ter v zavedanju korenin in bistev našega bivanja. Za gledališko prakso je značilno, da vzpostavljanje takšnih vizij terja sodelovanje večje skupine ljudi, avtorja, igralcev, režiserja, itd., ne glede na to, kdo od njih prevzame voditeljsko, ali bolje, središčno vlogo. In ravno v skupnem delu, vizijah, v zavestnem oblikovanju, v organiziranju takšnega dela na specifičen, avtohton način, vidim problematiko sedanjega stanja v slovenskem gledališču, možnosti za nadaljnjo avtentično rast in moč celotne gledališke produkcije, od avtorske prek igralske do tehnično-organizacijske.

Bistvena postavka v takšnem procesu je posameznik, kreativna osebnost, ki je zanj ustvarjalno delo poleg vizionarstva tudi komunikacija in spoznavni proces. V nekako takšnem načinu bivanja mislim, da se sploh skrivajo edine možnosti za nadaljnji obstoj človeške družbe nasploh. Umetnost, kot eden od nosilcev vizij človeštva, naj bi v svoji praksi in rezultatih skrivala njegovo preteklost, predvsem pa prihodnost. Gledališče kot morda najbolj neposredno z življenjem in objektivnimi pogoji povezana umetniška dejavnost, kot križišče različnih ustvarjalnih snovanj in kot dejavnost skupine ima pri tem še posebej zahtevne in zapletene pogoje. Vendar mislim, da bo v prihodnjem življenju slovenskega gledališča toliko bolj pomembno, do kolikšne mere bo šel nadaljnji razvoj, predvsem posameznih osebnosti, igralcev in režiserjev, v takšni smeri, da bo kljub medsebojni različnosti možno najti bistvene skupne prvine življenja, prostora in časa, iz katerih bo možno vsakomur posebej in hkrati vsem skupaj oblikovati avtohton umetniški svet. Mislim, da je v slednjem večja moč v nadaljnjih totaliziranih konceptov. Seveda pa so za to potrebni tudi objektivni pogoji, družbeni, materialni, organizacijski, predvsem pa zavest in zadostna stopnja pripravljenosti vseh v gledališču.

Igralec se pri svojem delu grudi pod pezo preobremenjenosti ali nezaupnosti. Ta poklic ni psihično naporen le zaradi vsiljenega ustvarjalnega ritma (vaje, predstave), ampak ga obremenjuje predvsem odvisnost, nemogućnost svobodnega razpolaganja s svojim delom, ki je v sistemu in prostoru slovenskega gledališča, kljub samoupravni organiziranosti — predvsem v primerjavi z drugimi področji — še vedno velika in ne zmore preseči najemniškega oziroma meznega odnosa, ne zmore preseči manipuliranja in frustracij, pa tudi izpadov, ki se pojavljajo v zvezi s tem. Igralec v isti sapi samega sebe ironično imenuje bedaka in hkrati ogorčeno vzklika — imajo nas za bedake. S to krilatico, ki njene različice segajo od resničnega obupa do ciničnega odnosa do dela, kar pa nujno ne zmanjšuje uspešnosti dela (paradoks o igralcu!), je v precejšnji meri prežeto igralčevo delo. Igralec ob vsakoletnem naraščanju materialnih stroškov že vrsto let pred pojavom pojma stabilizacija — po svoji sicer skromni udeležbi v narodnem številu, a kljub temu — »stabilizira« gospodarstvo s svojo plačo na račun veselja do igranja, tehniški del ansambla pa si takšnega veselja, kljub posebnemu družbenemu pomenu, zapisanemu v statutih, razumljivo, ne more umetno pridobiti, saj se njihovi mesečni dohodki, podobno kot igralski, ne morejo primerjati s podobnimi poklici na drugih področjih. Oboji si zaradi tega iščejo zaslužkov zunaj rednega delovnega časa, v rednem odnosu pa imajo nekakšen občutek duševne oziroma materialne sproletariziranosti, ki zaradi

premajhne orientiranosti gledališč v razkrivanje bistvenih prvin ustvarjalnosti v posameznikih in v skupnosti (na odru in v vsakdanji gledališki praksi) še dodatno razjeda odnose v gledališču. Za to orientiranost, ki bi lahko postala del vsebine nadaljnega razvoja slovenskega gledališča, pa so potrebni, kot rečeno, objektivni in subjektivni pogoji. Slednji so predvsem v nadaljnjem odpiranju vsega igralskega stanu v celostne, zavestne, odnos do sveta vzpostavljajoče vizije v igralskih kreacijah in predstavah (vse manj je na primer apriornega odpora do slovenskih tekstov), režiserski, oziroma vodstveni del gledališča (slednji lahko edini natančneje zasleduje kontinuiteto ali krize igralčevega razvoja) pa na ta način, da predvsem iz narave igralčevega ustvarjanja, ki je v bistvu ritualno povezovanje abstrakcije (npr. pisana beseda, koncept) s konkretnostjo (npr. zvišanje igralčevega krvnega pritiska ob igranju, vedenje o smrti, kot koncu življenja), črpa na osnovi jasno zastavljenih izhodišč ritem in dinamiko vizij in odnosov — tako na odru kot tudi v vsakdanji gledališki praksi.

Seveda je takšno razmišljanje lahko le izhodišče in vizija za odnose, v katere naj bi se nujno vključila tudi dramatika, in je lahko razmišljanje o procesu, ki je odvisen tudi od situacije v celotnem svetu. V dosedanjem razvoju in na današnji stopnji je slovenskemu gledališču uspelo, da je postalo avtentično in iskreno do te mere, da išče pot, ki naj razkriva resnico v svojem svetu. Avtohtonost, samobitnost tega gledališča bi bila v tem, da bi v gledališki praksi izoblikovalo svojske organizacijske in umetniške oblike ustvarjalnosti, izhajajoče iz posebnosti odnosa družbenega življenja do procesov sveta. Te oblike pa seveda ne bi smele biti v sebi zaključene, ker bi tako postale same sebi namen in bi se začele izključevati iz procesov v svetu in slovenstvu, katerega ogroženost je, glede na majhnost, latentna in za katerega je nadaljnje iskanje avtohtonosti nujnost. Navsezadnje je v vztrajnosti takšnega iskanja moč, ki lahko npr. nadomesti nekaj odstotkov gospodarske šibkosti. Vsekakor pa zgodovina kaže, da lahko vitalnost kulturnega življenja kot celote, proizvaja precej več moči v kakšni skupnosti, kot pa jo ta mora vanj vložiti.



Janez Povše

Nemara je značilnosti slovenskega gledališča danes in zadnjih petnajst let najprej mogoče zajeti v dva docela nasprotna pola, ki bi ju poimenoval razpetost med »bliščem« in »bedo« tega našega gledališča — definicija je seveda dokaj poenostavljena, konec koncev pa dogodke našega gledališkega prostora lahko razmeroma celovito zajamemo zgolj v okvirih nasprotujočih si pojmov.

Po mojem globokem občutku bi namreč težko našli gledališki prostor, ki bi vseboval toliko kvalitetnih in nekvalitetnih sestavin hkrati, tako da se utegne zdeti prisotnost »motečih« elementov ob omenjeni kvaliteti dostikrat nerazumljiva in do kraja neutemeljena.

Predvidoma v prihodnji številki

Nada Gaborovič, Proza
Jože Javoršek, Usoda slovenske partizanske pesmi
Vladimir Kovačič, Proza
Kajetan Kovič, Pesmi
Lojze Krakar, Pesnica Desanka Maksimović
Partizanska pesem in spomin nanjo (Ob štiridesetletnici vstaje,
slovenski in jugoslovanski pesniki o svoji partizanski pesmi
Tone Pavček, Pesmi
Žarko Petan, Proza
Tomaž Šalamun, Pesmi
Borut Trekman, Popotovanje v začaranem krogu
Mirko Zupančič, Razprava

DVA POPRAVKA

V odgovoru na Anketo (Slovensko gledališče danes) se je v prispevku Kristijana Mucka, št. 1, stran 27, vrstica 26, zgodila napaka, ki diametralno spreminja smisel stavka. Natisnjeni stavek se glasi: »Mislim, da je v sedanjem večja moč v nadaljnjih totaliziranih konceptov.« Pravilno pa bi bilo: »Mislim, da je v sedanjem večja moč **kot** v nadaljnjih totaliziranih konceptov.«

V razpravo Janka Kosa o Hlapcih (Sodobnost 1981, št. 2) se je na začetku tretjega odstavka str. 113 vrinila napaka, ki je popačila celoto. Stavek se pravilno glasi: »Resnici na ljubo je potrebno priznati, da sta si bili obe predstavi podobni ne samo v tem, da sta se odločili za docela svobodno, avtonomno ali — kot se glasi nova beseda za to stvar — »intervencijsko« obravnavanje avtorjevega teksta, ampak da je bila tudi smer, kamor sta ga s svojimi posegi poskušala uravnati, v marsičem skoraj ista ali vsaj vzporedna.«

Predvidoma v prihodnji številki

Nada Gaborovič, Proza
Jože Javoršek, Usoda slovenske partizanske pesmi
Vladimir Kovačič, Proza
Kajetan Kovič, Pesmi
Lojze Krakar, Pesnica Desanka Maksimović
Partizanska pesem in spomin nanjo (Ob štiridesetletnici vstaje,
slovenski in jugoslovanski pesniki o svoji partizanski pesmi
Tone Pavček, Pesmi
Žarko Petan, Proza
Tomaž Šalamun, Pesmi
Borut Trekman, Popotovanje v začaranem krogu
Mirko Zupančič, Razprava

DVA POPRAVKA

V odgovoru na Anketo (Slovensko gledališče danes) se je v prispevku Kristijana Mucka, št. 1, stran 27, vrstica 26, zgodila napaka, ki diametralno spreminja smisel stavka. Natisnjeni stavek se glasi: »Mislim, da je v sedanjem večja moč v nadaljnjih totaliziranih konceptov.« Pravilno pa bi bilo: »Mislim, da je v sedanjem večja moč **kot** v nadaljnjih totaliziranih konceptov.«

V razpravo Janka Kosa o Hlapcih (Sodobnost 1981, št. 2) se je na začetku tretjega odstavka str. 113 vrinila napaka, ki je popačila celoto. Stavek se pravilno glasi: »Resnici na ljubo je potrebno priznati, da sta si bili obe predstavi podobni ne samo v tem, da sta se odločili za docela svobodno, avtonomno ali — kot se glasi nova beseda za to stvar — »intervencijsko« obravnavanje avtorjevega teksta, ampak da je bila tudi smer, kamor sta ga s svojimi posegi poskušala uravnati, v marsičem skoraj ista ali vsaj vzporedna.«